

# EN EL BALCÓN VACÍO

## La segunda generación del exilio republicano en México

CHARO ALONSO GARCÍA • ALICIA ALTED VIGIL • MARÍA LUISA CAPELLA • JORGE CHAUMEL FERNÁNDEZ • JOSÉ IGNACIO CRUZ OROZCO • JOSÉ DE LA COLINA • CECILIA ELÍO • DOLORES FERNÁNDEZ MARTÍNEZ • ALICIA GARCÍA BERGUA • ANA GARCÍA BERGUA • DIEGO GARCÍA ELÍO • MERCEDES GILI • EDUARDO MATEO GAMBARTÉ • JUAN RAMÓN MAROTO • JOSÉ MARÍA NAHARRO-CALDERÓN • NURIA PEREÑA • JUAN RODRÍGUEZ • TOMÁS SEGOVIA • ISABELLE STEFFEN-PRAT



Javier Lluch-Prats (ed.)

AEMIC

**En el balcón vacío. *La segunda generación del exilio republicano en México***

Javier Lluch-Prats (ed.)

EDITA: AEMIC, Madrid, 2012

Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricas Contemporáneas (AEMIC)

Domicilio: UNED. Edificio de Humanidades. Departamento de Historia Contemporánea

C/ Senda del Rey, 7. 28040 Madrid

Tel.: (+34) 913 986 736. Fax: (+34) 913 986 718

Apdo. de Correos 60114. 28020 Madrid

Correo electrónico: [secretaria@aemic.org](mailto:secretaria@aemic.org). URL: <http://www.aemic.org>

Las opiniones y hechos consignados en este libro son de exclusiva responsabilidad de los autores.

La elaboración de este libro se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación “La segunda generación del exilio republicano de 1939 en México a través de la película *En el balcón vacío*”, subvencionado por el Ministerio de la Presidencia del Gobierno de España (subvenciones destinadas a actividades relacionadas con las víctimas de la Guerra Civil y del Franquismo. Exp. 184/10).

© De los textos, sus autores, 2012. Charo Alonso García, Alicia Alted Vigil, María Luisa Capella, Jorge Chaumel Fernández, José Ignacio Cruz Orozco, José de la Colina, Cecilia Elío, Dolores Fernández Martínez, Alicia García Bergua, Ana García Bergua, Diego García Elío, Mercedes Gili, Javier Lluch Prats, Eduardo Mateo Gambarte, Juan Ramón Maroto, José María Naharro-Calderón, Nuria Pereña, Juan Rodríguez, Tomás Segovia, Isabelle Steffen-Prat.

© AEMIC, 2012

Editado en España

ISBN: 978-84-616-0199-8

Depósito Legal: M-29237-2012



**A Tomás Segovia,**  
*in memoriam*

## ÍNDICE

### Palabras preliminares

La segunda generación del exilio republicano en México a través de la película <i>En el balcón vacío</i> .....	7
Dolores Fernández Martínez	

Nota editorial.....	13
Javier Lluch-Prats	

### El devenir de la memoria y la escritura

Una mirada hacia lo perdido: <i>En el balcón vacío</i> .....	18
Charo Alonso García	

<i>En el balcón vacío</i> o la confluencia entre escritura fílmica y escritura histórica.....	29
Alicia Alted Vigil	

La memoria herida: <i>En el balcón vacío</i> .....	45
Isabelle Steffen-Prat	

### Perspectiva de análisis fílmico

Aproximación al cine mexicano. El nacimiento de Nuevo Cine.....	70
Jorge Chaumel Fernández	

<i>En el balcón vacío</i> y el nuevo cine.....	93
Juan Rodríguez	

Entre la <i>mneme</i> de <i>En el balcón vacío</i> y la <i>anamnesis</i> de <i>Tiempo de llorar</i> .....	134
José María Naharro-Calderón	

<i>En el balcón vacío</i> : guiones, realización y recepción.....	164
Eduardo Mateo Gambarte	

## **Entrevistas en torno a *En el balcón vacío***

**La memoria y el lugar: “Y entonces yo me llevé un tapón”** ..... 227

Dolores Fernández Martínez

## **Entrevistas**

**José de la Colina**..... 252

**Cecilia Elío**..... 260

**Alicia y Ana García Bergua**..... 279

**Diego García Elío**..... 293

**Mercedes Gili**..... 307

**Eduardo Mateo Gambarte**..... 321

**Nuria Pereña**..... 337

**Tomás Segovia**..... 349

**Bibliografía selecta sobre *En el balcón vacío***..... 375

Eduardo Mateo Gambarte y Juan Rodríguez

**Apéndice**..... 381

## PALABRAS PRELIMINARES





## LA SEGUNDA GENERACIÓN DEL EXILIO REPUBLICANO EN MÉXICO A TRAVÉS DE LA PELÍCULA *EN EL BALCÓN VACÍO*

DOLORES FERNÁNDEZ MARTÍNEZ

Universidad Complutense de Madrid / AEMIC

A Tomás Segovia

Este libro es resultado del Proyecto de Investigación titulado: “La segunda generación del exilio republicano de 1939 en México a través de la película *En el balcón vacío*”. Desde la AEMIC se lo dedicamos al poeta Tomás Segovia porque el Proyecto en sí —que igualmente le dedicamos— parte de una conversación mantenida hace años en el madrileño Café Comercial, donde él solía escribir y recibir a impertinentes investigadores que, como yo, íbamos a interrogarle sobre su experiencia vital.

El relato que entonces me refirió sobre *En el balcón vacío* —en la cual habían participado muchos de sus amigos, y él mismo en el papel de preso—, me sedujo de tal manera que, cuando años después, María Luisa Capella le sugirió a la Junta Directiva de la AEMIC llevar a cabo una investigación sobre la segunda generación exiliada —la cual estimé inabarcable—, se me ocurrió la idea de plantearla como axial en un Proyecto en torno a la película, los lugares en que se rodó y sus protagonistas, con la certeza de que estudiándolos íbamos a averiguar muchas cosas sobre dicha generación, como así sucedió. La película, pues, constituye un elemento esencial para la recuperación de la memoria de quienes participaron en ella. Además, es un mito en el exilio republicano español, mas también supone un antes y un después en la historia del cine mexicano.

Desde que se rodó, *En el balcón vacío* ha sido una película emblemática para los exiliados españoles en México y sus descendientes. La idea partió de Jomí García Ascot, María Luisa Elío y Emilio García Riera, todos pertenecientes a la segunda generación exílica. Entre 1961 y 1962, la película se rodó durante cuarenta domingos. Cuantos actores participaron en ella eran *amateurs* y refugiados de diferentes generaciones. Se grabó inicialmente en 16 mm. y de la misma se hicieron copias en VHS que circularon ampliamente en ámbito mexicano. En 2009, con el apoyo de la Embajada de España en México, la Filmoteca de la UNAM la

restauró y la llevó a 35 mm, a partir de un duplicado negativo de 16 mm. Después se pasó a DVD. Así, hasta su proceso de restauración, las copias de la película que se han visionado en España proceden a su vez de copias en VHS de los propios refugiados.

El Proyecto mencionado fue otorgado por el Ministerio de la Presidencia del Gobierno de España (Exp. 184/10) en la convocatoria de subvenciones destinadas a actividades relacionadas con las víctimas de la Guerra Civil y del Franquismo (Orden PRE/786/2010 de 24 de marzo). La resolución de concesión del 30 de septiembre de 2010 se publicó en el BOE n.º 266 del 3 de noviembre. Entre los objetivos del Proyecto presentado destacan los siguientes:

- a) Recuperar una parte significativa de los testimonios de la segunda generación de exiliados vinculados a la película *En el balcón vacío*.
- b) Rescatar del olvido precisamente a esa segunda generación, cuya adaptación a la nueva sociedad de adopción era más fácil en su caso que en la de sus progenitores, aunque en ese proceso también hubo problemas de diverso carácter.
- c) Crear un material oral y audiovisual de fácil consulta, muy útil en distintas disciplinas (Cine, Sociología, Antropología, Historia, Arte, Literatura, etc.).
- d) Difundir la muy rica cultura española desarrollada al margen de la cultura franquista, cuyo conocimiento no puede sino enriquecer la España de hoy.
- e) Documentar visualmente los lugares de la memoria relacionados con la película y, a través de texto e imagen, narrar su historia desde que se crearon hasta la actualidad.
- f) Recopilar la mayor documentación posible sobre la película y sobre quienes participaron en ella.
- g) Procurar una notable difusión de la película y de cuantos aspectos le conciernen.
- h) Sentar las bases para afrontar un proyecto más amplio que pueda equipararse a aquel del que partimos y tomamos como ejemplo: el *Proyecto de historia oral: Refugiados españoles en México* (INAH, México).

Con tal finalidad, realizamos varias actuaciones preliminares:

- a) En diversos archivos y bibliotecas, tanto en España como en México, se relevó documentación relativa a todo lo publicado sobre *En el balcón vacío*. Se recopiló, por tanto, información documental, hemerográfica, visual o bibliográfica en torno a la película, su estreno, su difusión posterior y las vías de su recepción en España. Este trabajo lo llevaron a cabo varios miembros del equipo de la AEMIC, todos voluntarios.

- b) Búsqueda de sobrevivientes relacionados con la película, lo cual se realizó a través del Ateneo Español de México y gracias a personajes conocidos, entre ellos Tomás Segovia y José de la Colina.
- c) Elaboración de un censo de cuantos participaron en la película. Aparte del director o los guionistas que lo acompañaron, ya fallecidos, también interesaban los técnicos, los actores y quienes, de una u otra manera, directa o indirectamente, habían participado en ella. Por tal motivo, se debía tener en cuenta que los principales promotores de la película habían fallecido (Jomí García Ascot, María Luisa Elío o Emilio García Riera), así como el técnico, José María Torre. Sin embargo, cuando iniciamos este Proyecto, contábamos con algunos miembros de la segunda generación del exilio que participaron en la película y cuyos testimonios han sido de gran valor: José de la Colina, Tomás Segovia (fallecido al tiempo que se ultimaba el Proyecto), Mercedes de Oteyza, Consuelo de Oteyza, Vicente Rojo, Justo Somonte o Conchita Genovés. Además, contábamos con otros testimonios de testigos a caballo entre la segunda y la tercera generación, como la actriz protagonista de la primera parte, Nuria Pereña, y algunos otros —como ella, por entonces unos niños— que se integraron en el rodaje por estar emparentados con actores o con técnicos de la película (es el caso de *niños* como Elena de Oteyza, Alicia García Bergua, Ana García Bergua o Carlos Contreras de Oteyza). Asimismo, estaban localizables los familiares directos de los principales artífices de la película: Cecilia Elío y Diego García Elío.
- d) La colaboración de los sobrevivientes y los testigos de la película, que permitió situar los lugares escogidos en México para simular la Pamplona anterior a la Guerra Civil española. En México, el contacto previo con todos ellos lo llevó a cabo María Luisa Capella.

Así, de manera previa se concertaron las entrevistas. El equipo técnico de la AEMIC llegó a México D. F. en mayo de 2011 y el trabajo de campo se concentró en menos de quince días. Se hicieron grabaciones pormenorizadas a quienes fueron personajes de la película: Nuria Pereña (actriz protagonista de *niña*); Mercedes Gili (madre de la protagonista); Cecilia Elío (hermana de María Luisa Elío) y Diego García Elío (hijo de María Luisa Elío y Jomí García Ascot); Ana y Alicia García Bergua (hijas de Emilio García Riera); José de la Colina (actor en la película, crítico de cine y miembro del grupo Nuevo Cine); Tomás Segovia (actor en la película y miembro igualmente de Nuevo Cine). También se les convocó a un encuentro junto con otros que también habían participado en la película, con el objetivo de que la vieran de nuevo juntos y manifestaran su opinión y sus recuerdos. Este encuentro se realizó en la sede del Centro de Estudios de Migraciones y Exilios en México (CEME, UNED), sito en la misma sede del Ateneo Español de México (Calle Hamburgo, 6, Colonia Juárez, México D. F.).

En dicha visita, además, se filmaron localizaciones en Ciudad de México que habían servido para simular la España de 1936 (Parque Lira, Edificios Condesa) y el México de 1961, año de la película (Monumento a la Revolución, Paseo de la Reforma). Igualmente se concertó una entrevista con el director de la Filmoteca de la UNAM, donde se había realizado la edición remasterizada de la película, con el fin de que autorizara su difusión a la AEMIC. Se hizo también una comparativa con el origen de la película, es decir, con la Pamplona en la que transcurre la primera parte, para lo cual un reducido equipo técnico se trasladó a Pamplona para entrevistar a Eduardo Mateo Gambarte, especialista en la historia de María Luisa Elío y socio de la AEMIC.

Al tiempo que se estaban realizando tales localizaciones y grabaciones, la AEMIC encargó varias contribuciones a reconocidos especialistas con el fin de que, entre los resultados del Proyecto, se contara con la presente publicación, de cuya edición se hizo cargo Javier Lluch-Prats, miembro del equipo de investigadores del Proyecto e integrante de la Junta Directiva de la AEMIC.

En consecuencia, los resultados del Proyecto, cuya memoria justificativa se entregó al Ministerio de la Presidencia en febrero de 2012, se ajustan a los objetivos planteados, pues se ha conseguido una información de primera mano muy certera de cómo se realizó la película, que se ha plasmado claramente en el documental titulado *Y yo entonces me llevé un tapón. Memoria compartida. En el balcón vacío*, que incluye dos anexos: *Encuentro en Hamburgo* y *Biografías*. En especial este segundo anexo cumple con creces el objetivo de iniciar un archivo de historia oral de esa segunda generación del exilio republicano español en México, ya que abarca tres generaciones de exiliados: hay familias que participaron con todos sus miembros, como la de Emilio García Riera, representada por medio de su esposa, Alicia Bergua; su suegro, Martín Bergua Espurz; su suegra, Filomena Grasa; sus tres hijos, Jordi, Alicia y Ana García Bergua; y su propia madre, Francisca Riera; o la familia Oteyza, pues en la película están presentes Consuelo de Oteyza y sus dos hijas, Elena y Patricia, así como sus hermanas Mercedes de Oteyza y María Inés. El marido de esta última, Carlos Contreras, también interviene en la película, así como sus dos hijos, Carlos y José Andrés. Igualmente contamos con José de la Colina, quien actúa como falangista, pero también con su esposa, mexicana, que es quien acompaña a Juan García Ponce, primer esposo de Mercedes de Oteyza. Y si bien Cecilia Elío, hermana segunda de María Luisa Elío, no interviene en la película, sí lo hacen sus dos hijas, Cecilia y Lupe Noriega, y su hermana Carmen, esta última con su marido, Eliseo Ruiz, y su hijo, Juan Antonio. Asimismo,



Conchita Genovés, una de las actrices principales, es esposa de José María Torre, el camarógrafo, y hermana de uno de los milicianos, Santiago Genovés Tarazaga. La actriz protagonista, Nuria Pereña, no tiene a otros familiares en la película, pero su historia personal arrastra un cúmulo de desgracias acorde con las tristes historias del exilio que acompañan al grupo —como se desgrana en su entrevista, o en la de su madre, Mercedes Gili. De modo que, para todos ellos, también la película viene a ser un álbum familiar en el que lamentablemente abundan los ausentes. De ahí que Justo Somonte expresara su melancolía tras ver la película en grupo, pues habían desaparecido su propia esposa, Chini, así como muchos de sus amigos, participantes en la película<sup>1</sup>.

Por tanto, los objetivos del Proyecto se han cumplido sobremanera y sus resultados hasta ahora son, fundamentalmente: el documental *Y yo entonces me llevé un tapón. Memoria compartida. En el balcón vacío*, acompañado de los anexos citados; la película *En el balcón vacío*, remasterizada; y este libro de conjunto: *En el balcón vacío. La segunda generación del exilio republicano en México*. Su difusión se realizará entre los socios de la AEMIC y aquellos interesados que quieran participar en la Asociación, siempre sin ánimo de lucro. No obstante, dicha difusión comenzó en noviembre de 2011, mediante la presentación del documental ante quienes generosamente habían participado en las entrevistas realizadas en mayo. Se hizo con una mesa redonda en la que participaron María Luisa Capella (CEME-AEMIC) y Dolores Fernández Martínez (UCM-AEMIC). Durante el encuentro se debatió con ellos sobre cambios que se podían hacer en la secuencia de imágenes del documental. También tuvo como finalidad la obtención de la autorización de cada participante para difundir el material. Además, se preparó una exposición documental en la sede del CEME-UNED y del Ateneo Español de México, que duró dos semanas y contó con los fondos del archivo de Diego García Elío. Se complementó con una conferencia impartida por Eduardo Mateo Gambarte. Así también, en noviembre de 2011 la AEMIC participó en el Congreso *Exilio y Cine*, celebrado en la Universidad de Deusto (Donostia-San Sebastián), marco en el que el 24 de noviembre se organizó una mesa redonda en la cual

---

<sup>1</sup> José de la Colina también expresó esa melancolía en privado, al decir que procuraba no ver a menudo la película por la tristeza que lo embargaba. Por otra parte, seguramente debido a la imponente presencia de su madre, Diego García Elío manifestó su deseo de dosificar su exposición.

estuvieron presentes Dolores Fernández Martínez, Eduardo Mateo Gambarte y Juan Rodríguez<sup>2</sup>.

Todo ello ha permitido profundizar en el conocimiento de la segunda generación del exilio republicano de 1939 en México, en su instalación y su integración en el país de acogida. De igual modo, destacan las bases que se asientan para indagar la permanencia de la memoria en el tiempo a través de la tercera generación, conformada por los hijos de la segunda, a su vez nietos de la primera. También se ha conseguido reunir una excelente documentación audiovisual, la cual permitirá vincular el exilio republicano español con la mentalidad actual, pues sabido es que la cultura visual es fundamental en la sociedad en que vivimos. Así, este material puede llegar a divulgarse mejor que los estudios de los especialistas, generalmente reducidos a círculos intelectuales minoritarios. En suma, el beneficio de este Proyecto lo es para la sociedad en general, dado que desde sus inicios no se planteó únicamente para investigadores y especialistas. Su utilidad se extiende a los descendientes de los refugiados, a todos los españoles y a los mexicanos, a los estudiantes de diversas especialidades, a los estudiosos de los exilios y las migraciones, es más, a toda persona interesada en la historia reciente de España. Todo, pues, en pro de la recuperación y del análisis de los perfiles varios que conforman la memoria colectiva, en esta ocasión a través de un hito del exilio republicano: *En el balcón vacío*.

---

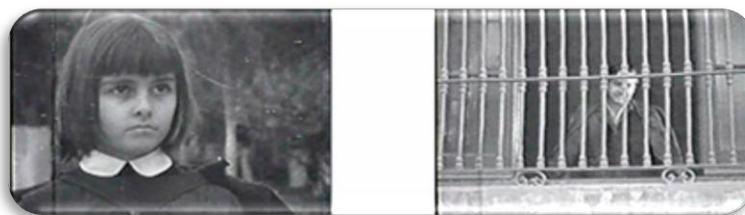
<sup>2</sup> Poco tiempo después, el 11 de febrero de 2012, lamentamos el fallecimiento de Iñaki Beti, que fue el alma de este y de otros muchos encuentros en torno al exilio.

## NOTA EDITORIAL

JAVIER LLUCH-PRATS\*

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

En páginas previas, Dolores Fernández da cuenta de los principales objetivos y de las actuaciones llevadas a cabo en el Proyecto de Investigación “La segunda generación del exilio republicano de 1939 en México a través de la película *En el balcón vacío*”. Valga recordar que, tras la conclusión del Proyecto, los investigadores involucrados en él sistematizaron los datos obtenidos y ultimaron sus contribuciones, al tiempo que la AEMIC organizó los resultados para su difusión: una copia remasterizada de la película, un documental y este libro, en cuya estructura se distinguen las aportaciones críticas de varios especialistas del grueso de una serie de entrevistas.



Fotogramas de *En el balcón vacío*

En primer lugar, el bloque inicial, titulado “El devenir de la memoria y la escritura”, lo conforman los capítulos redactados por Charo Alonso García, Alicia Alted Vigil e Isabelle Steffen-Prat. A continuación, bajo el epígrafe “Perspectiva de análisis fílmico”, en el bloque siguiente el lector accederá a los trabajos de Jorge Chaumel Fernández, Juan Rodríguez, José María Naharro-Calderón y Eduardo Mateo Gambarte.

En segundo lugar, un capítulo firmado por Dolores Fernández abre un tercer bloque que reúne ocho entrevistas en torno a *En el balcón vacío*, relevantes no solo para contextualizar la película, sino también para adentrarse en historias particulares de exiliados como Mercedes Gili, cuya vida es muestra de las penurias

---

\* Miembro del Grupo de Investigación sobre Cultura, Edición y Literatura en el Ámbito Hispánico (siglos XIX-XXI) - GICELAH. Centro de Ciencias Humanas y Sociales. CSIC (Madrid).

que padeció tras la Guerra Civil española, en particular por la dramática experiencia derivada de la desaparición de Alfredo Pereña, su marido, a manos del régimen de Trujillo en la República Dominicana.

Por un lado, aquí se congregan testimonios de participantes directos en la elaboración de *En el balcón vacío*: José de la Colina, Ana y Alicia García Bergua, Nuria Pereña y Tomás Segovia. Por otro, se incluyen entrevistas realizadas a quienes, colateralmente, están ligados a los artífices de esta obra: Cecilia Elío, Diego García Elío, Mercedes Gili y Eduardo Mateo Gambarte.

Dos de las entrevistas vieron la luz en el número 12 (2011) de la revista *Migraciones & Exilios*: “El grupo Nuevo Cine y la película *En el balcón vacío*: testimonio de Tomás Segovia”, pp. 127-146, y “El drama paralelo a la película *En el balcón vacío*: testimonio de Mercedes Gili”, pp. 147-160. Además, con tales títulos, en la revista y en este libro constan breves presentaciones: la entrevista a Mercedes Gili la precede un texto de José Ignacio Cruz. La de Tomás Segovia —a quien este libro va dedicado— se abre con otro redactado por Dolores Fernández. El investigador que las utilice deberá tener en cuenta su doble publicación a fin de citar la fuente de procedencia adecuadamente, bien si maneja el libro, bien si recurre a *Migraciones & Exilios*.

En su conjunto, tales testimonios vivifican la época en la cual *En el balcón vacío* se fue entretejiendo, tomó cuerpo, fue premiada y elogiada por la crítica. Además, entre otros temas, como la película también evidencia, en las entrevistas se subraya el dolor por la España perdida y el hogar dejado al otro lado del mar, la nostalgia por la infancia, así como la experiencia varia de la nueva vida en el país de acogida. Unos testimonios se complementan con otros. Por ejemplo, Diego García Elío desconoce el origen del dinero con que la obra se financió, aunque aclaraciones sobre este asunto se hallan en las palabras de José de la Colina o en las páginas del capítulo precedente de Eduardo Mateo Gambarte.

Los recuerdos se abren así a modo de abanico, permiten recuperar la memoria, se entrelazan y rellenan vacíos del olvido, propios del discurrir del tiempo. Las entrevistas son, pues, fuentes de primera mano, idóneas para rescatar y perfilar la memoria colectiva, para elaborar la historia oral de esa generación exiliada, siguiendo el modelo que nuestro Proyecto adoptó en su concepción. Ese modelo lo representó el *Proyecto de historia oral: Refugiados españoles en México*, iniciado en 1979 en el Archivo de la Palabra del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) bajo la dirección de Eugenia Meyer.



Sobre el mismo, en 2011 vio la luz un catálogo coordinado por Dolores Pla Brugat: *Catálogo del fondo de historia oral. Refugiados españoles en México*. México D. F.: Conaculta / INAH, Col. Archivo de la Palabra.

En tercer lugar, el libro presenta una bibliografía selecta en torno a la película y temas afines a ella, preparada por Eduardo Mateo Gambarte y Juan Rodríguez. El lector podrá comprobar la excelente recepción crítica que *En el balcón vacío* ha tenido internacionalmente. Este libro, por tanto, se añade a notables aportaciones previas como *Images d'exil: En el balcón vacío, film de Jomí García Ascot (México, 1962)* (2006), editado por Bénédicte Brémard y Bernard Sicot, o el *dossier* sobre *En el balcón vacío* de la revista valenciana *Archivos de la Filmoteca*, 33 (octubre de 1999).

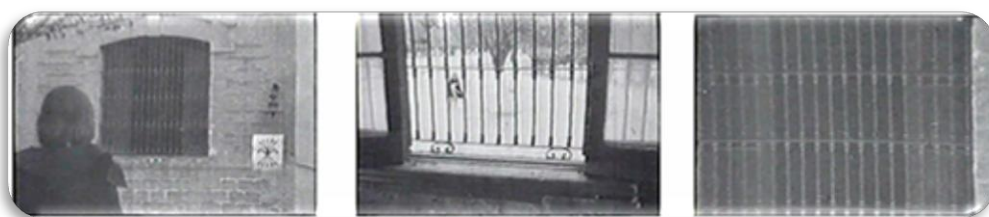
Por último, a modo de Apéndice, se incluyen varias imágenes de una exposición sobre la película igualmente ligada al Proyecto de Investigación citado, mostrada en noviembre de 2011 en la sede del CEME-UNED y del Ateneo Español de México, como resalta Dolores Fernández en sus palabras preliminares.



Este libro digital se publica en formato PDF, lo cual beneficia su lectura en un ordenador, un teléfono móvil, una tableta, un lector de *e-books* u otros dispositivos electrónicos. El texto contiene marcadores internos que le permiten al lector acceder al capítulo que le interese o regresar a una posición determinada de la tabla de contenido, ya que los programas para leer un PDF ofrecen esta dinámica posibilidad de lectura. Asimismo, mediante el sistema de búsquedas que hoy día tales programas procuran, es posible localizar rápidamente en el libro aquellos datos que al lector puedan interesarle.

Del trabajo de edición realizado resaltable es que, una vez reunidos los capítulos de los especialistas y las entrevistas referidas, se procedió a maquetar los textos siguiendo criterios editoriales homogéneos con relación a las notas a pie de página, las imágenes, la bibliografía o la tipografía. Asimismo, en virtud de su orientación temática, los capítulos se distribuyeron en los bloques antes presentados. En cuanto a las entrevistas, en las cuales se mantienen no pocas marcas de oralidad, a pie de página del comienzo de cada una de ellas se detallan

los datos de los entrevistadores, transcriptores y anotadores. Como los textos críticos, la mayoría de entrevistas incorpora notas explicativas, sobre todo de carácter biográfico y bibliográfico. Que unas entrevistas contengan más o menos notas responde a su tratamiento individualizado en origen, es decir, se ha respetado la voluntad de quien, inicialmente, revisó el texto y lo anotó para facilitar la comprensión de determinadas referencias. Son notas que despejan dudas y permiten conocer y vincular a personas reiteradamente mencionadas en uno u otro lugar de este libro, pongamos por caso a José María Torre, fotógrafo de la película, cuya mención se aclara en lugares varios. En consecuencia, son notas iluminadoras que se entrecruzan, como las voces en sí de los entrevistados, con alusiones constantes a quienes participaron en la génesis de la película, en su desarrollo o en su posterior difusión, y con tantas menciones a la experiencia del exilio.



En estas páginas el lector hallará, por ende, una suerte de guía en torno a *En el balcón vacío*, obra que viabiliza un mejor conocimiento de nuestro pasado, ya que el texto fílmico es un privilegiado “lugar de memoria” y un destacado parteaguas intergeneracional para comprender el devenir del exilio republicano en tierras mexicanas, al dar vida a personajes que son portavoces de un grupo social y portadores de los estigmas de un tiempo, de sus inquietudes estéticas, sociales, artísticas y humanas. Como en la película, en este libro se recalcan decisivos episodios del mundo en que nacieron los llamados niños de la guerra, episodios que son expresión de la mentalidad de ese mundo. Y todo ello, en definitiva, es reflejo del mundo creativo, fílmico y literario de Jomí García Ascot y María Luisa Elío, autores de una pieza clave en la historia del cine mexicano e inigualable hito de la segunda generación del exilio republicano español en México.

## EL DEVENIR DE LA MEMORIA Y LA ESCRITURA



## UNA MIRADA HACIA LO PERDIDO: EN EL BALCÓN VACÍO<sup>3</sup>

CHARO ALONSO GARCÍA

Doctora en Ciencias de la Información – Universidad Complutense de Madrid

El exilio español de 1939 generó una abundante obra cultural y literaria que, como apunta Juan Rodríguez (1997: 197), se mueve “entre la nostalgia de la España perdida, de aquella utopía de libertad y justicia que se derrumbó por la fuerza de las armas, y la necesidad, conforme se iba diluyendo la esperanza de un pronto regreso, de vincularse, de entregar toda su valía a esa nueva patria que generosamente los había acogido”.

En efecto, *En el balcón vacío*<sup>4</sup> se mueve en el campo de la nostalgia, la nostalgia del hogar perdido, de la infancia perdida, y esto no es casual: escrita, dirigida e interpretada por jóvenes españoles, la denominada “segunda generación” de españoles exiliados en México, es un desgarrado grito de dolor por la España que perdieron siendo niños. Como señalaron Conchita Genovés y Consuelo de Oteyza: “Es la película del recuerdo”; “yo creo que la añoranza”; “el recuerdo de una niña, que es lo que recordamos todos”<sup>5</sup>.

El guión se adaptó de unos relatos escritos por M.<sup>a</sup> Luisa Elío sobre su propia vivencia como niña, que sufrió la guerra primero y el exilio después<sup>6</sup>. La

---

<sup>3</sup> Este trabajo se origina en mi artículo, revisado para su inclusión en este libro, “Una mirada hacia lo perdido: *En el balcón vacío*”. *Archivos de la Filmoteca*, 33, Valencia, octubre de 1999, pp. 141-149.

<sup>4</sup> Producción: Ascot/Torre; Dirección: Jomí García Ascot; Argumento: María Luisa Elío, Jomí García Ascot y Emilio García Riera; Fotografía: José M.<sup>a</sup> Torre; Sonido: Rodolfo Quintero; Títulos: Vicente Rojo; Edición: Jomí García Ascot y Jorge Espejel; Música: Bach, Tomás Bretón y música popular española. México, 1962.

<sup>5</sup> Entrevista a Conchita Genovés y Consuelo de Oteyza, realizada en México D. F. el 1 de junio de 1996. Conchita Genovés representó el papel de la madre de la niña protagonista en la película; Consuelo de Oteyza hizo de monja en una corta secuencia.

<sup>6</sup> Bajo el título *Cuaderno de apuntes*, los relatos fueron recogidos y publicados por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México (Conaculta) y Ediciones el Equilibrista en 1995. M.<sup>a</sup> Fernanda Mancebo publicó una nota en el Boletín n.º 2/1997 de la AEMIC sobre esta casa editorial. En él explica que, a finales de 1986, Diego García Elío (hijo de García Ascot y M.<sup>a</sup> Luisa Elío), junto a Gonzalo y Rodrigo García Barcha (hijos de García Márquez), crearon la editorial y, aunque “no es obra estricta del exilio”, uno de sus creadores “pertenece a los exiliados de la tercera generación”. En dicha editorial está publicada parte de la obra de Jomí García Ascot, por ejemplo el libro de poemas *Del tiempo y unas gentes* (1986), así como los dos libros de M.<sup>a</sup> Luisa Elío: *Tiempo de llorar* (1988) y el citado *Cuaderno de apuntes* (1995).



forma en que estaban narrados —no olvidemos que es la nostalgia la materia con la que trabaja— fue seguramente lo que propició que García Ascot utilizara una técnica especial, en la que crea unas imágenes que son la referencia a un pasado. Observemos el primer relato (Elío 1995: 31):

En aquellos días en que ocurrió, aún era yo muy niña, qué diera yo por ser tan niña ahora, si es que acaso he dejado de serlo. Y entonces, había algo en las calles, algo en las casas, que después desapareció con aquella guerra, aquella guerra que aún veo por los tejados de las casas, aquella guerra que apareció un día en el grito de una mujer.

M.<sup>a</sup> Luisa Elío era una niña cuando tuvo que abandonar su hogar y su país; García Ascot también lo era. Muchos de los españoles que en 1939 salieron de España hacia el exilio lo hicieron acompañados de sus familias. Miles de jóvenes y niños de corta edad fueron arrancados de sus hogares, primero por la guerra (lo que se refleja muy bien en la película: la niña saliendo del hogar paterno en Pamplona y dirigiéndose hacia zona republicana) y más tarde por el exilio. Los jóvenes llevados al exilio mexicano estudiaron en colegios creados por los exilados, crearon sus propios lugares de encuentro y, aunque más tarde se formaron en instituciones mexicanas y se relacionaron con mexicanos, sin embargo trasladaron a México la forma de vida y la cultura españolas.

Conociendo el estado emocional de estos niños españoles en México, podríamos imaginar que la única película realizada sobre el exilio y en el exilio<sup>7</sup> se correspondería con la necesidad de plasmar sus sentimientos. Sin embargo, M.<sup>a</sup> Luisa Elío nos explica que no fue así, ya que una vez decidido el tema y escrito el guión se convirtió en una necesidad<sup>8</sup>. García Ascot quería hacer cine: esa era su necesidad. Su tradición en este terreno no era nueva, ya que a principios de los años 50, siendo profesor de Literatura en la Facultad de Letras del D. F., había creado el Cineclub Universitario, y más tarde formó parte de la empresa Teleproducciones, dirigida por Manuel Barbachano Ponce. En 1960, año en el que nació la idea de *En el balcón vacío*, García Ascot y su esposa acababan de regresar de Cuba, donde se habían dirigido en 1959 contestando a una llamada de Alfredo Guevara, director del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica. Guevara le invitaba a que se incorporara como realizador a la producción cubana de tres episodios que integrarían una serie llamada *Historias de la revolución*.

---

<sup>7</sup> Jorge Semprún escribió el guión y, años más tarde, en 1972, dirigió la película *Las dos memorias*, en la cual recoge testimonios de españoles exiliados en 1939.

<sup>8</sup> Entrevista a M.<sup>a</sup> Luisa Elío, realizada en México D. F. en febrero de 1997.



Una escena de la filmación de *En el balcón vacío*

Al regresar a México, García Ascot quería seguir dirigiendo y transmitió esa inquietud a García Riera, crítico de cine y también hijo de exiliados. Juntos barajaron ideas hasta que M.<sup>a</sup> Luisa Elío les confesó que ella había escrito algo que trataba sobre España y sobre el sentimiento que tenían todos los jóvenes, hijos de exiliados: la añoranza de la niñez, de España, del hogar perdido. Según M.<sup>a</sup> Luisa Elío, hasta que no les enseñó sus cuentos / memorias a García Ascot y a García Riera ellos no habían pensado en hacer una película sobre el exilio español, pero una vez la idea fructificó vieron que era lo que siempre habían querido hacer.

M.<sup>a</sup> Luisa Elío tampoco escribió sus recuerdos, plasmados en pequeños relatos, con una idea preconcebida: de repente, y en un lugar determinado, sintió la necesidad de hacerlo. El lugar y el momento fue La Habana de 1959. Solo habían pasado unos meses desde que Fidel Castro la había tomado y sus hombres aún seguían bajando de la Sierra. La forma en que iban vestidos, el ambiente que se respiraba en la capital cubana, todo le recordaba la guerra de España a M.<sup>a</sup> Luisa Elío: era lo que ella había vivido.

Una vez que entre García Ascot, García Riera y Elío escribieron el guión, decidieron implicar a sus amigos en el proyecto. García Ascot deseaba que los actores no fueran profesionales y, para la idea que intentaba plasmar, lo ideal era que todos ellos fueran refugiados o hijos de refugiados españoles: quería darle a la película un tono “*transterrado*”. Así, reunidos los ocasionales actores en casa de Conchita Genovés, se repartieron los papeles que iban a interpretar: ellos mismos

fueron eligiendo a los personajes que más les habían llamado la atención<sup>9</sup>. De esta manera, salvo raras excepciones, todos los actores eran exiliados españoles; entre estas excepciones destacan nombres como el del colombiano Álvaro Mutis o los mexicanos Salvador Elizondo y Juan García Ponce, todos ellos amigos personales de García Ascot.

Ya implicados en la realización de la película, lo primero que hicieron fue recaudar dinero. Ni García Ascot ni sus amigos lo tenían por aquel entonces, así que recurrieron, podríamos decir, al ingenio; según Conchita Genovés: “Entre todos íbamos juntando dinero. Esto era hace muchos años y no estábamos en la situación en que estuvimos después, y era a base de mucho sacrificio, pero con mucho amor, mucha dedicación”. Los amigos aportaron el dinero que podían; un 15% del total se obtuvo con la venta de tres cuadros donados por tres pintores españoles exiliados: Vicente Rojo —quien además hizo los títulos de crédito de la película—, Juan Soriano y Souza. Al final lograron reunir 4.000 dólares, con los que compraron la cámara, los rollos de película, el revelado, etc., y con ese dinero empezaron a rodar. Por supuesto, ninguno de los actores cobró nada por su participación.

La cámara que García Ascot compró era de 16 mm.: una cámara antigua, de cuerda, que se manejaba con una manivela, pues aunque en esa época ya había cámaras modernas, costaban mucho dinero. El director contó con una ayuda inestimable: el marido de Conchita Genovés, José M.<sup>a</sup> Torre, fotógrafo profesional de publicidad que, además de desempeñar un pequeño papel en la película, fue el encargado de la fotografía y cedió su laboratorio fotográfico.

*En el balcón vacío* tardó todo un año en rodarse porque solo lo hacían los domingos, cuando tenían tiempo libre. De tal modo, durante 40 domingos de 1961 y 1962 este grupo de amigos se citaba en los escenarios elegidos, en lugares de la Ciudad de México que podían pasar por españoles, entre otros: el Ateneo Español, el Parque de Lira o el Colegio de México. Hay muchas anécdotas relacionadas con el rodaje y es conveniente citar alguna para conocer las dificultades y el espíritu que animaba a sus autores. Así, el personaje principal de la primera parte, la niña Nuri Pereña, nunca llegó a enterarse bien de qué iba la película; le contaban qué es lo que tenía que hacer y decir y ella actuaba. Además, la pequeña actriz tuvo que ser doblada, pues era hija de exiliados españoles, nacida en México y, como los mexicanos, había dos sonidos que no pronunciaba: la c y la z.

---

<sup>9</sup> El papel principal lo representaría la protagonista, M.<sup>a</sup> Luisa Elío, quien era la única que tenía conocimientos de interpretación al haber participado en algunas representaciones teatrales.



Diego de Meza, Nuri Pereña y Conchita Genovés

Otra anécdota corresponde a la secuencia en que aparecen viejecitos jugando al dominó, rodada en el Sanatorio Español de México. Les pidieron permiso para filmarlos mientras jugaban y hablaban, y en un principio los ancianos se negaron, alegando que sentían vergüenza. Después de varios días relacionándose con ellos, hablándoles, en definitiva, convenciéndoles, lograron ganar su confianza y dejaron de taparse la cara ante la cámara.

Sin embargo, el momento más emotivo del rodaje para los participantes fue el que nos relata M.<sup>a</sup> Luisa Elío. Era el primer día de filmación, en el Desierto de los Leones, y estaban presentes todos los que iban a actuar en la película; ella lo define como “un día de esos de amigos y tortilla de patatas”. La escena que iban a rodar correspondía a la huida por los Pirineos de la niña protagonista y su familia y, en el momento en que García Ascot dijo “¡Acción!” todos se quedaron en absoluto silencio. Ante ellos apareció de nuevo la guerra de España: los actores iban vestidos con trajes de 1936, con sombreros de 1936, con boinas vascas. Cuando García Ascot gritó “¡Corten!” el silencio fue absoluto y todos tenían lágrimas en los ojos.

La película acabó de rodarse en 1962 y el resultado final fue un largometraje con aire de documental. Esta sensación se hace aún más visible al estar intercaladas imágenes reales de la contienda y la huida por los Pirineos, conseguidas por mediación del realizador holandés Joris Ivens, al que García Ascot había conocido en Cuba. La falta de recursos técnicos y la intención del

[illegible]

23



Premio de la Crítica Internacional (Fipress Sci.), Locarno, 1962



A pesar de estos éxitos internacionales, en México los responsables de la industria cinematográfica se opusieron a que fuera distribuida comercialmente; y eso aun cuando en ambos festivales, como es lógico, la película fue presentada como representante de este país. El motivo de tal rechazo hay que buscarlo en la



cerrada industria cinematográfica mexicana de los años 60, que impedía la promoción de nuevos cineastas; pero también lo encontramos en el formato elegido por García Ascot para rodar la película: 16 mm., un formato *amateur*, no apto para exhibirse en cines comerciales, entre otras cosas por no tener la calidad adecuada. Las películas realizadas en 16 mm. pueden más tarde “inflarse”, es decir, pasarse a 35 mm., pero hay que cambiarlas de soporte y eso cuesta mucho dinero, dinero que García Ascot no tenía. Por ello era imposible que la película se pudiera exhibir en los grandes cines comerciales, si bien fue posible presentarla al festival de Locarno por el carácter alternativo del mismo.

A pesar del carácter independiente de *En el balcón vacío*, o precisamente por él, la película supuso, en cierta medida, una ruptura en la cerrada industria cinematográfica mexicana. Por algo García Ascot había sido uno de los integrantes de Nuevo Cine, grupo que surgió en 1960 con la finalidad de “superar el deprimente estado del cine mexicano” y lograr que se abriesen “las puertas a una nueva promoción de cineastas”, ya que “nada justifica las trabas que se oponen a que nuevos directores, fotógrafos, etc., puedan demostrar su capacidad para hacer en México un nuevo cine”. García Ascot llevó a la práctica uno de los sueños de los integrantes de Nuevo Cine: que una película independiente fuese reconocida internacionalmente, aunque no pudo contar con apoyo oficial.

*En el balcón vacío* se exhibió en los cineclubes independientes y se hicieron pases en domicilios particulares, hasta convertirse en una película de culto para los republicanos exiliados que vivían en México. García Riera (1979: 124) señaló que el público refugiado prefirió casi unánimemente la primera parte de la película, “la que ocurre durante la guerra, muestra a la protagonista de niña y quiere conferir a las imágenes la calidad de recuerdos filmados”, pero que ellos deseaban que fuera la segunda parte la que diera sentido a todo lo mostrado, “con M.<sup>a</sup> Luisa como la protagonista ya mujer, y ya en México”.

Quizá sea el escritor mexicano Juan García Ponce quien explica de manera más clara el sentido de la película:

La historia... es, simplificando, la de la nostalgia de la infancia, una nostalgia exacerbada por el exilio, que agrega al alejamiento en el tiempo un alejamiento material... *En el balcón vacío* presenta así el destierro real de un lugar que se transforma de manera natural en símbolo e imagen del otro destierro, el que es producto del tiempo y nos separa continuamente del yo que fuimos (García Riera 1979: 126).

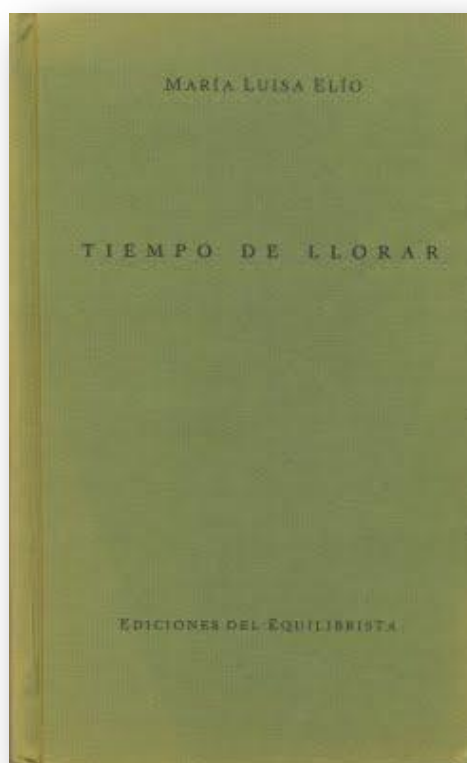


Otro de los relatos de M.<sup>a</sup> Luisa Elío (1995: 34) confirma las palabras de García Ponce:

No era tan joven ya cuando volvió a su casa. Quizá fue eso lo que le hizo no reconocerla. Habían pasado muchos años, tantos años como hacía que había empezado la guerra de España; y ahora le era casi imposible reconocer aquello... Recordaba que de niña había escrito con una piedra en el balcón: "papá y mamá". ¿Lo encontraría quizás ahora? Y estaba ya en el balcón buscándolo cuando oyó que alguien la llamaba: "Niña, ¡a cenar!" ¿No era ésa la voz de su padre? Ha debido llegar de la oficina, pensó, y está de buen humor porque oigo a mamá reírse. Pero, ¿por qué estoy yo en el balcón?; ¿qué hago aquí?, ¿a qué jugábamos?: "Jugábamos a escondernos", oyó a su hermana decirle, ¿pero dónde estaba su hermana que no la veía? ¿Cecilia, dónde estás?... no me dejéis aquí en el balcón; no me dejéis sola, venid a jugar conmigo, no dejéis que esos cuatro hombres con fusiles se lleven a papá, no vayáis a dejar que caigan esas bombas sobre nosotros, ¿no veis que mamá dice que no tiene miedo pero es mentira?, venid a jugar conmigo que, si no, después ya no podremos hacer nada, que nos habrán separado y será ya tarde...

M.<sup>a</sup> Luisa Elío confunde el pasado con el presente y, desde el presente que imagina, recrea el pasado que vivió. Esta es la clave del argumento, clave que se observa en uno de los pasajes de la película, quizá el crucial: cuando Gabriela, la protagonista, ya adulta, vuelve a la casa de su infancia, se encuentra en la escalera por tres veces a la niña que fue, mas no es capaz de reconocerla. Es un recurso dramático en el que la mujer no es capaz de reconocerse en la niña porque el tiempo, inexorablemente, ha pasado, se ha ido, no puede volver, a pesar de la añoranza que se siente.

La vuelta al hogar no se sabe si es real o ficticia. No queda claro en la película, pero es una vuelta ficticia, ya que M.<sup>a</sup> Luisa no había regresado aún a España en aquella época. Lo haría en agosto de 1970. Cuando escribió el fragmento seleccionado intentó plasmar lo que ella creía que iba a sentir con el regreso. Se muestra una casa vacía, en la que no hay muebles, no hay padres, ni hermana, nada de lo que ella recordaba que había en el hogar. Sólo encuentra el vacío y la soledad. La frase con la que acaba ("—Ayudadme que no sé por qué he crecido tanto") significa que le quitaron la infancia, y con ello le quitaron todo. Durante la segunda parte de la película, con Gabriela ya adulta y andando descorazonada por México, se aprecia un deseo de volver al momento en que lo perdió todo y, cuando lo hace, se da cuenta de que el tiempo pasado no va a recuperarse.



En *Tiempo de llorar*, M.<sup>a</sup> Luisa Elío relata lo que sintió al regresar a Pamplona en 1970. La introducción a la obra, escrita por ella misma, puede considerarse un resumen, años después, de lo que se vio en la pantalla. Según Elío (1988: 17).

Y ahora me doy cuenta de que regresar es irse. Es decir, que volver a Pamplona es irse de Pamplona. Al fin voy a volver donde las cosas no están ya. He vivido en el mundo de mi propia cabeza, el verdadero mundo quizá, y contando poco con el mundo exterior. Ahora al fin me atrevo a regresar donde la gente ha muerto. Por eso sé que regresar es irse, irme. Irme de una vida, casi de toda una vida (y sigo hablando en el orden del pensamiento), porque sé que ahora la mirada tan sólo va a servir para borrar. Lo sé, lo sabía, y en ese saber tiene una importancia total el verificar. Pamplona, tan sólo un lugar.

Algunas veces pienso en no volver nunca, muchas en quedarme allí, de donde no he salido. Pero qué esfuerzo infinito salir para poder volver.

Ahora sé que si no regreso ahí, en donde las cosas son las mismas aunque fuera de mí, si no voy al lugar donde la gente ha muerto, temo que este trozo de vida mía, cuyo valor es estar dentro y fuera, y su importancia es mirar para quedarse, no va a poder ser.

*En el balcón vacío* comienza “Dedicada a los españoles muertos en el exilio”. La pregunta que tendríamos que hacernos es si García Ascot hablaba de una muerte física o de la muerte interior que sufren todos aquellos que tienen que salir de su patria y saben que no pueden regresar.

## BIBLIOGRAFÍA

- Elío, María Luisa (1988). *Tiempo de llorar*. México: Ediciones del Equilibrista.
- (1995). *Cuadernos de apuntes*. México: Ediciones del Equilibrista.
- García Riera, Emilio (1979). *Historia documental del cine mexicano*. México D. F.: Era.
- Mancebo, M.<sup>a</sup> Fernanda (1997). “Ediciones del Equilibrista”, en *Boletín de la Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricos Contemporáneos* (AEMIC), n.º 2.
- Rodríguez, Juan (1997). “La aportación del exilio republicano español al cine mexicano”, en *Monográfico sobre el exilio español en México (1939-1977)*, Taifa, Publicación trimestral de Literatura, 2.<sup>a</sup> época, n.º 4, otoño de 1997, pp. 197-224.

## EN EL BALCÓN VACÍO O LA CONFLUENCIA ENTRE ESCRITURA FÍLMICA Y ESCRITURA HISTÓRICA<sup>10</sup>

ALICIA ALTED VIGIL

UNED, Madrid

### A modo de presentación

En *El oficio de vivir*, Cesare Pavese escribió que “los problemas que agitan a una generación se extinguen para la generación siguiente, no porque hayan sido resueltos, sino porque el desinterés general los abroga” (10 de agosto de 1947). En tal afirmación subyace un profundo escepticismo hacia el sentido de la vida misma. Quizás el oficio del historiador sea el de rescatar de ese desinterés trastocado en olvido, un pasado que ayude a su propia generación a comprender el presente y a construir, en la medida de lo posible, el futuro.

De acuerdo con José de la Colina, “*En el balcón vacío* es en rigor el único ejemplo de un cine ‘del exilio español’ (...) es una rara avis: la película de los españoles desarraigados por la Guerra Civil” (1982: 662, 671). Y como dijo María Luisa Elío, autora del guión original y de los diálogos, “económicamente nunca sacamos nada de esa película, pero hemos estado viviendo sentimentalmente de ella toda la vida”<sup>11</sup>.

Desde que a principios de los años sesenta Marc Ferro (1973, 1975) propusiera una relectura de la historia en forma de “contra-historia”, a través de la imagen y de la oralidad, ha gravitado en los historiadores una interrogante fundamental: ¿se puede transformar en imágenes el discurso –histórico– escrito? *En el balcón vacío* es un ejemplo de cómo imagen, escritura fílmica y escritura histórica pueden complementarse en esa difícil tarea de aprehender un pasado

---

<sup>10</sup> Este texto se publicó por primera vez en un *Dossier* que coordiné sobre la película (Altéd 1999a; 1999b). Una versión en francés del mismo se incluyó en: Sánchez-Biosca, V. y Benet, V. J. (2010: 183-191). Aquí se recoge una versión revisada y actualizada. En este epígrafe titulado “A modo de Presentación” he incorporado parte de lo que escribí en la Presentación del *Dossier* citado.

<sup>11</sup> En una entrevista realizada por Mercedes Gallego en México D. F., febrero de 1996. La cinta grabada se conserva en el Archivo de Charo Alonso, a quien le agradezco que, en su momento, me pasara una copia transcrita de la misma.

que rehúsa anclarse sólo en los libros de historia (Delage 1997)<sup>12</sup>.

Aparte de sus calidades técnicas y de su estética visual, la película posee un indudable valor literario y a la vez constituye una espléndida fuente histórica. María Luisa Elío recuerda cómo su marido entonces y director de la película, Jomí García Ascot, “se angustiaba porque no podía hacer cine y yo le decía que no debía angustiarse porque él lo que era es muy buen poeta. La película refleja su poesía, esa poesía que releemos en *Del Tiempo y unas Gentes* [García Ascot 1986]”<sup>13</sup>.

¡El Tiempo! ¿Qué es el exilio sin el tiempo? Y ¿qué es tiempo para el exiliado? En torno a estas preguntas que emergen de nuestro ser más profundo, se construye la película.

Los historiadores tenemos la obligación de fundamentar, contrastar, verificar, interpretar..., pero ¿cómo encerrar en estrechos moldes analíticos los sentimientos que inducen a actuar a los seres humanos y que muchas veces explican comportamientos en apariencia incomprensibles? En la película *En el balcón vacío* nos vemos confrontados a esa “contra-historia” que, en su fijación ya intemporal, recrea el pasado con angustia y emoción. La película se nos dibuja como un retazo de historia de un exilio plasmado en imágenes, con unos protagonistas que son ellos mismos exiliados, o mejor desterrados, y que están inmersos en una geografía del exilio.

La película se rodó a lo largo de cuarenta domingos de 1961 y 1962 y, al igual que sus protagonistas, hijos del exilio, permaneció exiliada. Su recuperación para España ha sido muy tardía. En 1996, Charo Alonso trajo a su regreso de México varias copias en video de la película y empezó a distribuirlas entre amigos para que la difundiéramos. Con esta idea, la proyección de la película se incluyó en un ciclo de cine organizado en el marco de unas jornadas sobre *Los niños de la Guerra de España y el exilio*, patrocinadas por la Fundación Francisco Largo Caballero y la Universidad Carlos III de Madrid, que tuvieron lugar en marzo de 1997; también se exhibió en seminarios de doctorado, grupos de discusión y talleres de trabajo; con estudiantes y gente joven que la mayor parte de las veces no entendían las claves de la película por desconocer la historia más reciente de su país.

Cuando tomó forma la idea de convocar el Congreso sobre *La cultura del exilio republicano español de 1939* (Madrid - Alcalá de Henares - Toledo, 22-27 de

---

<sup>12</sup> Así también, en el libro dirigido por Bacot y Coq (1999), *Travail de mémoire, 1914-1998. Une nécessité dans un siècle de violence*, se hallan buenos referentes para la reflexión de estos extremos.

<sup>13</sup> Entrevista citada en nota previa (11).

noviembre de 1999), se pensó que era el momento de rendir homenaje a esa película del exilio y a su principal inspiradora y protagonista, María Luisa Elío. Esa misma idea alentó a los editores de *Archivos de la Filmoteca* a la hora de incluir un *Dossier* sobre la misma en un número editado con ocasión de la celebración del Congreso *L'exili cultural de 1939* (Valencia, 1-4 de diciembre de 1999).



A partir de entonces la película empezó a proyectarse en coloquios y reuniones de distinto carácter, siempre fuera de los circuitos del cine comercial. De manera paralela, se publicaban trabajos en los que se analizaban diferentes cuestiones sobre la misma y sus principales hacedores y protagonistas<sup>14</sup>. Un punto de inflexión importante fue su restauración y traslado a 35 mm, desde un duplicado negativo de 16 mm, que realizó la Filmoteca de la UNAM con el apoyo de Embajada de España en México. Junto a esto, el resultado del presente proyecto que se plasma en un documental y un libro, en versión digital, y que, creo, supone la consolidación del largo proceso de recuperación para España de una película cuya verdadera historia comenzó tras la finalización del rodaje.

Yo pienso que la memoria es algo así como un mal realizador que vuelve a hacer las películas y las hace de una manera muy rara.  
(Emilio García Riera, 1996)

<sup>14</sup> Remito a otros textos de este libro y a la bibliografía selecta que se recoge al final del mismo.

Si en 1961 García Riera y sus compañeros de generación y amigos, García Ascot y María Luisa Elío, hubieran pensado lo que se encierra en esa afirmación de 1996 sobre la memoria, evidentemente *En el balcón vacío* no podría haber sido lo que fue.

Pienso que no se puede entender la película en su verdadera dimensión si no partimos de tres claves. En primer lugar, es importante tener en cuenta que el ejercicio de memoria que implica la inmersión nostálgica en unos años de infancia marcados por la guerra con sus secuelas de ruptura familiar y desarraigo geográfico, no se hace desde la atalaya de una vida madura sino de una vida en plena juventud (los tres tenían en torno a treinta años). En segundo término, se debe subrayar que fue una mujer, que se quedaba en el “hotel” donde vivían en La Habana, mientras su marido se iba a trabajar; quien escribió el guión original y los diálogos, en un ejercicio de recomposición de piezas del rompecabezas de su infancia perdida. Por último, que esta mujer decidió ponerse a escribir en unos momentos en los que la Revolución cubana se abría paso portando unos ideales que a ella le recordaban aquellos por los que se había luchado en la guerra de España.

Estábamos en Cuba en aquel momento —evoca María Luisa Elío—, 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<sup>15</sup>.

Si nos acercamos a la historiografía sobre acontecimientos bélicos del siglo XX, nos percatamos enseguida que los grandes ausentes de la misma son los niños, sin embargo, la historia de este siglo está traspasada por guerras cuyas víctimas por activa y por pasiva ha sido la población civil y muy especialmente los menores, testigos mudos de la violencia, el terror y la destrucción por parte de los

---

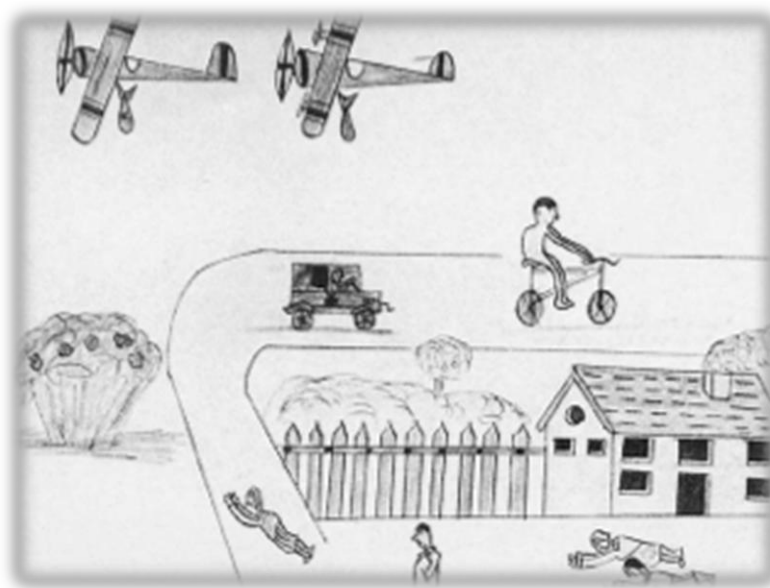
<sup>15</sup> Entrevista mencionada en la nota 11. No se puede minimizar el papel que la mujer ha desempeñado en el exilio de todo un pueblo como fue el caso de los republicanos españoles, al decir del presidente de Colombia, Eduardo Santos. Esto lo traté de reflejar en el artículo “El exilio republicano español desde la perspectiva de las mujeres” (Alted 1997). Precisamente se lo dediqué “A María Luisa Elío, que tan hondamente ha sentido y transmitido el significado de un exilio y, sobre todo, del exilio vivido por la mujer. Por esa bella película que es *En el balcón vacío*”. Véase también Alted (2006).



adultos; situación que se hace mucho más trágica cuando la guerra se convierte en un juego de buenos y malos entre hermanos, vecinos o amigos.

Esta fue la experiencia de los que eran niños cuando estalló en España la Guerra Civil. Entonces vieron, sin comprender los motivos, cómo el hogar de su infancia se rompía, sus padres y en algunos casos hermanos mayores desaparecían, cómo la madre y otras mujeres del entorno tenían que luchar para sobrevivir y ayudar en retaguardia al esfuerzo de la guerra. Ellos, mientras tanto, con las escuelas cerradas en muchos lugares, vagaban por las calles imitando en sus juegos a los mayores (¡pim... pam..., lo mataron!).

Conforme los frentes de guerra se acercaban a las poblaciones, los niños eran las primeras víctimas de la escasez de alimentos, de la falta de higiene o de la imposibilidad de atención médica. En su mente infantil quedaría grabada para siempre la imagen de esos “pájaros negros” que sembraban el terror mientras ellos se tiraban al suelo, trataban de guarecerse debajo de las mesas o huían a los refugios con sus madres<sup>16</sup>.



Dibujo de Juanito Durán Gratacós (13 años). En el reverso: “Este dibujo representa el primer día de bombardeo, y una casa y mujeres y hombres que están tirados en tierra”, 1938.

Colonia de Cerbère (Francia)

La rápida derivación del golpe militar contra la República en guerra, provocó el desplazamiento de población civil a lugares alejados de los frentes de

---

<sup>16</sup> Estos y otros aspectos de la incidencia de un conflicto bélico en la población infantil los abordamos en Alted, A., Nicolás, E. y González, R. (1999). Entre otros trabajos que he escrito sobre el tema, destaco Alted (2003).

lucha. En la zona republicana el gobierno tomó pronto las riendas de la política de evacuación, ayudado en esta tarea por una serie de organismos vinculados a grupos políticos y sindicales, por instituciones locales o bien por organizaciones humanitarias de carácter independiente como la Cruz Roja. La ofensiva de los militares sublevados en el Frente Norte en la primavera de 1937, y sobre todo los bombardeos de los aviones de la Legión Cóndor sobre pueblos y ciudades, provocó la sensibilización de la opinión pública internacional en favor de los niños. Se organizaron así expediciones oficiales de niños que fueron evacuados a colonias situadas en la zona mediterránea de Cataluña y región valenciana o bien al extranjero. Otros menores abandonaron el país en compañía de sus madres, tías y hermanos. Se calcula que en junio de 1938 había en Francia 11 000 niños. La caída del Frente Catalán a finales de enero de 1939, condujo al Departamento francés de Pirineos Orientales a cerca de medio millón de personas. Hay que tener en cuenta que entonces su población era de unos 250 000 habitantes. Según el Informe Valière<sup>17</sup>, del volumen global de refugiados que había en Francia a primeros de marzo de 1939, 170 000 eran población civil y de ellos, 68 035 niños.



A su entrada en Francia por Le Perthus, los soldados pasan entre seis filas de soldados franceses que los registran para comprobar que no llevan armas

---

<sup>17</sup> Nombre del presidente de la Comisión de Hacienda que presentó el Informe a la Cámara de Diputados francesa el 9 de marzo de 1939. Véase Alted (2005: 52 y ss.).

De esta manera, muchos niños se vieron lanzados a un largo peregrinar desde su pueblo o su ciudad natal situados, en algunos casos como en el de la película, en la zona controlada por los militares franquistas. Desde aquí con sus familias y por diversos medios llegaban a Cataluña. Estos pequeños que debían abandonar forzosamente la seguridad de su entorno familiar, tenían grabada en su mente dos imágenes que desde entonces siempre les acompañarían: los bombardeos de los aviones y el hecho de ser hijos de rojos. Quizás uno de los momentos más evocadores de la película sea ese *travelling* que nos conduce por las copas de los árboles, mientras el espectador siente clavadas en ellas los ojos de una niña que busca “cabezas cortadas”, a la vez que trata de entender el sentido de los comentarios de las dos mujeres que estaban en la estación cuando ella con su madre y hermana esperaban el tren para “irse de vacaciones”. “De esos rojos, decía una de las mujeres, hay que creerlo todo”. Y en ese discurrir infantil, cuando su madre le dice: “Pronto llegaremos, ya estamos del otro lado”, la niña contesta: “no mamá, aún no están las cabezas”. También impresiona esa escena en la que la niña acurrucada en el extremo de un pasillo estrecho y oscuro trata de protegerse del miedo, de su propio miedo tan grande que atenazaba un cuerpo tan chico, “mientras las bombas deshacían la ciudad”.

La percepción infantil de verse rechazado por algo que les marcaba, la experimentaron de nuevo una parte de estos niños en territorio francés. El gobierno de este país, que en septiembre de 1938 había firmado los acuerdos de Múnich y en febrero de 1939 reconocía oficialmente al gobierno de Burgos, tuvo que enfrentarse con el espinoso problema de la avalancha de refugiados. La decisión de acogerlos se tomó a finales de enero de 1939 en medio de fuertes tensiones en el seno del gobierno y de una parte de la opinión pública xenófoba, que veía en el extranjero un peligro para la seguridad y el orden. Esto se acentuaba en el caso de los españoles por las connotaciones que para los sectores derechistas y conservadores entrañaba el término rojo.

Nada más atravesar la frontera, los refugiados eran agrupados en los campos de *triage* o selección donde se procedía a su distribución. Los hombres civiles y los soldados eran conducidos a los campos de concentración de la playa: Argelès-sur-Mer, Saint Cyprien, Barcarès. Los enfermos, ingresados en hospitales y a las mujeres, niños y personas de edad se les llevaba en trenes hacia pueblos y ciudades del interior del país donde se habilitaban cuarteles, escuelas, antiguas prisiones.... como centros de albergue. Algunas familias los alojaron en sus casas. Desde los primeros momentos las autoridades de estas poblaciones trataron de

proporcionarles medios para subsistir por sí mismos. La acogida por parte de la población fue diferente según los lugares, en general fue buena sobre todo en aquellas zonas con mayoría de población de izquierdas. Esto, sin embargo, no puede hacernos olvidar que hubo mujeres y niños que sufrieron los rigores de los campos de la playa.



Operación de limpieza en el campo de Argelès-sur-Mer, primavera de 1939

Una de las primeras sensaciones que hizo darse cuenta a los niños que acompañaban a sus familiares que estaban “en el otro lado” fue la lengua. Es otro aspecto que se refleja en la película: “—*Et toi, la nouvelle, passe-moi la balle !*”, decía una niña francesa a la protagonista, que contestaba después de unos instantes de duda: “—¡Ah, la pelota!”. En ese momento la niña que había experimentado la nostalgia del abandono de su mundo infantil al despedirse de sus muñecos y animalitos, conoció de manera inconsciente la extrañeza y el extrañamiento del exilio.

Los refugiados constituyeron para el gobierno francés un problema político y sobre todo económico, debido a la inhibición de los restantes países para asumir los gastos derivados de su mantenimiento. Esto hizo que desde el principio fomentara una doble política de retorno a España o de reemigración a terceros países. Esta última tuvo menos importancia que la de la repatriación por la actitud contraria de la mayoría de los países europeos y americanos hacia la acogida de republicanos españoles. El país europeo que, después de Francia, recibió un



número más elevado de exiliados fue la Unión Soviética. Al mismo habían ido entre 1937 y 1938 cerca de 3 000 niños evacuados en expediciones oficiales. Finalizada la guerra llegaron, procedentes de Francia o del Norte de África, unos 1 500 adultos en su casi totalidad militantes del Partido Comunista Español (Alted 2002). En los restantes países europeos la presencia de refugiados fue muy pequeña.



En la Casa de Niños n.º 9 de Leningrado, 1937

En cuanto a los países hispanoamericanos, también mostraron poca receptividad para la acogida con excepción de México. Además, impusieron condiciones y establecieron criterios de selección para la admisión de los refugiados. Entre las condiciones estaba el que se tenían que costear el pasaje. Esto y la ayuda para la instalación en el país de acogida, fue asumido por dos organismos oficiales españoles: el SERE dependiente del gobierno de Juan Negrín y la JARE creada ya en el exilio por iniciativa de la Diputación Permanente de las Cortes, bajo el control de Indalecio Prieto<sup>18</sup>.

La mayor parte de los gobiernos simpatizaron con el nuevo régimen instaurado por Franco, por lo que la ayuda tuvo que ser privada y reducida a

---

<sup>18</sup> Lo último que se ha dado a conocer sobre la gestión de ambos organismos es la reveladora Tesis Doctoral de Aurelio Velázquez Hernández: *La otra cara del exilio. Los organismos de ayuda a los republicanos en México (1939-1949)*, dirigida por Francisco de Luis Martín y defendida en la Universidad de Salamanca el 2 de abril de 2012. Aunque se centra en México, el planteamiento es de conjunto en lo que se refiere a la creación de ambos organismos, su actuación en Francia y su proyección en otros países americanos.

círculos restringidos de republicanos. Caso paradigmático en este sentido fue Argentina. No obstante, los jefes de Estado de la República Dominicana, Chile y Colombia manifestaron su predisposición a la acogida, aunque el volumen de refugiados que llegó a cada uno de esos países no pasó de 3 000. También fue muy pequeño y escogido el grupo de intelectuales y profesores universitarios que recaló en Estados Unidos. Pero lo importante fue la presencia diseminada de estos republicanos españoles en países de distintos continentes, a los que habían llegado después de atravesar mares y océanos y de haber sufrido las más diversas peripecias en los años de la Segunda Guerra Mundial. Como señaló Antonio Vilanova (1969: 506):

Sería muy laborioso seguir por todo el mundo el flujo y reflujo de los españoles republicanos aventados por la tragedia española de 1939 (...). Los hay en Vietnam del norte, en Suecia, en China y en todo el mundo. Y todos han llegado allí, tras años de lucha en alguna unidad aliada de combate, con la que viajaron por el mundo en convulsión de 1939-1945<sup>19</sup>.

Gabriela, la protagonista de la película, fue evacuada a México desde Francia con su madre y hermana. Aquí su madre, que había nacido en Madrid en 1897 murió, no importa la fecha, lo significativo es que murió en el destierro y la niña que tenía siete años cuando llegó la guerra, se educó y creció en un país que no era el suyo a pesar de la impronta de la herencia española.

La mayoría de los exiliados que llegaron a México lo hicieron en dos oleadas entre 1939-1942 y 1946-1948, en total 20 500 personas, volumen pequeño si lo comparamos con Francia. Hay que tener en cuenta además que México no fue, a lo largo del siglo XIX y primer tercio del siglo XX, un país de acogida masiva de emigrados españoles. Más bien su importancia hay que cifrarla en los aspectos cualitativos de esta emigración que presentó un carácter en esencia urbano, con un predominio de comerciantes, empresarios y empleados en actividades diversas del sector terciario. Los refugiados españoles supusieron un cambio en este perfil, pues una gran mayoría eran profesionales liberales, intelectuales, artistas, científicos, técnicos cualificados; en conjunto con un elevado grado de alfabetización. Procedían en primer término de Cataluña, Madrid y Andalucía y viajaban acompañados de sus familias<sup>20</sup>. Esta diferencia se iba a traducir en una

---

<sup>19</sup> Véase también Alted (2005: 201 y ss.).

<sup>20</sup> Con respecto a las características sociodemográficas de esta emigración y su inserción en la sociedad mexicana, véanse Lida (1997 y 2009) y Pla (1999).

presencia importante en la vida cultural del país, que comenzó con la creación de la Casa de España en 1938, convertida en 1940 en El Colegio de México.

Desde el inicio de la Guerra Civil, el gobierno de México manifestó su apoyo a la República. Esta ayuda, que se simbolizó en la figura de Lázaro Cárdenas, se explicaba por las características del régimen que presidía, nacido de la Revolución mexicana y definido en la Constitución de 1917. Ello se tradujo en la defensa solidaria de la causa de la República en los foros internacionales y en una serie de medidas concretas, entre las que estaban la acogida de refugiados españoles en virtud del derecho de asilo y al margen de la legislación restrictiva sobre la entrada de extranjeros vigente en el país. Los primeros exiliados llegaron en los años de la guerra. En junio de 1937 arribaba a Veracruz el barco *Mexique* con 456 niños a bordo que fueron conducidos a Morelia y alojados en la escuela socialista de esta ciudad. Con ellos se quiso poner en práctica el modelo de educación pergeñado en la Constitución de 1917. Los resultados fueron muy discutibles y hubo bastantes luces y sombras en la integración posterior de estos muchachos en la sociedad mexicana. De otro lado, en agosto de 1938 llegaban, por iniciativa de Daniel Cossío Villegas y Alfonso Reyes, un grupo escogido de intelectuales españoles que fueron alojados en la Casa de España donde pudieron continuar su actividad creativa y de investigación.



El Presidente Lázaro Cárdenas durante la visita que hizo  
a los niños españoles en la ciudad de Morelia

Esta actitud solidaria del gobierno no fue correspondida por una gran parte de la colonia de emigrados económicos españoles de orientación profranquista, así como por organizaciones conservadoras, católicas o de corte fascista como la



Unión Nacional Sinarquista. Los componentes de estos grupos y organizaciones rechazaban a estos españoles “rojos” y por lo tanto anticlericales, anarquistas, comunistas...; con las connotaciones negativas que implicaban estos términos en esos sectores sociales. A ello se unían actitudes xenófobas mezcladas, en este caso, con una tendencia antihispánica y de rechazo hacia lo que despectivamente se llamaba “gachupín”. La progresiva integración de los refugiados en la vida social y cultural mexicanas, hizo que ese término perdiera, con el paso del tiempo, su componente de rechazo, pasando a designar a la antigua colonia de emigrados económicos diferenciada de la de los refugiados.

La postura de apoyo al exilio republicano se mantuvo firme con los sucesivos gobiernos. La Embajada de España en México, cerrada tras el final de la guerra, reabrió sus puertas cuando se reconstituyeron las instituciones de la República Española en el exilio, en el Palacio de la Gobernación de la ciudad de México, el 17 de agosto de 1945. El 28 de ese mes el gobierno de México reconocía oficialmente al gobierno de la República Española y reanudaba con él las relaciones diplomáticas, que se mantuvieron hasta marzo de 1977. En este sentido, México junto con Yugoslavia, fueron los dos únicos países que reconocieron oficialmente a un régimen que pervivió en el exilio hasta junio de 1977, anclado en el principio de una legitimidad esgrimida libremente por el pueblo español en las elecciones de febrero de 1936 y en el ejercicio de su soberanía.



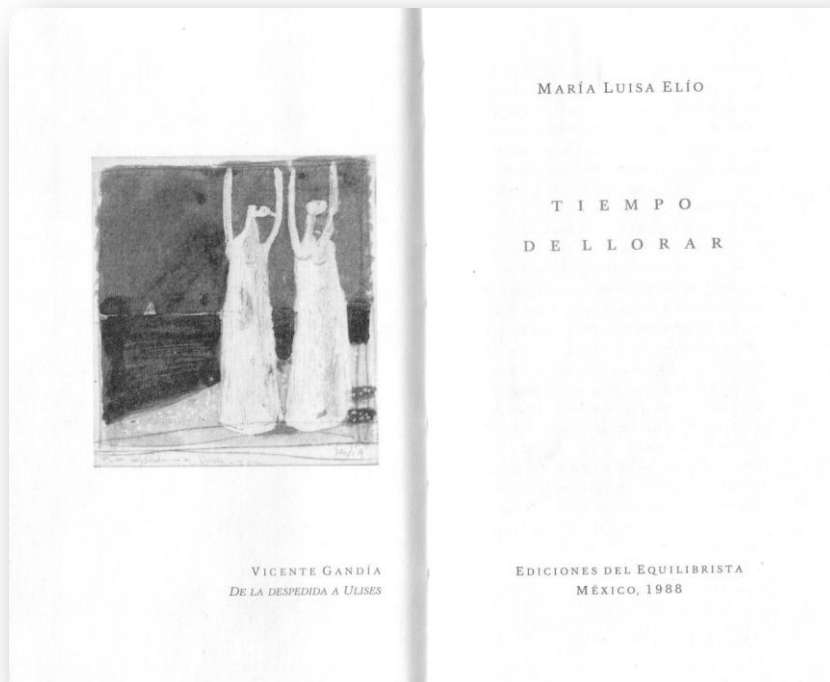
El 17 de agosto de 1945 se iza la bandera de la República Española  
en el Salón del Cabildo del Distrito Federal

La mayoría de los refugiados que llegaron a México acabaron integrándose en un país en el que encontraban muchos elementos afines. Uno de ellos era la lengua, aunque en la misma se apreciaban notables diferencias producto de la fusión de varias herencias culturales, entre las que sobresalía con fuerza el indigenismo prehispánico cuya huella en México continúa viva. A esto había que unir la geografía del país, tan diferente a la española, las peculiaridades de las costumbres, formas de vida.... En cualquier caso, el proceso de adaptación fue enriquecedor tanto para los republicanos españoles como para la sociedad mexicana, que ha reconocido ese aporte de diferentes maneras (Altied 2007).

Pero ello no es óbice para que España siguiera viva en el sentir del desterrado, sobre todo en los que llegaron adultos, muchos de los cuales transmitieron a sus hijos ese espíritu del necesario retorno para reencontrar unas raíces perdidas. Esos niños se educaron en colegios creados ex profeso para los hijos de los exiliados como el Colegio Madrid (uno de los escenarios de rodaje de la película) o el Instituto Luis Vives. En realidad, la idea del retorno permanece como llama, siempre encendida, en el interior de todo exiliado, desterrado, refugiado...; que siente la necesidad de volver para darse cuenta de que paradójicamente “volver es irse”, como percibió María Luisa Elío en su retorno imaginario en la película y real en 1970. Y es que al enfrentar el recuerdo de su infancia, acrisolado en la distancia del país que la acogió, con la realidad de su ciudad natal treinta años después, se dio cuenta de que, al final, en la vida “el recuerdo de uno es lo verdadero. El recuerdo no es algo que uno inventa o cambia, es algo mucho más exacto que la realidad dispuesta siempre a ser cambiada (...). [Porque] si algo tiene el recuerdo es la cualidad de no poder cambiarse, puesto que ya fue...”. Por ello, María Luisa Elío, y no la protagonista de *En el balcón vacío*, regresó al lugar de su niñez y retornó de nuevo a México, “en lo que, quizá por primera vez, llamó casa”, donde había transcurrido otra parte de su vida y con ella “tantas y tantas cosas, que fue otra vida, otra historia”<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> M.<sup>a</sup> Luisa Elío relata ese viaje de ida y vuelta en *Tiempo de llorar* (1988: 21, 41, 97 y 98).



## BIBLIOGRAFÍA

- Alted, Alicia (1997). "El exilio republicano español desde la perspectiva de las mujeres", *Arenal*, Universidad de Granada, 2, julio-diciembre de 1997, pp. 223-238.
- (1999a) (Coord.). *Dossier En el balcón vacío*, *Archivos de la Filmoteca*, 33, Valencia, octubre de 1999.
- (1999b). "En el balcón vacío o la confluencia entre escritura fílmica y escritura histórica", *Dossier En el balcón vacío*, *Archivos de la Filmoteca*, 33, Valencia, octubre de 1999, pp. 131-139.
- (2002). "El exilio español en la Unión Soviética". *Ayer*, Madrid, 47, 2002, pp. 129-154.
- (2003). "Los niños de la Guerra Civil", *Anales de Historia Contemporánea*, Universidad de Murcia, 19, 2003, pp. 43-58.
- (2005). *La voz de los vencidos. El exilio republicano de 1939*. Madrid: Aguilar.
- (2006). "La mujer en el exilio americano", en Fernández Urtasun, R. y Ascunce, J. A. (eds.). *Ernestina de Champourcín. Mujer y cultura en el siglo XX*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 331-342.
- (2007). "Il contributo dei rifugiati spagnoli alla società messicana". *Italia Contemporanea*, Turín, 248, septiembre de 2007, pp. 371-388.
- Alted, Alicia, Nicolás, Encarna, González, Roger (1999). *Los niños de la Guerra de España en la Unión Soviética. De la evacuación al retorno, 1937- 1999*. Madrid: Fundación Francisco Largo Caballero.
- Bacot, Jean-Pierre, Christian Coq (1999) (Dirs.). *Travail de mémoire, 1914-1998. Une nécessité dans un siècle de violence*. París: Éditions Autrement.
- De la Colina, José (1982). "Los transterrados en el cine mexicano", *El exilio español en México, 1939-1982*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Delage, Christian (1997). "Cinéma, Histoire. La réappropriation des récits", *Le cinéma. Face à d'Histoire, Vertigo. Esthétique et Histoire du Cinéma*, nº 16, enero de 1997.
- Elío, María Luisa (1988). *Tiempo de llorar*. México, D. F.: Ediciones del Equilibrista.
- Ferro, Marc (1973). "Le film, une contre-analyse de la société?", *Annales ESC*, 1, enero-febrero de 1973.
- (1975). "Sur trois façons d'écrire l'histoire", *Cahiers du Cinéma*, 257, mayo-junio de 1975.

- García Ascot, Jomí (1986). *Del Tiempo y unas Gentes*. México, D. F.: Ediciones del Equilibrista, México D. F.
- Lida, Clara E. (1997). *Inmigración y exilio. Reflexiones sobre el caso español*. Madrid-México D.F.: Siglo XXI Editores.
- (2009). *Caleidoscopio del exilio: actores, memorias, identidades*. México: El Colegio de México.
- Pla, Dolores (1999). *Els exiliats catalans. Un estudio de la emigración republicana española en México*. México D.F.: INAH.
- Sánchez-Biosca, Vicente y Benet, Vicente J. (2010) (dirs.). *Les enjeux du cinéma espagnol. De la guerre à la postmodernité*. Paris: L'Harmattan, 2010.
- Velázquez Hernández, Aurelio (2012). *La otra cara del exilio. Los organismos de ayuda a los republicanos en México (1939-1949)*. Tesis doctoral, Francisco de Luis Martín (Dir.). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Vilanova, Antonio (1969). *Los olvidados. Los exiliados españoles en la segunda guerra mundial*. París: Ruedo Ibérico.

## LA MEMORIA HERIDA: EN EL BALCÓN VACÍO

ISABELLE STEFFEN-PRAT

Université Lille-III

*En el balcón vacío* de Jomí García Ascot y María Luisa Elío es un canto poético dirigido a la nostalgia, a la memoria, a la pérdida ineluctable de la infancia cuando ésta se ve desgarrada por la historia colectiva. Sin embargo, se rechaza la autocomplacencia: guionista y director se exponen y se desnudan ante el espectador para dar a conocer no sólo su realidad, sino una realidad común a todos los exiliados gracias al movimiento de entrega y de solidaridad que subraya Claudio Guillén (1995: 14). “Conforme unos hombres y mujeres desterrados contemplan el sol y las estrellas, aprenden a compartir con otros, o empezar a compartir, un proceso común y un impulso solidario de alcance siempre más amplio –filosófico, o religioso, o político, o poético”.

Existe una memoria común para estos seres desarraigados: recuerdos del trauma, de la ruptura, de la fractura. Cuando nos escrutan los ojos de la niña fotografiada por Robert Capa en 1939<sup>22</sup>, niña del exilio y de la guerra, no podemos sino pensar en la mismísima mirada de la pequeña Gabriela, negra y penetrante, cansada y asustada. Un mecanismo discreto e invisible de vasos comunicantes parece verter sus recuerdos en nuestra memoria. En un movimiento casi sinestésico de empatía, podemos percibir su dolor y su miedo pero no podemos aprehender del todo la parte inhibida del recuerdo traumático, esta faceta reprimida de la memoria que provoca la ruptura de la unidad identitaria. *En el balcón vacío* intenta filmar lo invisible, hacer que cuajen en un tejido visual y sonoro los conceptos casi inasequibles de la memoria fugaz y de la pérdida de sí mismo. Los sobresaltos agresivos y nerviosos de la Historia sitúan siempre al exiliado entre lo que fue y lo que intenta ser, entre un espacio conocido o querido y un espacio por conocer, en una situación intermediaria semejante al sentimiento que evocaba Albert Camus (1965: 6) cuando decía que fue colocado “a medio camino entre la miseria y el sol”<sup>23</sup>. *En el balcón vacío* se interroga a propósito de este

---

<sup>22</sup> R. Capa, “Niña en el centro de refugiados en tránsito, 15 de enero de 1939”, copia en gelatina de plata, Cornell Capa International Center of Photography.

<sup>23</sup> “Je fus placé à mi-distance de la misère et du soleil”.

intervalo entre las tinieblas del hambre, del olvido, de la frustración y la luz de la saciedad, del recuerdo, de la satisfacción. Jomí García Ascot y María Luisa Elió demuestran así que la vida verdadera, la esencia misma de nuestro cotidiano no es sino ausencia, exilio exterior e interior. La película se estructura alrededor de un doble movimiento. Por una parte, división, separación e impermeabilidad rigen los espacios-tiempos. Por otra parte, surgen en ellos comunicación, fluidez y porosidad. *En el balcón vacío* es la película de las contradicciones, de las oposiciones, del contraluz como metáfora del desgarramiento topográfico e identitario del desterrado. Jomí García Ascot y María Luisa Eliot enseñan cómo se hiere la memoria (I) para subrayar luego la difícil reconstrucción ontológica de este ser vapuleado por la Historia (II).

### **La memoria herida: traumatismo, silencio y amnesia**

*En el balcón vacío* no es sólo un intento de recuperación de la memoria sino que antes plantea la manera con la que se borran los recuerdos. La construcción analéptica de la primera parte del relato, con una voz en *off* adulta comentando imágenes huidizas de la infancia, nos permite comprobar cómo los diversos traumatismos padecidos por Gabriela desembocan cada vez en silencio y en mutismo, y luego en una forma de amnesia.

#### *Memoria violentada e inhibición del recuerdo*

Los traumatismos a los que sobrevivió Gabriela son numerosos y cada uno de ellos marca una etapa nueva, no hacia la edad adulta sino hacia la pérdida progresiva de la memoria. En efecto, estas pruebas sucesivas por las que tiene que pasar la niña no forman parte de un rito iniciático que permitiría el desarrollo armonioso de la personalidad. Cada una de estas pruebas, al no poder ser superada en su momento por la pequeña, se transforma en un sustrato denso, espeso, opaco, que impide la palabra catártica y llega a ocultar del todo el acceso a la memoria. Así los ocho traumatismos aguantados en un lapso de tiempo muy reducido se conjugan siempre con un silencio, tóxico para la futura adulta. El primer trauma es la llegada de la guerra —metaforizada con el arresto del fugitivo— y encierra del todo a Gabriela en el silencio. En un primer momento, el silencio le parece benéfico a la pequeña: es un silencio cómplice para no denunciar al “rojo”. Podríamos llamarlo “mutismo de protección”. La voz en *off* introspectiva



de Gabriela se dirige como una súplica hacia el hombre para exhortarlo a compartir su propio silencio diegético: “Yo no digo nada, no tengas miedo. De verdad. Te lo prometo pero estate quieto”. Sin embargo, unos gritos fuera de campo rompen brutalmente este frágil momento de suspensión del tiempo y del peligro: una vecina delata al fugitivo y a partir de este momento la niña comprende la nocividad que puede conllevar cada palabra. El diálogo con los demás le sería necesario a Gabriela para expulsar su miedo pero, en vez de contarle a su madre lo que acaba de experimentar, sus emociones y su temblor, sólo consigue gritar: “mamá, mamá, la guerra ha llegado”. La capacidad de abstracción de la niña es sobrecogedora y anuncia el repliegue sobre sí misma que todavía está por venir.

Al tratar de las víctimas de la guerra, de las relaciones entre memoria individual y memoria colectiva, Paul Ricoeur (1998: 20) escribe: “Para acordarse de algo, incluso de manera solitaria y privada, es necesario pasar por el instrumento lingüístico. [...] No hay memoria sin lenguaje”<sup>24</sup>. Al prohibirse la posibilidad de recurrir al lenguaje como instrumento catártico cuando vive el trauma, Gabriela se prohíbe cualquier posibilidad mnésica en el futuro. La inhibición de la palabra se convertirá en fallo de la memoria. Además, este silencio de la niña no es paradójico con la voz en *off* adulta que atraviesa toda la película. La voz adulta no permite definir los recuerdos de la infancia y describirlos de manera nítida sino que es expresión de las dudas memoriales y ontológicas. No hay correlación exacta entre esta voz en *off* y las imágenes de la niñez, por lo cual este desfase es la manifestación de la amnesia que padece esta voz adulta.

Al vivir su segundo episodio traumático, la visita del policía que intenta sonsacarle informaciones sobre el escondite de su padre, Gabriela se retrae detrás de este mismo “mutismo de protección”. La mirada a la cámara de la niña, en contrapicado, subraya el encuentro con un factor maligno, tal como lo apunta Marc Vernet (1988: 23-25). “Si las miradas a la cámara sirven para evocar el encuentro positivo, sirven también para subrayar el encuentro negativo: el enfrentamiento mortífero. (...) Lo que se ve en la mirada a la cámara, es lo invisible, la Muerte”<sup>25</sup>. El hombre se percibe como un elemento amenazador que turba la serenidad quieta de los juegos infantiles. La irrupción del adulto es

---

<sup>24</sup> “Pour se souvenir, même de façon solitaire et privée, il faut recourir à un médium langagier. (...) Il n’y a pas de mémoire sans langage”.

<sup>25</sup> “Si les regards à la caméra servent à signifier la bonne rencontre, ils servent également à marquer la mauvaise: l’affrontement mortel. (...) Ce qui se voit dans le regard à la caméra, c’est l’invisible, la Mort”.

sinónima de interrupción del juego, pero sólo para Gabriela y no para su amiga. En efecto, se puede oír fuera de campo el canturreo de su compañera que prosigue con su divertimento. Una vez más, son los adultos quienes rompen la quietud infantil de Gabriela y acorralan a la niña en un silencio impuesto y no deseado.

El tercer trauma llega cuando muere el preso rojo. No es una muerte representada, filmada y visible, sino una muerte por ausencia. Por primera vez, la niña experimenta el duelo tal como lo definía Freud (1968: 146) en su artículo titulado “Duelo y Melancolía”, un duelo que es pérdida: “El duelo es la reacción frente a la pérdida de un ser querido o de una abstracción puesta en su sitio y lugar, la patria, la libertad, un ideal, etc.”<sup>26</sup>. Este hombre detrás de las rejas es la encarnación de unos valores prohibidos por quienes entonces gobiernan la ciudad. Se oponen el yugo y las flechas —en el cartel que aparece en la pared de la cárcel— a los grafitos (“JSU, ROTE FRONT, salud, etc.) que un contracampo revela grabados en la otra faceta del mismo muro. Al cartel efímero que viento y lluvia desteñirán y arrancarán, se oponen firmes convicciones grabadas en la piedra. El largo intercambio místico entre Gabriela y el hombre —cuando los demás niños no paran de gritar— deja después lugar a un homenaje silencioso de la pequeña frente a una ventana vacía, anuncio premonitorio de su propio balcón vacío. El “mutismo de protección” deja lugar a un silencio de duelo, un silencio de muerte. A partir de este momento, alternan en la película silencio impuesto por necesidad y silencio de duelo con un crescendo progresivo de la intensidad, ya que los traumas se hacen cada vez más íntimos. De mero testigo, la niña se convierte, a su pesar, en un actor de esta guerra muda. Así, cuando tiene que abandonar su hogar, por su madre sabe que ha de permanecer ya silenciosa del todo. Mientras esperan un autobús, con la mirada fija hacia un fuera de campo invisible, la niña oye sin inmutarse las supuestas atrocidades cometidas por los “rojos”, las descripciones de cabezas cortadas colgando de árboles. Para el espectador, la evocación oral se apoya en un conocimiento metapictórico y surgen en nuestra memoria colectiva las cabezas y cuerpos descuartizados de *Los desastres de la guerra* de Goya. La oralidad sustituye a la visión: la descripción provoca una aparición brutal de la memoria visual de los grabados. Sin embargo, para la niña esta descripción se queda en primer grado, como lo demuestra luego su frase ingenua: “No, mamá, aún no. No están las cabezas.”. Y el silencio se tiñe de miedo. La música en *off*, ¡Ay Carmela!, coincide entonces con imágenes de archivo del exilio como si el

---

<sup>26</sup> “Le deuil est la réaction à la perte d’une personne aimée ou d’une abstraction mise à sa place, la liberté, la patrie, un idéal, etc”.

documental proveyera a la carencia de memoria individual. El silencio, este silencio de duelo, se hace íntimo con el anuncio de la muerte de su padre. Un corte en seco permite el paso de las palabras anunciadoras de muerte al silencio de la madre, dolor púdico, filmado de espaldas y a contraluz. De la reacción de la niña no sabemos nada. El director introduce una elipsis temporal que, al acelerar la cronología y al omitir la visión de la niña muda llorando al padre, nos hace pasar directamente al trauma siguiente: el bombardeo. En un ensayo titulado *Poderes del horror*, Julia Kristeva (1980: 51), con una pregunta sencilla, planteaba una angustia profunda: “Tengo miedo... ¿De qué?”<sup>27</sup>. La voz en *off* de Gabriela adulta es incapaz de contestar a esta pregunta y repite: “La niña tenía miedo. (...) ¿De qué tenía tanto miedo la niña si sabía que a los niños buenos no se les castiga?”. A los conocimientos infantiles plasmados por la repetición anafórica “sabía que” se opone un miedo irracional, ilógico, un miedo visceral que impide que la niña se mueva o hable. La memoria adulta se siente desconcertada en el momento de explicar a posteriori este miedo tan grande. Y es que este terror no se puede explicar, es una angustia ontológica provocada por la muerte del padre y el miedo a morir. A un plano de conjunto sobre el pasillo vacío con una niña pequeñita acurrucada en el fondo como un ínfimo punto de fuga, sucede un zoom hacia delante que provoca la empatía. El corte en seco nos hace pasar a un primerísimo plano del brazo y de los ojos asustados como si la niña estuviese encogiéndose para desaparecer, como si su cuerpo, frontera entre ella y el resto del mundo, no pudiese protegerla así como lo expresa Julia Kristeva (1980: 165).

El dolor como lugar del ser. En el sitio mismo donde surge el ser, en el sitio mismo donde se diferencia del caos. Límite incandescente, inaguantable entre dentro y fuera, yo y el otro. Aprehensión primera, fugaz: “dolor”, “miedo”, palabras últimas que apuntan esta cresta en la que el significado se convierte en sentidos, lo “íntimo” en “nervios”<sup>28</sup>.

El bombardeo como nuevo trauma, como miedo supremo, como experiencia de la soledad. La niña sola contra una pared remite a esta mujer sola contra otra pared al final de la película. El miedo impone el silencio y desemboca en el olvido individual. Una amnesia programada para protegerse o una amnesia provocada y padecida... poco importa. El grito es silencio, el recuerdo es puro

---

<sup>27</sup> “J’ai peur... De quoi ?”.

<sup>28</sup> “La douleur comme lieu du sujet. Là où il advient, où il se différencie du chaos. Limite incandescente, insupportable entre dedans et dehors, moi et autre. Saisie première, fugace : “douleur”, “peur”, mots ultimes visant cette crête où le sens bascule dans les sens, l’ “intime” dans les “nerfs””.

vacío, página en blanco. Otra vez las imágenes de archivo nos permiten comprobar la violencia de la guerra sin enseñar ni a una sola víctima, con una muerte ausente que se percibe a través de los edificios abiertos de par en par, una muerte arquitectónica tan elocuente como la de los hombres: “Por supuesto, un paisaje urbano no está hecho de carne. Sin embargo los inmuebles truncados son tan elocuentes como los cuerpos por la calle” (Sontag 2003: 16)<sup>29</sup>. Sólo una música en *off* de redobles de tambores acompaña estas imágenes y tanto la niña como la adulta se callan: otra vez la memoria colectiva vehiculada por la imagen sustituye al mutismo creciente de la mujer, a pesar de que fue testigo directo de estos acontecimientos. Al ser la película rodada en México con bajo presupuesto, las imágenes de archivo permiten la evocación rápida y barata de unos bombardeos imposibles de reproducir. Sin embargo, más allá de lo meramente técnico, estas imágenes sugieren la progresiva desaparición de la memoria individual y su sustitución por imágenes colectivas. Se lucha así contra la inhibición de la memoria personal valiéndose de la información pública cuyas imágenes llegarán a producir tanto impacto en los recuerdos de Gabriela como la experiencia íntima, tal como lo explica Susan Sontag (2003: 30).

La memoria procede con una congelación de imagen: su unidad de base es la imagen aislada. En este periodo de saturación de la información, la fotografía es un método rápido para aprehender un objeto así como una forma compacta de memorización<sup>30</sup>.

Justo después de los planos del bombardeo, justo después de haber pasado la frontera en El Perthus, la voz adulta en *off* confiesa del todo esta pérdida de memoria, esta amnesia traumática: “Y ahora trataba de acordarme cómo eran las cosas antes, antes de que llegara aquella guerra. Y no pude hacerlo”. Empieza realmente el último trauma: el destierro, la pérdida irremediable y dolorosa de las raíces, la imposibilidad de movilizar espacios y gentes, objetos y recuerdos. El cuerpo ya no evoluciona en el ámbito creado para él y se rompen las impresiones sensoriales que conllevaban la posibilidad de recuerdo voluntario. El exilio en tierra francesa se vive como una sensación de abandono. En el plano de conjunto en el parque, con Gabriela y su madre, se anuncia de manera metafórica la pérdida

---

<sup>29</sup> “Certes, un paysage urbain n’est pas fait de chair. Pourtant les immeubles tronqués sont presque aussi éloquents que les corps dans la rue”.

<sup>30</sup> “La mémoire procède par arrêt sur image ; son unité de base est l’image isolée. En cette ère d’information saturée, la photographie représente un moyen rapide d’appréhender un objet ainsi qu’une forme compacte de mémorisation”.

de la patria y luego la de la madre. En efecto, en este plano mudo y extraño la madre se aleja lentamente de la hija, hasta desaparecer en el fondo de la imagen. Los gritos ensordecedores, fuera de campo, de los niños que juegan a lo lejos, subrayan el hecho de que los demás niños todavía pueden hablar y expresarse, pueden jugar y reírse. Tanto Gabriela como su madre están envueltas ya por siempre en una nube de tristeza y de melancolía. Este abandono suave y lento de la hija por la madre sugiere que la niña tiene ya que valerse por sí misma y un primer plano nos lo confirma subrayando su miedo y su desconcierto. El silencio otra vez. Silencio roto por el idioma extranjero, por el signo indescifrable “*la balle / la pelota*”, impidiendo la confesión catártica de lo vivido. Pero Jomí García Ascot subraya que el problema del exilio, de la palabra y de la memoria no radica en el idioma. No es la diferencia lingüística la que produce el desfase ontológico: Gabriela consigue trabar amistad con la niña francesa a pesar de sus diferencias. Exilio y memoria se articulan en una problemática mucho más complicada, como lo explica Claudio Guillén (1995: 157).

[existe] una incapacidad del desterrado que no entiende bien los signos de su derredor. No se trata sólo del idioma, puesto que Dante se siente exiliado en Verona, y a veces el refugiado español en Santo Domingo, o el uruguayo en Madrid. Es todo un conjunto semiótico lo que está en juego, un mundo de signos, sin excluir los sucesos y usos diarios que comentan los sociólogos.

Este mundo de signos sociales, culturales, religiosos e incluso topográficos se convierte en una pantalla suplementaria que impide el acceso a los recuerdos y a la memoria. El presente del exiliado se convierte en una lucha perpetua y sincrónica, en una tentativa diaria de descodificación de estos signos. El pasado permanece siempre como un trasfondo mnésico, inasequible, pero cuya presencia silenciosa hace que las imágenes del presente sean borrosas. El último trauma vivido por Gabriela, la muerte de su madre en exilio, acentúa dramáticamente la posibilidad de compartir su memoria y de vivir otra vez su niñez de forma apaciguada. El plano en picado sobre la tumba materna esconde la fecha de defunción de ésta, ya que en realidad el momento preciso del duelo importa poco. Cuando fallece su madre, Gabriela aún no ha conseguido hacer las paces consigo misma. Aún está buscando a la niña y a la hija dentro de sí, y no son las pocas palabras cómplices que intercambia con su hermana, las cuales pueden llevarla a una reconciliación con la que fue. El silencio interior es el eco de la amnesia interior, una forma de afasia: afasia oral y afasia mnésica. A Gabriela le gustaría

hablar, recordar, dejar de proyectarse en una niña de siete años, pero la inhibición fue tan grande cuando ocurrieron estos traumatismos que nunca consiguió superarla. Tanto el silencio como el olvido simbolizan la reversibilidad del ser humano: su desdoblamiento interior, los “dos folletos” (Merleau-Ponty 1964: 311). de su personalidad, siempre desgarrada entre ayer y hoy, allá y aquí, lo que es y lo que quisiera ser, ya que “el desterrado vive simultáneamente en varios niveles de temporalidad, presentes y pretéritos, sin distinguirlos siempre bien” (Guillén 1995: 153).

### *Del trauma al desdoblamiento fílmico del ser*

Este desdoblamiento del ser, producido por los sucesivos traumas vividos por Gabriela, se traduce en la película por una estética fílmica del doble, de la fractura, de la frontera. El primer desdoblamiento, el más obvio, es el de la voz narrativa en *off*, que convierte la primera parte de la película en un relato analéptico hasta el momento en el que tiempo de la narración y tiempo diegético parecen coincidir en México. Los “distintos niveles de temporalidad” se entrecrocán en la primera parte de la película y nunca andan al compás el uno del otro. Si Gabriela-niña intenta desmontar cuidadosamente un reloj, sin embargo, este reloj no es suyo: es símbolo fuerte de su incapacidad para compaginar, dentro de sí misma, tiempo presente y tiempo pasado. El tiempo ya no puede ser para ella un punto fijo al que agarrarse, el tiempo se desagrega como el reloj entre sus dedos. Escribe Maurice Merleau-Ponty:

*¿Dónde estoy? ¿Qué hora es? Esa es la pregunta que lanzamos al mundo de manera inagotable. (...) Este mundo mismo, ¿dónde está? ¿Y por qué yo soy yo? ¿Qué edad tengo yo en realidad? ¿Soy de verdad el único en ser yo? ¿No tendré por alguna parte a un doble o a un gemelo?*<sup>31</sup>.

El filósofo subraya la intensidad de la relación entre tiempos y lugares en el cuestionamiento identitario del ser humano, la intensidad, sí, y al mismo tiempo la dificultad de situarse frente a sí mismo, la casi absoluta necesidad de surgimiento de un doble, de un yo que sería “el otro”. Así, en *En el balcón vacío*, la voz narrativa

---

<sup>31</sup> Merleau-Ponty (1964: 138-139). “Où suis-je ? et, quelle heure est-il ? Telle est de nous au monde la question inépuisable. (...) mais ce monde même, où est-il ? Et pourquoi suis-je vraiment moi ? Quel âge ai-je vraiment ? Suis-je vraiment seul à être moi ? N’ai-je pas quelque part un double, un jumeau?”.

adulta en *off* vacila entre una primera persona del singular (“en aquellos días en que ocurrió aún era yo muy niña”) y una tercera persona del singular (“la niña tenía miedo”). Se produce un primer desfase cuando la voz adulta sustituye a la voz infantil en el momento de reaccionar frente a los traumatismos: la niña permanece casi muda y le cede la palabra a la mujer que será. Interviene un segundo desfase cuando esta voz de los años 60 confiesa que no sabe cómo situarse frente a sí misma y expone así su desgarramiento identitario. Se plantea entonces la dialéctica misma del ser humano definido por la dualidad y la polaridad, no por la unidad. Y esta polaridad entre interior y exterior, yo y el otro, tinieblas y luz, pasado y presente, estructura la película no sólo sonora sino también visualmente. Jomí García Ascot introduce una “estética de la separación” presente desde el principio, desde los títulos de crédito. Los apellidos y funciones de los que participaron en la película se destacan sobre una superficie rugosa como el desconchado de una pared en parte recubierta por un revestimiento de yeso, liso y blanco. El punto de sutura entre un material y otro no es una línea recta sino sinuosa: una frontera arrancada y desgarrada. El contraste dúctil entre aspereza y lisura supone un enfrentamiento entre dos partes opuestas, un desgarrón, una incompatibilidad entre dos Españas, dos tiempos, dos entidades. A esta frontera casi pictórica y metafórica suceden otras fronteras: las numerosas puertas y ventanas que separan y dividen los planos de la película. El historiador Georges Didi-Huberman (1992: 185-186) recalca de la manera siguiente la importancia de puertas y umbrales en el Arte:

Esta puerta se queda ante nosotros para que no atravesemos su umbral, o más bien para que tengamos miedo al atravesarlo, para que pospongamos siempre el momento de dar este paso. (...) Y es que la puerta es representación de la apertura –pero de forma condicional, amenazada o amenazadora, capaz de darlo todo o de recuperarlo todo<sup>32</sup>.

Los primeros planos del interior de la casa de Gabriela no son sino una sucesión de puertas y ventanas, de marcos vacíos, produciendo un efecto de sobre-encuadre y de puesta en abismo. La perspectiva del largo pasillo abriéndose sobre puertas y más puertas sugiere una posible porosidad del espacio y del tiempo. Parece suponer que la memoria podría pasar de un tiempo a otro con la misma

---

<sup>32</sup> “Cette porte reste devant nous pour que nous ne franchissions pas son seuil, ou plutôt pour que nous craignions de le franchir, pour que nous différions sans cesse la décision de faire le pas. (...) C’est que la porte est une figure de l’ouverture –mais de l’ouverture conditionnelle, menacée ou menaçante, capable de tout donner ou bien de tout reprendre”.



facilidad con la que uno atravesaría esos umbrales abiertos. Sin embargo, este espacio carece de presencia humana: los hombres no consiguen vivir dentro de lo que aparece como un laberinto mítico y memorial. Cuando regrese a su casa, veinte años después, la adulta se perderá por los trasfondos de su memoria como la niña por los pasillos de su casa. Y es que la ventana es frontera entre interior y exterior, umbral entre sombra y sol, entre quietud y peligro de vivir al mundo. Los dos hombres a quienes Gabriela quiere ayudar, el fugitivo y el preso rojo, se sitúan del otro lado de la ventana. Un juego de campo-contracampo con un racor en la mirada vincula a la niña con los dos marginados. El primer hombre está fuera, sin posibilidad de fuga, ya que se esconde en ventanas tapiadas; mientras Gabriela está dentro, en su casa, que todavía es un hogar cómodo y acogedor. Poco a poco, al juego clásico de contracampos le sucede una deconstrucción espacial mediante el escalonamiento de los planos: la huida se hace imposible y la niña empieza a darse cuenta de que su mundo se fragmenta. Esta partición del ser se plasma nítidamente en un plano de conjunto sobre la ventana de la niña con un efecto geométrico de sobre-encuadre. Dentro de este marco, una línea vertical divide la ventana en dos partes: oscuridad y luz. En la mismísima delimitación entre sol y sombra, está Gabriela, acurrucada y temblorosa, mitad escondida, mitad asomada, partida en dos. La fotografía es gráfica, casi pictórica: se estructura este plano en zonas yuxtapuestas y opuestas, como para recalcar el principio de las tinieblas de la guerra y el fin del sol de la infancia. En la secuencia que vincula a Gabriela con el preso, surge otra vez este juego de campo-contracampo con una alternancia entre plano de conjunto y primer plano para sugerir tanto la distancia impuesta como la proximidad cómplice entre la niña y el hombre. La exacerbación del ruido *in* del viento soplando entre los árboles sugiere un viento de libertad, ese “viento del pueblo” del que hablaba Miguel Hernández desde su cárcel, pero anuncia también el final dramático y la muerte por venir. Es entonces cuando desaparece el hombre y cuando resuenan las palabras de Georges Bataille (1943: 58). “El exceso se sitúa en la ventana: el miedo al exceso lleva hacia la oscuridad de una cárcel”<sup>33</sup>. Al día siguiente, cuando vuelva Gabriela con hebras de tabaco para el hombre, ya habrá sido fusilado. El viento furioso sigue soplando con fuerza pero en silencio: mutismo de la naturaleza frente a la crueldad de los hombres, silencio de duelo de Gabriela, quien empieza su larga caída en su ser interior. Este desgarramiento de la identidad lleva a que la niña conozca lo que ella llama nostalgia, pero que se asemeja más bien a una forma de melancolía. Existe en la película un momento-

---

<sup>33</sup> “L’extrême est la fenêtre: la crainte de l’extrême engage dans l’obscurité d’une prison”.

bisagra, momento en el cual la niña lo abandona todo (país, amigos, unidad) y se siente a la vez completamente de acuerdo consigo misma y completamente perdida. Este momento surge en vísperas de la salida para México, justo antes del destierro definitivo, por la noche, cuando Gabriela observa, con un ruido de radio francesa en fuera de campo, cómo los rayos de luz de faros en la calle esbozan líneas luminosas en el techo de su habitación. A la radio francesa se superpone, todavía en fuera de campo, una música, *La verbena de la Paloma*. Esta yuxtaposición sonora es una metáfora de las distintas capas culturales que moldean ya a la niña. Al levantarse Gabriela, se desdobra en el primer sentido de la palabra porque su sombra dibuja a otra niña en la cal blanca de la pared. Es entonces cuando la pequeña levanta la cortina de su ventana y observa el patio interior y las ventanas ajenas, en una clara referencia interfílmica a *Rear Window* (1954) de Alfred Hitchcock. Un plano en picado revela una ventana abierta, cuya luz se destaca como un cuadro en la oscuridad del patio. Marco dentro del marco: la vida presente simbolizada por los ojos anhelantes de la niña se clava en el pasado simbolizado por dicho marco de luz y la música. Para Gabriela, se juntan en este plano varios sentimientos: primero, sensación de porosidad del tiempo, ya que la música fluye por la ventana abierta. Esta música, tan española, proviene de los recodos de su memoria infantil para convocar lágrimas de emoción y nostalgia: es la primera vez que experimenta la memoria involuntaria. Pero luego aparece también la sensación de rozar lo inalcanzable: la ventana es inaccesible, no se ve a nadie dentro del marco de luz. Gabriela está sola para enfrentarse con su memoria sin controlar, con sus propios límites como lo explica el filósofo Gilles Deleuze (1964: 121) al comentar los mecanismos de la memoria involuntaria en la obra de Marcel Proust: “Cada vez que una facultad cobra su forma involuntaria, descubre y alcanza su propio límite, se eleva hasta un ejercicio trascendental”<sup>34</sup>.

A partir de este momento, la pequeña deja de crecer psicológicamente: su memoria se queda en esta ventana, con esta música, mientras su cuerpo se traslada a México. Vuelve la voz en *off* adulta para exponer este balance definitivamente negativo: “había conocido la nostalgia y ahora conocía el exilio”, eco de lo que expresaba Rafael Alberti (1990: 326-7) en su poema “El cuerpo deshabitado”:

Quedó mi cuerpo vacío,  
negro saco, a la ventana.  
Se fue.

---

<sup>34</sup> “Chaque fois qu’une faculté prend sa forme involontaire, elle découvre et atteint sa propre limite, elle s’élève à un exercice transcendant”.

Se fue, doblando las calles.  
Mi cuerpo anduvo sin nadie.

*La tentativa de reconstrucción del ser: exilio, palabra y vacío*

Después del relato analéptico, la película se abre sobre un relato sincrónico en el que la voz narrativa parece coincidir con la de la protagonista. Esta coincidencia nos hace pensar que el exilio en México, el destierro a lo lejos y el transcurso del tiempo, consiguieron vencer la fragmentación identitaria de la niña y convertirla en una adulta en paz consigo misma. Escribía el historiador Paul Ricoeur (1998: 20) que “el recuerdo es un discurso que uno mantiene consigo mismo”<sup>35</sup>, y no parece hacer otra cosa Gabriela durante su largo monólogo. Además, el hecho de que la propia María Luisa Elío se interprete a sí misma se puede percibir como un deseo de convocación directa de la memoria mediante la palabra, de unificación ontológica. En un primer momento, la memoria fluye con cierta facilidad y se convocan recuerdos e impresiones. Sin embargo, esta resurgencia mnésica pronto se hunde en el sueño, la imaginación, y desemboca en un vacío terrorífico.

*Relato sincrónico e intento de convocación memorial*

El pasaje de una parte a otra del díptico memorial que es *En el balcón vacío* se hace mediante la banda sonora y una serie de planos sobre carreteras y chumberas filmados en cámara subjetiva desde un coche. Las púas negras de los cactus hieren la blancura del cielo mientras el ruido *in* exacerbado del viento remite a una naturaleza salvaje, se diría que inhospitalaria. El viento del pueblo, que ya escuchó la niña cuando el episodio del preso, ritma su vida adulta en México. ¿Será viento de libertad? En este momento preciso, el transcurso del tiempo no se puede medir y el espectador no sabe si los planos yuxtapuestos que se suceden remiten al instante de la llegada, traduciendo así la mirada ingenua de una niña, o si se vinculan ya con el paseo de una mujer adulta. Las imágenes cobran un valor testimonial y se inscriben en una voluntad documental cuyo vínculo sería el doble: urbanización y ruralidad se entremezclan, lo de dentro y lo de fuera se plantean a través del escaparate de una pastelería cuyos reflejos traducen una vida múltiple. Y es un juego sobre el doble, la reversibilidad, donde

---

<sup>35</sup> “Le souvenir est un discours que l’on se tient à soi-même”.

la oposición parece responder a esta estética del desdoblamiento de la primera parte: se oponen interiores (mesa delante de una ventana, escaleras en picado, biblioteca, salón con fotos) y exteriores (cardos, calles, plaza de la Catedral, lago, margaritas en el viento, sábanas secando al sol); se juntan día y noche (pareja nocturna); a la soledad (calles vacías, habitaciones desiertas) sucede el ajetreo (calles con tráfico, muchedumbre en el lago). A esta sucesión de planos dicotómicos corresponde un monólogo interior de la voz en *off* con interrogaciones sobre el transcurso del tiempo. Reflexionando sobre las relaciones que mantienen monólogo interior y memoria, escribía Maurice Merleau-Ponty:

El monólogo interior, la ‘conciencia’ misma que no se debe comprender como una serie de *yo pienso que* individuales (sensibles o no sensibles), sino como una apertura sobre configuraciones o constelaciones generales, rayos del pasado y rayos del mundo a cuya extremidad, a través de muchos ‘recuerdos-pantallas’ llenos de lagunas e imaginario, palpitan algunas estructuras casi sensibles, algunos recuerdos individuales<sup>36</sup>.

Desesperadamente, Gabriela-adulta se debate con estos recuerdos-pantallas de su infancia que constituyen la primera parte del díptico. Por ejemplo, surge un inserto con el plano de la ventana iluminada que tanto la impresionó de niña, de esa ventana que provocó el nacimiento de la memoria involuntaria. Pero en la sincronía del presente mexicano, sólo es una ventana muda. Ya no suena la música, prueba de que la memoria ya no funciona del todo bien. Su lucha contra los fallos de los recuerdos y los traspiés del tiempo se perciben a través de la repetición anafórica “y después”, como si intentara agarrarse a algo seguro, a unos marcadores cronológicos que pudieran compensar las enormes lagunas memoriales que ahuecan su memoria (“Y después no hay, no hay tiempo contado y sólo tiempo que pasa”). El monólogo se elabora entre un ayer añorado y huidizo, machacado mediante estos “después”, un ahora patético (“ahora me doy cuenta de que he dejado de ser joven”) y un futuro que no es futuro sino intento por volver a ser, intento puesto de realce por la repetición lancinante de la fórmula “cuando vuelva” (“cuando vuelva a tener ocho años (...) cuando vuelva a tener veinte...”). El monólogo es letanía, cantar melódico —pero hueco—, para confortarse, para luchar contra el tiempo mismo. Sin embargo, la voluntad de

---

<sup>36</sup> Merleau-Ponty (1964: 288-289). “Le monologue intérieur —la conscience même à comprendre non pas comme une série de je pense que individuels (sensibles ou non sensibles), mais comme une ouverture sur des configurations ou des constellations générales, des rayons de passé et des rayons de monde au bout desquels, à travers bien des souvenirs-écrans parsemés de lacunes et d’imaginaire, palpitent quelques structures presque sensibles, quelques souvenirs individuels”.

volver a ser es tan grande que Gabriela pasa del mundo de los recuerdos y de los pesares al ahogo íntimo en sus propias cavilaciones: “La próxima vez, sí, la próxima vez, cuando vuelva a tener veinte años, lo haré mejor”. Y es cuando la descubrimos por primera vez. En efecto, al comienzo de este largo monólogo se suceden planos de la ciudad de México y se perciben perfectamente los vagabundeos memoriales de la mujer gracias a la repetición visual de un mismo plano, eco de las repeticiones anafóricas de la voz en *off*. Así, un plano de conjunto nos presenta una calle desierta y tranquila. Un leve zoom hacia atrás la enseña, con la misma falta de presencia humana o de movimiento. Corte en seco y repetición del plano y del zoom, como si Gabriela no pudiera salir de su propio laberinto mnésico: un dédalo sancionado por la soledad. En el momento en que el cuestionamiento sobre tiempo y memoria se hace errático y demasiado abstracto, un plano de conjunto sobre un bulevar vacío permite divisar a una mujer, de espaldas, que se aleja de la cámara. Un contracampo brutal nos la revela por fin con un plano medio en los hombros. En este momento preciso la voz en *off* anuncia: “Y ahora me doy cuenta de que han pasado veinte años”. Es Gabriela, tiene 27 años. El “yo” narrativo de la banda sonora se corresponde con la imagen visual. El presente se impone sobre el pasado en una voluntad de balance (“ahora me doy cuenta”). Pero esta identificación total del cuerpo con el espíritu no dura mucho. Gabriela se acerca a la cámara hasta un primerísimo plano interrumpido por un corte en seco brutal. Volvemos a un plano americano que se convierte otra vez en primer plano, interrumpido por otro corte en seco, etc. Jomí García Ascot sugiere una fragmentación del cuerpo, del ser, de la identidad. No hay continuidad posible, no hay lógica estética: la cámara tritura a la mujer, la corta, la desmenuza con una serie de planos de frente, de perfil, planos medios y primeros planos. Esta mujer tan guapa, tan joven, no es sino una masa de inquietudes y dudas. Su deambulación por México es un intento de apropiarse el espacio, de poseer la topografía, así como lo subraya el filósofo Emmanuel Levinas (1971: 26). “Basta con andar, hacer, para agarrar cualquier cosa, hacerse con ella”<sup>37</sup>. En efecto, como apuntó Claudio Guillén (1995: 157). “no es lo mismo no poder que no querer pertenecer a la ciudad envolvente”, y Gabriela quiere pasar a formar cuerpo de esta ciudad ajena, quiere poseerla y domarla. Sería para ella una manera de existir completamente en el presente sin el lastre de la nostalgia y de los recuerdos. Sin embargo, estos paseos se ven frenados por la deriva lenta de la conciencia que regresa a sus desvaríos imaginarios después de la tentativa de balance en el

---

<sup>37</sup> “Il suffit de marcher, de *faire* pour se saisir de toute chose, pour prendre”.

presente (“ahora”). El monólogo ya no es soliloquio sino llamada a la madre ausente en una voluntad de diálogo: “Madre, por favor, madre, estate bien, dime que sí...”. La letanía se hace súplica con la anáfora “dime” que subraya la carencia de respuesta. A pesar de la acumulación de interpelaciones con el poliptoton del verbo decir (“dime, dímelo, que me los dijeras, lo dijera, decir, digas...”), Gabriela no obtiene respuesta alguna. La madre no está, la madre no contesta y Gabriela retrocede a un estado de inquietud cercano al de la infancia: “¿a quién voy a poderle preguntarle tantas cosas?”. Las imágenes sobre sí misma se hacen más complejas y menos nítidas: primeros planos con árboles, muros, piedras, detrás de los cuales pasa Gabriela, relegada en un segundo plano. Hojas de un árbol que la esconden, sentada en un banco, acurrucada como una niña, hecha un ovillo alrededor de su bolso, casi en posición fetal. La madre no contesta pero la memoria tampoco (“no me acuerdo de nada”). Un recuerdo-pantalla, un flash de la memoria, se presenta sin embargo ante sus ojos con un inserto de un plano de sus padres, en los años 30. Tiempo de la felicidad pero tiempo mudo porque se suspende la banda sonora: regresa el silencio, se calla la voz y no se oye el tintineo alegre de la cascada situada detrás de sus padres. Tiempo de la felicidad, tiempo de silencio, tiempo de la amnesia. Cuando la mujer regresa por fin a casa después de esta larga caminata urbana, se desprende de su hogar una impresión de cotidianidad tranquilizadora. Lo cotidiano, la casa, parecen ofrecerle una posibilidad de libertad al sentarse ella en un sillón, al quitarse los zapatos y los pendientes en un movimiento tan conocido por el espectador que le transmite calma. El hogar como lugar del ser, es así como lo describe Emmanuel Levinas (1971: 26). “El hogar no es un continente sino un lugar donde *yo puedo*, donde, en función de una realidad u otra, *yo soy (...)* libre”<sup>38</sup>. En este momento podemos creer que a pesar de las inquietudes y las dudas que la conmueven, Gabriela supo forjarse este nuevo hogar y organizar una casa nueva donde su ser se podría recomponer y reajustar. Pero la soledad de su casa estremece y la única voz que resuena es la suya, voz en *off*, introspectiva, eco perfecto de lo que ya dijo en la primera parte: “y entonces yo me llevé un tapón”. Este desdoblamiento sonoro es surgimiento del recuerdo en la serenidad de lo cotidiano. La premura con la que Gabriela se levanta, la cámara a ras de suelo situada debajo de la cama como si el espectador estuviera adoptando el punto de vista de esta maleta de los recuerdos escondida ahí debajo, nos dan la impresión de que está a punto de reconciliarse

---

<sup>38</sup> “Le ‘chez-soi’ n’est pas un contenant, mais un lieu où je peux, où, dépendant d’une réalité ou d’une autre, je suis (...) libre”.



consigo misma. Los planos, montados rápidamente, alternan una vista en picado sobre la maleta (cámara subjetiva) con un primer plano de la cara feliz, de Gabriela. Y es que en la maleta caben todos los objetos memoriales que pueden ayudar a convocar el recuerdo. Primero Gabriela saca una fotografía de su madre, fotografía en estudio, clásica, fija. Una doble puesta en abismo: el cine, vector de la imagen, plantea una reflexión sobre la fotografía y la memoria<sup>39</sup>. La fotografía actúa como una *vanitas*: representación del ser querido que fue y ya no es, sensación para nosotros de tocar lo intocable, de la proximidad turbadora de la vida (esa sonrisa en la foto) y de la muerte, tal como lo subraya Roland Barthes (1980: 23). “existe algo terrible en cada fotografía: el regreso del muerto”<sup>40</sup>. Sin embargo, la fotografía de la madre no conmueve a Gabriela, que la coge, la mira y la aparta. La fotografía no le sirve para “reconocer” a su madre y no llega a convocar el recuerdo, la emoción, la sensación nostálgica del ser querido. Barthes (1980: 103), al hojear un álbum con fotos de su madre llegaba a esta misma reflexión:

He aquí una pregunta esencial: ¿reconocía de verdad a mi madre? Según las fotos, a veces reconocía una zona de su cara, esta relación entre nariz y frente, el movimiento de sus brazos, de sus manos. Sólo la reconocía por partes, es decir que dejaba de lado a su ser y que entonces la dejaba de lado a ella toda<sup>41</sup>.

Por lo visto es exactamente lo que le ocurre a Gabriela, quien, después de hablar mentalmente con su madre durante un largo rato, no es capaz de aprehenderla como madre y como mujer cuando sostiene una foto suya. Además, si la tumba materna funciona como “lugar de memoria” (P. Nora), no hay tumba del ejecutado en España y tampoco hay fotografía suya, como si hubiera desaparecido del todo. En este sentido, Antonio Ansón (2000: 15) subrayaba la importancia de lo visual en nuestra sociedad:

Vivimos abocados a una presencia visual. Pero lo primero que se pierde, aquello que desaparece en el deseo de retener la disolución irremediable es la imagen. Lo primero que

---

<sup>39</sup> Fotógrafo y director de cine, Carlos Saura (Huesca, 1932) sembró fotografías en todas sus películas, aún más cuando el filme, como solía hacer en los años 70, trataba de la memoria. Véanse los retratos que contempla Ana en *Cría Cuervos*, las fotografías esparcidas por la casa de *La prima Angélica* o de *Elisa, vida mía*.

<sup>40</sup> “Il y a quelque chose d’un peu terrible dans toute photographie : le retour du mort”.

<sup>41</sup> “Et voici que commençait à naître la question essentielle : est-ce que je la reconnaissais ? Au gré des photos, parfois je reconnaissais une région de son visage, tel rapport du nez et du front, le mouvement de ses bras, de ses mains. Je ne la reconnaissais jamais que par morceaux, c’est-à-dire que je manquais son être, et que, donc, je la manquais toute”.



engulle el tiempo no es el recuerdo, sino la imagen. Parece imposible, por mucho que uno se empeñe (aun a pesar de los retratos), reconstituir un rostro, el encuentro con la mirada.

Si a la madre no la reconoce fotográficamente, sin embargo, nunca se ha olvidado de su rostro. Al contrario, el rostro del padre ha desaparecido, como lo confesaba la voz en *off* de Gabriela adulta de la primera parte del díptico: “Y pensé entonces 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.” Si la incapacidad para convocar al padre se debe a la ausencia de representación fotográfica, no es la fotografía la que permite el acceso completo a la memoria, sino un objeto semejante a lo que Winnicott (2004: 27-64) llamaba el “objeto transicional”, un objeto de la infancia que hace las veces de vínculo entre el niño y la madre y que le permite al niño separarse de la madre. Este objeto al que se agarra Gabriela como símbolo de su infancia, este objeto con el que se acaricia la mejilla tal como lo hacía en su niñez, no es un muñeco (los dejó todos en su casa antes del exilio), sino un tapón de cristal, encontrado en los escombros de un edificio después del bombardeo. Por primera vez, un primer plano sobre su cara nos la revela llena de armonía y felicidad. Este tapón, hecho de frío vidrio, le permite pasar “del plano exterior (objetividad) a la interioridad del ser” (Bataille 1943: 28)<sup>42</sup>. El objeto como objeto filosófico, como puente entre lo que somos y lo que queremos ser, entre lo que somos y lo que fuimos: un puente ontológico y memorial. El objeto transicional y mnésico permite el regreso de la memoria involuntaria plasmada a través de una música en *off*: la Siciliana en G menor de Bach que escuchaban sus padres en el salón de su infancia. Poco a poco, Gabriela se deja llevar por el recuerdo y la nostalgia como lo atestan los primerísimos planos desenfocados y sin cuadrar sobre su rostro. La emoción la guía hacia su pasado, su mirada se lanza hacia un fuera de campo imaginario, su cara se fragmenta, partida por la mitad. Casi llega la memoria, Gabriela está a punto de tocar sus recuerdos pero falla en hacerlo. La imagen del presente vuelve a ser nítida, el primer plano deja sitio a un plano de conjunto sobre la mujer que se desmorona sobre la maleta rompiendo a llorar. La música en *off* se interrumpe brutalmente y un fundido en negro invade la pantalla: regresan el silencio y la amnesia. Nunca estuvo Gabriela tan cerca de sí misma, nunca estuvo tan a punto de rozar con la yema de los dedos a la niña que fue y de encontrar el camino para regresar a su casa y a su alma.

---

<sup>42</sup> “Il faut trouver (...) des objets qui nous fassent glisser du plan extérieur (objectif) à l'intériorité du sujet”.

*Relato imaginario e imposibilidad de unidad identitaria*

La última faceta del relato, último movimiento de la segunda parte de este díptico, es el viaje imaginario —o real— que emprende Gabriela hacia su antigua casa española. Cuando se hizo la película, María Luisa Elío todavía no había regresado a España pero importa poco la coincidencia de la diégesis con una forma de “veracidad”. La película no pretende ser un *biopic* o un relato fiel a la autobiografía de la guionista sino una reflexión sobre las relaciones entre memoria y amnesia, tierra y exilio, el ser y su doble. Este regreso se concibe como un peregrinaje memorial, una vuelta sobre sus propias huellas, una voluntad de volver a ser tal como lo expresaba Gabriela durante su caminata por Méjico. Y es que “volver a ser” es en parte “volver a su ser”, en un deseo de identificación identitaria. El espectador percibe de antemano la dificultad de tal procedimiento con la reaparición de la voz en *off* y del desdoblamiento ontológico plasmado a través del empleo de la tercera persona del singular “No era tan joven cuando volvió a su casa.”. En un primer momento, sin embargo, el eco visual parece perfecto ya que el plano en picado sobre la escalera de la casa de su infancia es exactamente el mismo que durante la primera fase del díptico. La bola que adorna el pasamanos es otro eco memorial y permite una fácil identificación del lugar. No obstante, esta coincidencia visual no es coincidencia mnésica o identitaria: Gabriela no aparece directamente en pantalla subiendo las escaleras sino que vemos cómo crece poco a poco su sombra sobre la pared. La relación al cuerpo no es directa: tenemos que pasar por su doble y por su sombra. Esta dilación temporal, esta voluntad de atrasar el momento en el que el cuerpo de Gabriela-adulta se adueña del espacio de su infancia anuncia la dificultad por llegar, la imposible coincidencia de ella consigo misma. Al aparecer por fin en pantalla, se desdobra otra vez enseguida. Un juego entre picado y contrapicado opone a Gabriela con la niña que fue: ella sube hacia el piso mientras la pequeña baja las escaleras. Para subrayar la fragmentación identitaria, Jomí García Ascot reanuda con la fragmentación de los planos: los cortes en seco sucesivos provocan una repetición del encuentro. Mujer y niña se cruzan tres veces durante la lenta ascensión de la adulta, se cruzan pero, aunque la niña salude a la adulta esta no se inmuta. En esta secuencia, el espectador no sabe si Gabriela está en España, acordándose de la que fue (la niña sería entonces una reminiscencia visual, el posible recuerdo), o si está soñando la escena completa desde Méjico. El ruido *in* exacerbado del repiqueteo de los tacones le añade a la escena un toque surrealista.

Este juego entre mundo memorial y mundo onírico se establece desde el principio de esta secuencia y se prorroga hasta el final de la película. De cualquier modo, la mujer no consigue unirse con la que fue: al llegar al último rellano, Gabriela-adulta se anima y esboza un tímido saludo de la mano hacia un fuera de campo como si todavía esperara a su doble infantil. El contracampo nos devela entonces la madera bruñida de una puerta que invade todo el plano en un aspecto pictórico que no es sin evocar la pared desconchada de los títulos de crédito. Además, más allá de la materia palpable, por primera vez en toda la película, surge una puerta cerrada<sup>43</sup> y la opacidad de este cuarterón señala un callejón sin salida. La niña de la infancia ya no está: la reemplaza este tablero de madera sólido y hostil. Cuando Gabriela empuja la puerta y aparece dentro del piso, sabe el espectador que este paso al otro lado del espejo no le va a salir bien a Gabriela. En efecto, con las dudas, con las inquietudes, con la voz narrativa en *off*, regresan los juegos sobre puertas y ventanas. El plano medio en los hombros permite subrayar su mirada perdida y aterrorizada: se siente desorientada. Georges Didi-Huberman (1992: 183) escribe a propósito de este sentimiento de pérdida ontológica:

Freud establecía todavía un último paradigma para dar cuenta de la inquietante extrañeza del ser: la *desorientación*, experiencia en la que no sabemos ya exactamente lo que está -o no- ante nuestros ojos, o si el lugar hacia el que nos dirigimos no es ya este *dentro* del que nos sentimos presos desde siempre<sup>44</sup>.

En efecto, el sentimiento experimentado por Gabriela es esta inquietante extrañeza del ser freudiano: al regresar a su casa es como si Gabriela intentara regresar al útero materno. Surge una angustia metapsicológica fuerte así como un desgarramiento del ser. Es la experiencia del vacío que vive Gabriela al pasar el umbral de su puerta. Planos yuxtapuestos con cortes en seco nos revelan un enorme piso completamente vacío con una serie de puertas y umbrales complicados que remiten a un laberinto. Se puede percibir visualmente el volumen de las habitaciones, los cubos formados por paredes y techos, el vacío que contienen estos cubos, el hecho de que estas salas se presentan como un cuerpo ahuecado, como un útero raspado. Surgen un profundo malestar y un gran

---

<sup>43</sup> Hasta la cárcel tenía una ventana abierta que podía atravesar el viento, con unas meras rejas, pero sin cristal.

<sup>44</sup> "Freud donnait encore un ultime paradigme pour rendre compte de l'inquiétante étrangeté: c'est la *désorientation*, expérience dans laquelle nous ne savons plus exactement ce qui est devant nous et ce qui ne l'est pas, ou bien si le lieu vers où nous nous dirigeons n'est pas déjà ce *dedans* quoi nous serions depuis toujours prisonniers".

horror frente a este vacío, a este hueco sonoro en el que uno se pierde. El vacío se vincula con el sentimiento de pérdida: pérdida de la madre, pérdida de sí misma y el título de la película cobra entonces todo su sentido. Antes se desdoblaba la voz de Gabriela y ahora se desdobra su mirada. Un lento *travelling* sobre una pared sugiere que estamos en cámara subjetiva, viendo lentamente lo que la mujer está descubriendo. No obstante, este *travelling* se acaba sobre una hilera de puertas con efecto de sobre-encuadre y con un punto de fuga constituido por una Gabriela minúscula que se dirige hacia la cámara. Esta doble focalización funciona como un eco visual del desdoblamiento entre el “yo” y el “ella” que conocía la voz narrativa. De hecho, en este momento exacto, se oye de nuevo la voz en *off* que comprueba el fracaso: “Y ahora le era casi imposible reconocer aquello”. Jomí García Ascot reanuda entonces con esta “estética de la separación” de la que ya hablamos. Desdoblamiento de los puntos de vista, desdoblamiento entre interior y exterior, desdoblamiento en reflejos. En efecto, algunos espejos ya habían puntuado la película: cuando todavía se reconocía a sí misma, Gabriela-niña hacía muecas ante el espejo situado en la pared del pasillo de su casa. Antes de salir para el exilio, la madre de Gabriela se desdobra en este mismo espejo pero sin prestarse atención como si ya supiera que no le quedaba existencia real. Ahora le toca a la Gabriela adulta pasar ante un espejo descomunal que ocupa la casi totalidad de una pared. La mujer atraviesa la habitación, se dirige hacia el umbral de una nueva puerta, se refleja en este espejo sin darse cuenta siquiera del efecto de multiplicación producido. Es ajena a sí misma, ajena al cuerpo físico que la alberga y al reflejo de este mismo cuerpo. Esta indiferencia sorprende mucho dado el vacío de las habitaciones. No hay nada para retener la mirada, la cual puede fluir de un espacio a otro así como tendría que hacerlo la memoria de un tiempo a otro. Nada parece retener la mirada, nada, excepto este espejo con el reflejo de Gabriela que ella ignora. La mujer oscila siempre entre deseo de unidad ontológica (saludo a la niña) y evidencia del fracaso de reconciliación del ser consigo mismo (no se mira en el espejo). Estéticamente, el final de la película traduce esta vacilación entre unidad y desdoblamiento. Así, la cámara subjetiva (cámara al hombro en picado) nos enseña los detalles del parquet según Gabriela avanza por salas y más salas, sugiriendo una focalización interna única. Un juego de rayos de luz y de sombra permite planos gráficos, cuya estética esboza la emoción de Gabriela, sensible a los detalles más nimios y a las cosas más comunes como la madera de un parquet dividida en bandas por el sol, en coincidencia con lo que escribía Georges Bataille

(1943: 56). “cuando sufro, me agarro a pequeñas alegrías”<sup>45</sup>. Todos sus sentidos parecen en alerta pero ninguno funciona del todo bien por culpa del dolor y esta sensación la realza el hecho de que la descripción del piso llevada a cabo por la voz en *off* no corresponde para nada al piso tal como lo descubre el espectador. La mención a los nuevos propietarios, a muebles que llenarían el espacio, a un cambio profundo de atmósfera contrasta con la soledad, el vacío y el silencio del piso. La voz parece asumir la visión “real” del piso cuando los ojos intentan percibirlo a través del filtro de la memoria. Se complica el relato según un lento crescendo: la voz en *off* presenta una forma de esquizofrenia con una oposición entre un “yo” y un “ella”, las imágenes visuales no corresponden con el relato sonoro, se funden y confunden las diversas focalizaciones, el espacio se hace laberíntico, las puertas en abismo se multiplican con puertas y umbrales. La estética de la separación, tan fácil y delimitada en la primera parte, ya no es aprehensible con facilidad en esta segunda parte en la medida en que se acumulan, se yuxtaponen contradicciones, disensiones, discordancias. Así, el plano de conjunto descubriendo a Gabriela delante de la ventana del salón subraya la dicotomía interior con un juego de contraluz. Un corte en seco descubre luego a la niña sentada en el marco de otra ventana, la de su habitación, y esta escena podría percibirse como una analepsis, un éxito de la memoria que habría sido capaz de convocar un recuerdo puro. Pero no es así, se presenta Gabriela-adulta para ser testigo de su recuerdo y la mujer en la que se ha convertido la niña se refleja al infinito en un espejo situado a sus espaldas. Umbral de una ventana frente a la cual se sitúa la niña, umbral del espejo en el que se refleja la adulta: un doble desdoblamiento, una imposibilidad de regresar a lo que fue pero también incapacidad para mirar hacia el futuro (Gabriela le da la espalda al espejo). El umbral es así, como lo subraya Georges Didi-Huberman (1992: 196). “una reflexión sobre la historia, tensa entre duelo y deseo, entre una memoria y una expectativa: umbral interminable (...) entre lo que se acabó un día y lo que se acabará otro día”<sup>46</sup>. Esta tensión alimenta las dudas e inquietudes de Gabriela: se trata de una dialéctica entre deseo de memoria y obligación de renunciamento producida por el exilio. Desgarramientos y más desgarramientos: la mujer no se acepta en su cuerpo de mujer ya que su mente se quedó en sus siete años en la España de su infancia (“¿por qué había crecido tanto? Mamá, ¿Por qué soy tan alta

---

<sup>45</sup> “Quand je souffre, je m’attache à de petits bonheurs”.

<sup>46</sup> “Une réflexion sur l’histoire, tendue entre deuil et désir, entre une mémoire et une expectation: seuil interminable (...) entre ce qui un jour a pris fin et ce qui un jour va prendre fin”.

si sólo tengo siete años?”). Surge una dislocación completa del ser: dislocación corporal, memorial, identitaria. Dos planos traducen esta desagregación tan física como ontológica de Gabriela. Un primer plano sobre la cabeza de la mujer escondida en sus brazos (semejante al plano del bombardeo de la primera parte) subraya su incapacidad de evolución: la semejanza de los planos recalca el estancamiento del ser, preso en un cuerpo y un miedo de hace veinte años. Cuando por fin levanta la cabeza el desfase acústico entre las palabras que parecen articular sus labios y lo que dice provoca un efecto “anacúsmetro” traduciendo el equilibrio inestable de esta entidad cuerpo-voz (Chion 2003: 413)<sup>47</sup>. El cuerpo de mujer no puede acoger las sensaciones contradictorias, el deseo mnésico, la voluntad de ser otra. Poco a poco su cuerpo entero sufre la misma desagregación que su alma. El último plano, un plano medio cortado en los hombros, nos presenta a Gabriela, de frente, apoyada en una pared blanca en una luz excesiva. Este plano sobreexpuesto es la traducción fílmica del drama interior que la abre de par en par, de la angustia que se apodera de ella. Su cabeza rueda de un lado a otro del plano hasta salirse del campo, sus manos se retuercen con nerviosismo. Una serie de cortes en seco estrechan aún más el plano hasta llegar a un primer plano y la cabeza de Gabriela se agita casi histéricamente dentro de este marco demasiado estrecho, como si no pudiera respirar, como si de una cárcel se tratara. Es cuando suena otra vez la música, en *off* esta vez, de la *Verbena de la paloma*, la música que supo convocar la memoria involuntaria, la música nostálgica de su niñez; y es cuando Gabriela lanza un grito interior desesperado “Ayudarme, ayudarme, ayudarme, por favor. ¿Por qué he crecido tanto? ¿Por qué he crecido tanto?”. La mirada se desvía locamente hacia el fuera de campo buscando en quién detenerse, en quién encontrar respuestas, sin poder ver a nadie. Un zoom hacia delante se termina en un primerísimo plano de la mujer aterrorizada y un fundido en negro hace que bascule definitivamente en una angustia profunda. Su deseo de memoria no es sino deseo metafísico de encontrarse a sí misma y deseo imposible como lo explica Emmanuel Levinas (1971: 22). “El deseo metafísico no quiere el regreso porque es deseo de un país en el que no nacimos. De un país ajeno a cualquier naturaleza humana, que nunca fue nuestra patria y en donde nunca nos transportaremos”<sup>48</sup>. Así, el anhelo profundo de Gabriela por volver a su país por volver a ser, no puede sino desembocar en un fracaso. La inquietante extrañeza

---

<sup>47</sup> “effet anacousmètre”.

<sup>48</sup> “Le désir métaphysique n’aspire pas au retour, car il est désir d’un pays où nous ne naquîmes point. D’un pays étranger à toute nature, qui n’a pas été notre patrie et où nous ne nous transporterons jamais”.

del ser humano que describía Freud tiene un vínculo fuerte con la soledad, el silencio, la oscuridad. Condenada al silencio, la niña crece en la soledad de su ser, y este último plano, esta pantalla oscura después del fundido en negro es metáfora de las tinieblas interiores que se adueñan de ella.

### **Conclusión: vacío de la memoria y angustia del ser**

*En el balcón vacío* nos enseña cómo el trauma de la guerra, del exilio, de la pérdida de los otros, convierte poco a poco al desterrado en puro silencio, amnesia y pérdida de sí mismo. La memoria es inasequible, frágil y efímera. Surge una memoria involuntaria provocada por la música (Bach, La verbena de la paloma), por el contacto con un objeto (el tapón de cristal), por la contemplación (fotografía), pero esta memoria se borra y se difumina en seguida. Surgen recuerdos analépticos pero el desajuste entre la voz en *off* que los comenta y el silencio de la niña es una manifestación de la poca fiabilidad de estos mismos recuerdos. El cuerpo de Gabriela no se siente a gusto en su país de acogida, México, a pesar de su voluntad por controlar el espacio. Y es que su cuerpo no se siente a gusto consigo mismo. Tanto su cuerpo como su mente permanecieron en España en un desgarrón de la conciencia y del espíritu. La “estética del desdoblamiento” o “estética de la separación” puesta en escena por Jomí García Ascot plasma de manera eficaz esta dualidad del ser, esta polaridad entre pasado y presente, entre niña traumatizada y adulta angustiada. El doble no nos conforta sino que refleja la oscuridad del mundo, esta desaparición del ser, esta fragmentación ontológica. El impulso vital por “volver a ser” se convierte en un pozo de angustia, una verdadera llamada hacia el vacío. El canto del desterrado es disonante, si el exilio exagera la capacidad para compartir emociones, sin embargo “la persona se desangra. El yo siente como rota y fragmentada su propia naturaleza psicosocial” (Guillén 1995: 14). En el momento de asomarse a su ventana interior, Jomí García Ascot y María Luisa Elío sólo encontraron –desde su balcón vacío– dolor, nostalgia, belleza fugitiva y recuerdos inasequibles.



## BIBLIOGRAFÍA

- Alberti, Rafael (1990). "El cuerpo deshabitado", en Ramoneda, A. *Antología poética de la generación del 27*. Madrid: Castalia.
- Ansón, Antonio (2000). *Novelas como álbumes. Fotografía y literatura*. Murcia: Mestizo.
- Barthes, Roland (1980). *La chambre claire, Notes sur la photographie*. París: Gallimard.
- Bataille, Georges (1943). *L'expérience intérieure*. París: Tel Gallimard.
- Camus, Albert (1965). *L'envers et l'endroit*, en *Essais*. París: Ed. Roger Quillot y Louis Faucon.
- Chion, M. (2003). *Un art sonore, le cinéma*. París: Cahiers du Cinéma.
- Deleuze, Gilles (1964). *Proust et les signes*. París: PUF.
- Didi-Huberman, G. (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. París: Les éditions de Minuit, pp. 185-186.
- Freud, Sigmund (1968). *Métapsychologie*. París: Folio.
- Guillén, Claudio (1995). *El sol de los desterrados: Literatura y exilio*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Kristeva, Julia (1980). *Pouvoirs de l'horreur*. París: Seuil.
- Levinas, Emmanuel (1971). *Totalité et infini*. París: Le livre de Poche.
- Merleau-Ponty, Maurice (1964). *Le visible et l'invisible*. París: Gallimard.
- Ricoeur, Paul (1998). "Histoire et mémoire", en De Baecque, A. y Delage, C., *De l'histoire au cinéma*. París: Editions Complexes.
- Sontag, Susan (2003). *Devant la douleur des autres*. París: Christian Bourgois Editeurs.
- Vernet, Marc (1988). *Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma*. París: Cahiers du Cinéma.
- Winnicott, D. W. (2004). *Jeu et réalité*. París: Gallimard - Folio.

## PERSPECTIVA DE ANÁLISIS FÍLMICO



## APROXIMACIÓN AL CINE MEXICANO. EL NACIMIENTO DE NUEVO CINE

JORGE CHAUMEL FERNÁNDEZ

UNED, Madrid

### Introducción. *Nuevo Cine* ante el cine mexicano

Entre los días 14 y 17 de mayo de 1955 tuvieron lugar las I Conversaciones Cinematográficas de Salamanca, debates impulsados por el director, productor y guionista Ricardo Muñoz Suay y el director Basilio Martín Patino, con el fin de reflexionar sobre el presente y el futuro del cine español. Acudieron los cineastas Juan Antonio Bardem, Antonio Del Amo, José Luis Sáenz de Heredia, Luis García Berlanga, José María Pérez Lozano, Antonio Cuevas, Fernando Fernán Gómez y Eduardo Ducay, entre otros. Las conclusiones, resumidas por Juan Antonio Bardem, fueron que: “El cine español actual es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítrico” (Seguín 2003: 46; VV. AA. 2009: 283).

El cine mexicano contemporáneo a dichas Conversaciones salmantinas encajaba a la perfección con la descripción de Bardem. Burocratizado, estancado y tecnológicamente retrasado, presentaba una baja calidad y un mensaje nulo. A finales de los cincuenta, la producción cinematográfica mexicana experimentaba su mayor decadencia. Las fórmulas tradicionales se habían agotado, las comedias rancheras, los melodramas y los filmes de rumberas se filmaban automáticamente sin provocar interés en el público (García Riera 1998: 234). Así, una nueva generación de críticos mexicanos comenzó a hacer notar la necesidad de renovación.

En España, el espíritu de Salamanca intentaba renovar el cine español, mientras en la Italia de la posguerra, pocos años antes, el Neorrealismo<sup>49</sup> había

---

<sup>49</sup> Movimiento cinematográfico surgido en Italia durante la posguerra de la Segunda Guerra Mundial, cuyos principales representantes fueron *Roma, ciudad abierta* (1945) de Roberto Rossellini, *El ladrón de bicicletas* de Vittorio De Sica (1948) y *La tierra tiembla* (1947) de Luchino Visconti. Se basaron en una nueva mirada de la realidad, nuevos modos de producción, y un compromiso moral con la sociedad de la posguerra. Así se retrató la situación económica y moral de la Italia de los cuarenta y su vida cotidiana con tramas ambientadas entre los sectores más desfavorecidos, la frustración, la pobreza y la desesperación. Desde el punto de vista técnico destacaron los rodajes en

demostrado cómo realizar películas económicas, de calidad y crítica social. En Francia, con los mismos objetivos y en las mismas condiciones precarias, se realizaban los clásicos de la *Nouvelle Vague*<sup>50</sup>. Conscientes de estos cambios, en México, aquel grupo de jóvenes críticos, iniciaron un nuevo movimiento: con nuevas ideas y nuevos mensajes, con el espíritu de Salamanca, la estética neorrealista y los objetivos de la *Nouvelle Vague*, iniciaron *Nuevo Cine*.

El movimiento estuvo representado, sobre todo, por los hijos de los exiliados españoles, la segunda generación del exilio, pero también por sus compañeros mexicanos. Estos jóvenes, con gran vocación intelectual y artística, contactos en la intelectualidad mexicana, y con Buñuel como modelo, se lanzaron a la publicación de sus principios cinematográficos y a la filmación de su obra manifiesto: *En el balcón vacío* (1961), de Jomí García Ascot (Viñas 1987).

En enero de 1961, en México D. F. se dieron cita José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, J. M. García Ascot, Emilio García Riera, J. L. González de León, Heriberto Lafranchi, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert y Luis Vicens. Cineastas, críticos y responsables de cine-clubes, mexicanos e hijos de españoles que ante el deprimente estado del cine mexicano firmaron un manifiesto en el que solicitaban dar oportunidades a una nueva generación de artistas. Defendían el cine de autor y la autoría del cineasta creador, la libertad de expresión y de creación, y la renovación de las fórmulas estéticas, morales y políticas. Se oponían a cualquier tipo de censura. Apoyaban el cortometraje y el cine documental como géneros cinematográficos, la formación de un instituto de enseñanza cinematográfica, la estimulación al movimiento de los

---

exteriores, la utilización de actores no profesionales y los movimientos de cámara en mano. El neorrealismo acabó a principios de los años cincuenta cuando cada director desarrolló su carrera particular mientras Italia era reconstruida y la economía y sociedad comenzaban a mejorar. El cine italiano buscó géneros más comerciales. En 1951 *Umberto D* de De Sica representa el final de la corriente (Fernández, F., *El Cine Neorrealista italiano*. Madrid: Biblioteca de Derecho - UAM).

<sup>50</sup> Nuevo grupo de cineastas franceses surgido a finales de la década de 1950 entre 1958 y 1965, defendieron la libertad de expresión y la libertad técnica en el campo de la producción fílmica. Críticos de la revista *Cahiers du Cinéma*, con experiencia en guiones cinematográficos decidieron aventurarse en la dirección de filmes. Son los casos de François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Éric Rohmer o Claude Chabrol. *Los 400 golpes* (1959) de Truffaut e *Hiroshima mon amour* (1959) de Alain Resnais inauguran la corriente con los éxitos de sus películas en el Festival de Cannes.. Proclamaron la autoría de la obra del director como nacimiento del concepto *obra de autor*. Rodajes exteriores, iluminación natural, espontaneidad y muy poco dinero caracterizaron la producción. Destacan *El bello Sergio* (1958) de Chabrol, *Los 400 golpes* (1959) de Truffaut, *Hiroshima mon amour* (1959) de Resnais, *Al final de la escapada* (1959) de Godard *Paris nous appartient* (1961) de Rivette, *Jules et Jim* (1962) de Truffaut, *La guerra ha terminado* (1966) de Resnais y *Mi noche con Maud* (1969) de Rohmer.

cine-clubs, la formación de una cinemateca que contara con los recursos necesarios, la existencia de publicaciones especializadas y el apoyo a los grupos de cine experimental. Posteriormente se unieron a ellos José Báez Esponda, Armando Bartra, Nancy Cárdenas, Leopoldo Chagoya, Ismael García Llaca, Alberto Isaac, Paul Leduc, Eduardo Lizalde, Fernando Macotela y Francisco Pina. Para defender su manifiesto, se proponían editar la revista mensual *Nuevo cine*, que se publicó en abril de 1961<sup>51</sup>. Para todo ello, esperaban contar con el apoyo del público cuya educación, gustos e inquietudes culturales comenzaban a cambiar a principios de los sesenta. De esta forma rechazaban todo cine mexicano realizado hasta entonces, exceptuando el de Buñuel y algunas producciones independientes de calidad.

Sin embargo el cine mexicano había sido impulsado por los valores de la Revolución, se había asentado en industria en los años treinta y había alcanzado su Edad de Oro en los cuarenta. ¿Qué había ocurrido entonces? ¿Qué había provocado la pérdida de calidad? ¿Qué había alejado al público de las salas? ¿Cómo se había producido la decadencia de un cine que durante la Segunda Guerra Mundial se consideraba de los más prometedores internacionalmente? ¿Cómo se habían abandonado la crítica, el realismo, el mensaje y el compromiso?

### Orígenes del cine mexicano<sup>52</sup>

El cine llegó a México casi ocho meses después de su aparición en París (VV. AA. 1989: 15), de la mano de los representantes de la casa Lumière: Claude Ferdinand Bon Bernad y Gabriel Veyre, los proyccionistas enviados por Louis y Auguste Lumière a México (García Riera 1998: 19). Bernard y Veyre formaban parte de un pequeño grupo de camarógrafos reclutados por los Lumière para promocionar su invento alrededor del mundo (ídem: 23).

En México el fenómeno había despertado la curiosidad del Presidente Porfirio Díaz, que aceptó recibir en audiencia a los franceses (ídem: 19). La noche del 6 de agosto de 1896, el Presidente, su familia y miembros de su gobierno gabinete asistieron a la primera proyección cinematográfica en México, realizada en uno de los salones del Castillo de Chapultepec (VV. AA. 1989: 15).

---

<sup>51</sup> Véase <http://www.cinelatinoamericano.cult.cu/biblioteca/assets/docs/documento/562.pdf>.

<sup>52</sup> Para la redacción del capítulo de este libro, se han manejado fundamentalmente las fuentes recogidas en la bibliografía. Así, véanse Casla (1992); Ciuk (2000); Contreras (1960); Del Pozo (2007); Galindo (1968) y (1985); García Riera (1969-1978), (1986) y (1998); Sala (1993); Sánchez (2002); Soberón (1995); Viñas (1987); VV. AA. (1989), (2004), (2007) y (2009). Asimismo, se han consultado diversos sitios web, también citados en el apartado bibliográfico de este capítulo.

Tal fue el entusiasmo de Porfirio Díaz que hizo que los cineastas le acompañaran en sus labores de presidencia con la finalidad de ser filmado y mostrado al pueblo logrando objetivos tanto narcisistas como propagandísticos. Así se convirtió en el primer *actor* del cine mexicano con la que se puede considerar la primera película mexicana: *El presidente de la república paseando a caballo en el bosque Chapultepec* (1896) (VV. AA. 2007: 252-253). Al igual que la primera obra filmada en Francia *Salida de la fábrica Lumière* (1895) tenía un carácter obrero y socialista, y la primera española *Salida de la misa de doce de la Iglesia del Pilar de Zaragoza* (1896) de Eduardo Jimeno Correas describía una sociedad católica, la primera película mexicana inauguraba un cine institucional y gubernamental, lastre con el que la industria cinematográfica nacional convivió a lo largo de su historia.

Bernard y Veyre continuaron su labor cinematográfica filmando paisajes, actos oficiales y fiestas nacionales (unas 35 películas en las ciudades de México D. F. y Guadalajara sólo en 1896, VV. AA. 2007: 252-253). La mayor parte mostraba a Díaz en actos, eventos y fiestas, como anunciaba el cartel de fiestas del 16 de septiembre en la calle Espíritu Santo (De los Reyes 1987: 18):

El presidente de la República, en carruaje regresando a Chapultepec – El presidente de la república y sus ministros en el castillo de Chapultepec – El presidente de la república recorriendo la plaza de la constitución el 16 de septiembre – Llegada de la campana histórica – Desfile de rurales a galope – Paseo del elefante en el jardín de aclimatación *steeple-chase* y el cuadro cómico.

Tras el pase privado a Díaz, el Cinematógrafo fue presentado al público el 14 de agosto, en el sótano de la Droguería Plateros (situada en la calle homónima, hoy llamada Maderos), y provocó tal éxito que la Droguería se convirtió en el *Salón Rojo*, la primera sala de cine de México (García Riera 1998: 20). El siguiente éxito de los franceses fue el rodaje de la primera película de ficción, *Un duelo de pistola en el bosque de Chapultepec*, basada en un duelo real entre dos diputados en el bosque de Chapultepec, provocando cierta polémica sobre la veracidad del duelo filmado (VV. AA. 1989: 15 y 2007: 252-253).

Las demostraciones de los Lumière cesaron en 1897. A partir de entonces se limitaron a la venta de aparatos. Con la misión cumplida, Bernard y Veyre regresaron a Francia, no sin antes vender el material cinematográfico a Bernardo Aguirre (García Riera 1986: 19), quien continuó investigando a lo largo de los años siguientes. Con la decisión de la compañía Lumière de dejar de filmar surgieron



los primeros cineastas nacionales quienes, continuando la labor de Bernardo Aguirre, filmaron los eventos más importantes de la sociedad, la cultura y la política mexicana, entrando en conflicto con la prensa (De Los Reyes 1987: 27). Entre estos primeros realizadores mexicanos se encontraba el ingeniero Salvador Toscazo convertido en exhibidor de películas en Veracruz. Filmó a partir de 1898 diversos aspectos de la vida inaugurando el género de documental en México (García Riera 1998: 23). Al año siguiente grabó una la representación teatral de Don Juan Tenorio (VV. AA. 1989). Se le puede considerar el primer director mexicano. Le seguirían Guillermo Becerril desde 1899, y poco después, los hermanos Stahl, los hermanos Alva y Enrique Rosas desde 1906 (VV. AA. 2007: 252-253; García Riera 1986: 23).

En 1907, el actor Felipe de Jesús Haro realizó la primera película con producción ambiciosa: *El grito de Dolores* o *La independencia de México* (1907). En los siguientes años se exhibiría cada 15 de septiembre hasta 1910 (VV. AA. 1989). El cine continuaba al servicio del Estado, pero mientras tanto se iban dando los años finales del Porfiriato y el cine mexicano estaba a punto de alcanzar la madurez de la mano de la Revolución.

### **El cine de la Revolución**

La Revolución Mexicana fue el primer conflicto armado filmado que utilizó el cine como arma propagandística (VV. AA. 2007: 252-253). A partir de 1910 la gran mayoría de las películas mudas mexicanas se centraron en la Revolución. Eran películas de camarógrafos que daban a conocer sus grabaciones de los avances revolucionario (Ortiz 2010: 20). Por ello la corriente documental fue la principal manifestación cinematográfica en esos años y supuso la principal programación de las salas de cine nacionales entre 1910 y 1917 (García Riera 1998: 23). Los primeros combates atrajeron la curiosidad de cineastas que se aventuraron a acercarse a los ejércitos para fotografiar las batallas y sus consecuencias. Tomaron parte activa en los enfrentamientos rodando escenas de acción (Batalla de Bachimba, julio de 1912). Conseguían documentales en los que se mostraban las campañas de los líderes revolucionarios. Para ello, en muchos casos, los ejércitos contendientes tenían su propio camarógrafo, quienes procuraban, cuando podían, mostrar una visión objetiva de los hechos (VV. A.A. 1989: 22-26). En definitiva, los documentales presentaban un fiel reflejo de las



campañas de los caudillos, y de sus propias ideologías, ya que en muchos casos se convertían en panegíricos al servicio del líder (VV. AA. 2007: 252-253).

Los hermanos Alba siguieron a Madero, mientras que Jesús H. Abitia acompañaba a la División del Norte y filmaba los acontecimientos desde el punto de vista de los ejércitos de Álvaro Obregón y Venustiano Carranza. Por su parte, Pancho Villa, como gran cinéfilo que era, contaba con sus propios cámaras norteamericanos, llegando a dirigir la Batalla de Celaya según la estética cinematográfica de la misma (VV. AA. 1989: 26; 2007: 252-253).

En 1911 se abrió el Salón Rojo (Droguería Plateros, antes citada) como la primera sala de cine permanente, donde se proyectó *El viaje del señor Don Francisco Madero de Ciudad Juárez a esta capital*. El cine se encontraba al servicio de la Revolución, influyendo también en las obras de ficción como *En la hacienda* (1921) de Ernesto Vollrath (Ortiz 2010).

Independientemente de la Revolución como temática, el cine Mexicano intentó evolucionar en otros géneros. Es el caso de *El automóvil gris*<sup>53</sup> (1919) de Enrique Rosas, película a destacar en los años posteriores a los conflictos revolucionarios. Influido por el cine italiano, fue el filme más famoso de la época muda (VV. AA. 1989: 33). Para Enrique Rosas *El automóvil gris* fue el cenit de su carrera. Pionero de la industria en México desde 1899, se caracterizó como fotógrafo de vistas paisajísticas realizando obras como *Vistas al día siguiente de la inundación de Guanajuato* (1905) y la mencionada *Fiestas presidenciales en Mérida, Yucatán*, así como obras de ficción: *Aventuras del sexteto Uranga* (1903) y *El rosario de Amozoc* (1909).

Tras los años de guerra civil y la evolución de las técnicas y formas de expresión cinematográficas, se presentaban unos prósperos años veinte. Sin embargo la industria se paralizó ante una invasión del cine de Hollywood y de películas italianas (Galindo 1968: 18). Los distribuidores preferían dar salida a éxitos extranjeros antes que apostar por la producción nacional. Esto supuso un retraso de diez años para que la industria cinematográfica mexicana y el primer obstáculo para la evolución y madurez de su cine.

En 1927, en EEUU, se realizó la primera película sonora: *The Jazz Singer* (1927) de Alan Crossland, provocando conmoción en toda la industria cinematográfica internacional. Por su parte, la primera película con sonido en

---

<sup>53</sup> Serie de doce episodios que cuenta las aventuras de una famosa banda de ladrones de joyas que se hizo célebre en la ciudad de México hacia 1915. Había estado involucrado un general carrancista que fue socio fundador de Azteca Films, y los personajes eran claramente identificables por el público (VV. AA. 1989: 95)

español fue *El misterio de la puerta del sol* (1929) de Francisco Elías. En 1930 llegó a México Sergei Eisenstein para rodar *¡Que viva México!*. Rodaje y película revolucionaron la industria mexicana y el director soviético influyó en toda la cinematografía mexicana (García Riera 1969-1978: 17-18).

Mientras tanto, poco a poco se van dando las condiciones para el inicio de un nuevo cine mexicano. Así, tras varios años de un cine escaso y de nulo interés, en 1931 se realiza una nueva versión de *Santa*, exitosa película del cine mudo, dirigida por el actor español de experiencia hollywoodense Antonio Moreno, e interpretada Lupita Tovar (Viñas 1987). *Santa* fue la primera película mexicana que incorporó la técnica del sonido aportada desde Hollywood por los hermanos Rodríguez (VV. AA. 1989: 40).

Durante los años veinte se conformaron las bases del cine mexicano que dieron como resultado la Edad Dorada. La combinación de productividad, calidad, espectáculo y mensaje hizo posible este renacimiento de la industria.

### **El nacimiento de la industria**

Como afirmó Viñas (1987), la industria del cine mexicano nació en una época de grandes fenómenos históricos, políticos, culturales y sociales. La Revolución comenzaba a ser una etapa pasada y sus protagonistas regían los destinos políticos de la nación. Este resurgimiento, tras la sequía cinematográfica de la década de los veinte, se daba a la par que el asentamiento del cine sonoro. Hollywood se especializó en la realización de versiones en varios idiomas de sus filmes importantes entre 1928 y 1939 para asegurar su presencia en los mercados hispanos, fenómeno que, siguiendo a García Riera (1969: 31), aprovecharon muchos actores mexicanos que regresaron a su país convertidos en estrellas como Dolores del Río, Ramón Novarro o Gilbert Roland.

El 30 de marzo de 1932 se estrenó *Santa*, primer largo sonoro como ya hemos visto (Galindo 1985: 29), y en esos primeros años se dieron dos filmes que se consideran precursores de la Época de Oro: *El compadre Mendoza* (1933) y *Vámonos con Pancho Villa* (1935), ambas de Fernando de Fuentes Carrau<sup>54</sup>, con técnicas de filmación norteamericanas y un nuevo tratamiento del tema de la

---

<sup>54</sup> Guionista, productor y director, inició su carrera como segundo ayudante de dirección en *Santa* (1931), logrando destacar por su capacidad técnica consiguió dirigir *El Anónimo* (1932) para consagrarse posteriormente con los dos clásicos mencionados. Fue pionero en géneros como el horror, el melodrama, el histórico y la comedia ranchera. Véase García Riera (1998: 85).

Revolución que no exaltaban la gesta revolucionaria, y que, incluso, llegaban a criticarla (García Riera 1969: 32).

En 1933 se dio un gran avance en la producción cinematográfica, con 21 películas realizadas, en contraste con las seis producidas el año anterior (García Riera 1969: 38). Para ese año trabajaban en toda la industria de 200 a 300 personas, y se editaban publicaciones especializadas: *Filmo gráfico* y *Cine Gráfico* (ídem: 98). El cine mexicano comenzaba a estructurarse, por fin, como mercado e industria.

Con la llegada al poder de Lázaro Cárdenas en 1934, la inestabilidad política propia de los años posteriores a la Revolución comenzó a desaparecer. Cárdenas fue el primer presidente que se mantuvo en el gobierno por seis años, el mandato establecido por la Constitución de 1917 (García Riera 1998: 80). Con su llegada a la presidencia y la tolerancia que caracterizó su legislatura, en el cine mexicano se dio un aumento de contenido social (García Riera 1969: 39).

La industria continuó creciendo con la construcción de los estudios CLASA (Productora Cinematográfica Latino Americana S.A.) y la creación de la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos de México, cuya primera directiva (1934-1937) contará con Enrique Solís como secretario general, Enrique M. Hernández como secretario del interior, José Marino como secretario de exterior, Fidel Pizarro como secretario de actas y Luís García, secretario de trabajo.

El cine mexicano comenzó a dar una imagen de profesionalidad y colaboración internacional que permitió que directores norteamericanos como Fred Zinemann con *Redes* (1934) o Howard Hawks y Jack Conway con *¡Viva Villa!* (1934) rodaran en México y que mexicanos como Contreras Torres dirigiera en EEUU *No matarás* (1935) o *Suprema Ley* (1935).

Cárdenas, por su parte, quería que se realizara un fresco que representara la heroicidad de la Revolución y sus reformas. Se decidió por la novela de Rafael Muñoz *Vámonos con Pancho Villa* y por el director Fernando de Fuentes y fue producida por los recién creados estudios CLASA. Sin embargo los autores de la película cambiaron la épica esperada por Cárdenas por la reflexión, dándole el protagonismo al Ferrocarril y relatando una desertión. Fue la gran superproducción de la época, y representó el comienzo de la Edad Dorada.

En pocos años, la cinematografía mexicana comenzó a exportarse a los países de lengua castellana. 1936 marcaría el inicio de la internacionalización del cine mexicano, con la filmación de *Allá en el Rancho Grande* (1936) de Fernando de Fuentes, que seguía siendo el mejor director del cine mexicano del momento. *Allá en el Rancho Grande* fue la primera cinta mexicana que mereció su estreno en los

Estados Unidos con subtítulos en inglés. Ganó el premio de Mejor Fotografía en el Festival de Venecia de 1938 otorgado a Gabriel Figueroa. Protagonizada por Tito Guízar, puso las bases de las comedias rancheras y supuso el éxito del año. Uno de los grandes valores de su producción fue la fotografía a cargo de Gabriel Figueroa, reconocido internacionalmente, cuyo estilo quedó reflejado en varias de las películas más importantes de la época colaborando entre otros, con Buñuel, Emilio Fernández o John Houston.

1937 fue el año de los “ranchos grandes”, el éxito del primero creó toda una corriente y el género arrancó con fuerza, realizándose 20 comedias rancheras de las 38 películas que se hicieron en ese año. El público seguía las andanzas del típico héroe mujeriego cantante, valiente y cantor representado esencialmente por Jorge Negrete, en *Jalisco nunca pierde* (1937) de Chano Urueta. Negrete había cosechado ya cierta fama como cantante desde 1931 en la cadena de radio XETR y había debutado en el cine ese mismo año con *La Madrina del Diablo* de Ramón Peón.

El 17 de junio de 1936 había comenzado en España la Guerra Civil. El gobierno mexicano de Lázaro Cárdenas apoyó a la República Española durante la contienda y posguerra dando a los exiliados refugio en su país. Entre los refugiados llegaron profesionales en distintas disciplinas del arte, las ciencias y el cine: músicos, escenógrafos, publicistas, dibujantes, modistas, escritores, actores y actrices, técnicos, productores y administrativo. Llegaron directores como José Díez, Francisco Reiguera, Eduardo Ugarte, o Luis Alcoriza y años después Luis Buñuel; productores como Federico Amérigo, actores dramáticos como José Baviera, José Cebrián o José María de Labra, o cómicos como Pedro Elviro Florencio Castelló o Florencio Castelló, secundarios como Enrique García Álvarez, Carlos Martínez Baena, Miguel Maciá o Pedro López Lagar, actrices como Emilia Guiú Aurora Segura, Rosita Díaz Gimeno, Paquita de Ronda, Pituka Prudencia Grifell, o Ana maría Custodio, guionistas, periodistas y críticos: Max Aub, Paulino Masip, Eduardo Ugarte o Julio Alejandro, músicos: Antonio Díaz Luís Hernández Bretón, Rodolfo Halffter, Gustavo Pittaluga, o Antonio Días Conde o escenógrafos, decoradores y directores artísticos: Vicente Petit, Francisco Marco Chillet o Manuel Fontanals, entre otras muchas profesiones e infinidad de nombres propios.

El cine mexicano dio un solo caso cinematográfico sobre el drama español: *Refugiados en Madrid* (1938) de Alejandro Galindo, por FAMA (Films de Artistas Mexicanos Asociados). Se trataba de un caso pintoresco, pues comenzando como apoyo a la Republica termina siendo inconscientemente favorable a los

nacionales<sup>55</sup>. Galindo había tenido una carrera en Hollywood como asistente y traductor para varias empresas cinematográficas como la MGM y la Columbia Pictures. Tras el crack de 1929 regresó a México y trabajó como guionista en programas de radio antes de iniciarse en el cine con el cortometraje documental *Teotihuacán, tierra de emperadores* y el guión de *La isla maldita*. (1934) de Boris Maicon. Como director de largometrajes debutó con *Almas rebeldes* (1937) para continuar con *Mientras México duerme* (1938), y *Refugiados en Madrid* (1938). Su estilo personal se basaba en diálogos verosímiles, ambientes reales y tramas cotidianas, características que le acercaban al neorrealismo italiano casi diez años antes y que el Manifiesto de Nuevo Cine valoró años después.

La producción cinematográfica mexicana había alcanzado en 1939 un alto nivel. El sexenio cardenista propició el ambiente ideal para que el cine se asentara. Reformó la agricultura, expropió el petróleo, nacionalizó el ferrocarril, frenó el levantamiento militar, apoyó a la República Española y ayudó al desarrollo del cine. Con el país en relativa tranquilidad, las industrias pudieron desarrollarse y el mercado cinematográfico se asentó definitivamente, invirtiendo grandes sumas de dinero en superproducciones gracias a los grandes éxitos que se iban cosechando en estos años. Entre esos grandes éxitos se cuentan los producidos por el fenómeno Cantinflas con *Aquí está el detalle* (1940) de Juan Bustillo Oro, o los de la primera directora mexicana Adela Sequeyro Perlita con *La mujer de nadie* (1937) o *Diablillos de arrabal* (1938). Con tal éxito el cine se industrializó, se comercializó y se instaló en unos clichés de los que tardaron en salir. El apoyo estatal fue beneficioso durante los primeros años pero después se convirtió en un lastre para el desarrollo natural de los guiones cinematográficos.

Existía una corriente que añoraba el Porfiriato y que encontró su reflejo con *En tiempos de don Porfirio* (1940) de Juan Bustillo Oro. Bustillo llevaba una extensa carrera teatral a sus espaldas, y como director de cine y guionista desde 1927 con éxitos como *El Compadre Mendoza* (1933). En 1937 creó la productora Oro Films encadenando cuatro éxitos seguidos: *En tiempos de don Porfirio* (1940), *Aquí está el detalle* (1940), *Al son de la marimba* (1940), *Cuando los hijos se van* (1941), y convirtiéndose en uno de los directores más importantes de la floreciente industria que poco a poco llegaba a su Edad Dorada.

---

<sup>55</sup> Su acción se desarrolla en una embajada indeterminada de una ciudad cualquiera, donde sus personajes quieren huir a Valencia. Cuando deciden pasar a la acción con el apoyo de un grupo de milicianos para llegar a su destino lo hacen aprovechándose de una bandera extranjera y secuestrando a un viejo político amenazándole con matar a su familia si no les es favorable (Sala 1993: 411).

## La Edad Dorada

Los cuarenta estuvieron caracterizados por los gobiernos de Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán Avilés, la Segunda Guerra Mundial y el asentamiento de los refugiados españoles. En el ambiente creado por estos hechos se desarrolló La Edad de Oro del cine mexicano, la cual se había originado a finales de los treinta. En la década de los cuarenta el cine mexicano se vio favorecido por factores externos a la cinematografía. EEUU, Europa y Asia se encontraban en plena II Guerra Mundial y sus mercados cinematográficos dejaron campo libre a la producción mexicana. Se produjo una disminución de la competencia extranjera. Estados Unidos se mantuvo como líder de la producción cinematográfica mundial, pero su mercado redujo los materiales con que se fabricaban las películas y el equipo de cine a favor de la fabricación de armamento. Europa sufría en sus propias tierras los desastres de la guerra, por lo que su producción cinematográfica tampoco representó una competencia considerable para el cine mexicano. Habría que añadir que EEUU decidió apoyar al cine mexicano como país aliado en la guerra en detrimento del cine argentino, el cual hasta la fecha se encontraba a la cabeza del cine sudamericano; sin embargo su gobierno era sospechoso de simpatizar con el eje. La decisión de Ávila Camacho de entrar en la guerra al lado de los aliados fue fundamental para dicho apoyo estadounidense. Y es que, en 1942, tras el hundimiento de barcos petroleros mexicanos por submarinos alemanes, el Presidente Manuel Ávila Camacho declaró la guerra a las potencias del Eje. Además, Cárdenas, unos años antes, ordenó que una vez al mes cada sala proyectara un filme nacional como medida proteccionista del cine patrio. Con todo ello no es de extrañar que la producción de películas mexicanas ascendiera de los 29 estrenos de 1940 a los 70 en 1943 o los 83 en 1945.

Al principio de la década, con Camacho en el Gobierno y el estallido de la Guerra Mundial, el cine se puso al servicio del Estado en la defensa de las instituciones nacidas de la Revolución y asentadas en la nueva década. Son los casos de *Flor Silvestre* (1943) o *Enamorada* (1946) de Indio Fernández o *Vino el remolino y nos levantó* (1946) de Juan Bustillo Oro. Con la idea de enaltecer la Revolución se echa mano del folclore con parejas arquetipos como las de Pedro Armendáriz y María Félix.

El 1940 el gran éxito cinematográfico mexicano fue la presentación de Mario Moreno y su personaje *Cantinflas* en *Aquí está el detalle* de Juan Bustillo. Moreno había hecho papeles en películas sin importancia pero con *Aquí está el detalle* rompió



con toda forma de actuar establecida interpretando al del indígena civilizado. Fue tal su éxito que pronto creó la productora Posa Films con Jacques Gelman y Santiago Riachi.

Desde 1940, año en el que los refugiados españoles se fueron asentando en su país de acogida, los profesionales cinematográficos que llegaban con ellos pusieron al servicio del cine mexicano toda su experiencia, influyendo en tramas y técnicas. Sin embargo al no poder dedicarse a la política ni hacer crítica ni intervenir en la política mexicana, los guiones que escribieron los españoles fueron convencionales y comerciales, lejos de mostrar los sentimientos y pensamientos que hubieran dado como fruto un cine de mensaje y calidad.

En 1941, *¡Ay Jalisco no te rajes!* de Joselito Rodríguez fue el gran éxito del año, película que consagró definitivamente a Jorge Negrete. Fue también el gran éxito de los Hermanos Rodríguez, que insistieron para que fuera protagonizada por Negrete, convirtiéndole en la máxima figura artística de América Latina.

Al año siguiente, uno de los hermanos Rodríguez, Ismael Rodríguez Ruelas, dirigió su primera película: la comedia ranchera *¡Qué lindo es Michoacán!*, protagonizada por Tito Guízar y Gloria Marín, y más tarde *Mexicanos al grito de guerra*, donde dirigió a Pedro Infante. Por su parte Guízar con fue *Allá en el Rancho Grande* fue considerado una de las grandes estrellas de la pantalla mexicana. Su éxito le llevó a hacer carrera en Hollywood, presentando los primeros programas bilingües de la radio estadounidense en la CBS. 1941 fue también el año de Emilio Fernández, quien tras su experiencia como actor en Hollywood debutó como director con *La isla de la pasión* (1941) y ya en 1943, respaldado por la compañía Films Mundiales, formó un equipo de éxito, con el fotógrafo Gabriel Figueroa, el guionista Mauricio Magdaleno y los actores Dolores del Río y Pedro Armendáriz. Este equipo de trabajo sería el responsable de la mayoría de los filmes de mayor éxito de los siguientes años. El cine de Emilio *Indio* Fernández junto al estilo fotográfico de Gabriel Figueroa son herederos directos de la estética de Eisenstein en *¡Qué viva México!* (1930-1932). El resultado fue un éxito tras otro: *Flor silvestre* (1943), *María Candelaria* (1943), *Las abandonadas* (1944), *Bugambilia* (1944), *La perla* (1945) y *Enamorada* (1946), consolidándose como el director mexicano más importante durante la Época de Oro. Armendáriz tras *Soy puro mexicano* (1941), inició su relación amistosa y profesional con Emilio Fernández hasta desarrollar una exitosa carrera internacional. Durante los años cuarenta formó pareja artística con Dolores del Río, una hermosa actriz que había cosechado gran éxito en



Hollywood y regresaba a México, donde la esperaban sus mejores y más reconocidos papeles.

En 1944 los españoles refugiados ya habían sido plenamente aceptados y conformaban equipos cinematográficos profesionales que colaboraban en multitud de películas. La primera a destacar entre ellas es *La Barraca*, basada en la obra de Vicente Blasco Ibáñez y adaptada por Roberto Gavaldón.

El cine mexicano se encontraba en esos años tan asentado y las estrellas tenían tanto poder que apoyaban con su fama las candidaturas de sus políticos favoritos en las elecciones, como los casos de Jorge Negrete y Mario Moreno en el apoyo a Miguel Alemán, quien resultó victorioso en las elecciones de 1946. Durante su gobierno la imagen cinematográfica mexicana se constituyó en la rumbera y el arrabal. Más de cien películas con estos temas se filmaron durante su período de gobierno. También durante el gobierno de Alemán se decretó la Ley de la Industria Cinematográfica. En ella se encargaba a la Secretaría de Gobernación, por conducto de la Dirección General de Cinematografía, el estudio y la resolución de los problemas relativos al cine.

En 1946, para reconocer públicamente a los profesionales del cine mexicano, nacieron los premios Ariel, basados en el escritor y político uruguayo José Enrique Rodó, quien en algunos de sus escritos nombra al personaje de Ariel de *La tempestad* de William Shakespeare como símbolo ideológico de la cultura, la libertad, el heroísmo y el arte.

En estos años cuarenta finales destacó el actor Pedro Infante, quien gracias a obras como *Los tres García* (1946), *Nosotros los pobres* (1947), de Ismael Rodríguez, *Ustedes los ricos* (1947), o *Los tres huastecos* (1948), se convirtió en la figura cinematográfica que mejor representaba el ideal del héroe del pueblo.

En estos años de posguerra se dio un incremento de precios y de los costes de producción, escasez de película virgen y retorno de la competencia de EEUU. Por todo ello, como defensa del cine nacional, se creó el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, STPC, controlando el acceso de nuevos profesionales, lo que provocó en unos años una escasez de ideas y de renovación de la industria, que afectó nocivamente al desarrollo lógico de la misma. De la misma forma se acordó limitar el acceso de los extranjeros. Esto afectó a los cineastas refugiados españoles, que para poder seguir trabajando en el cine tuvieron que nacionalizarse mexicanos. Buñuel, por su cuenta, con cierta fama por sus obras mudas y sus producciones en la España republicana, rodó en 1947 *Gran Casino*, con Jorge Negrete que supuso un fracaso. Entre 1947 y 1948 intentó salir de

México con proyectos que no surgieron hasta que le llegó la segunda oportunidad con *El gran calavera* (1949) protagonizada por otra de las estrellas del momento: Fernando Soler. *El gran calavera* conseguirá un gran éxito y Buñuel la libertad creativa suficiente para dirigir el cine polémico y rompedor que le caracterizará a partir de *Los olvidados* (1951). Fernando Soler, por entonces era un famoso actor, guionista y productor teatral con mucho poder en la industria. Gracias a él se le dio una nueva oportunidad a Buñuel. El aragonés colaboró con una nueva generación de autores que ayudaron con sus obras al mantenimiento de esta etapa dorada. Eran Emilio Fernández, Julio Bracho, Roberto Gavaldón e Ismael Rodríguez, por mencionar a algunos. Bracho había obtenido gran éxito con *¡Ay qué tiempos señor don Simón!* (1941) y continuó con gran relación entre público y crítica durante toda la década. Gavaldón, por su parte, venía de una experiencia hollywoodense en México, colaboró con el productor Alfonso Sánchez Tello en más de cincuenta películas como asistente y codirector, hasta debutar con *La barraca* (1944), rodeado de refugiados españoles. *La otra* (1946), *La diosa arrodillada* (1947), *En la palma de tu mano* (1950), fueron sus éxitos en los cuarenta.

El 14 de abril de 1942 Camacho fundó el Banco Cinematográfico Nacional de México, con capital privado en una primera etapa. En 1947 se nacionalizó. Se creó entonces un monopolio estatal que dirigió el cine mexicano con la idea originaria de ayudarlo pero que aceleró su declive. Para conceder préstamos se creó una Distribuidora Mundial, dándole derecho a nombrar al distribuidor en la película financiada. El gobierno presionó para que los productores asociados de las películas cedieran sus acciones y el Banco se convirtiera en el único socio particular. Para darle prestigio se cometió el error de dotarle del Consejo de Administración más importante de México, haciendo que el presidente del consejo fuera el Secretario de Gobernación y los consejeros: los secretarios de Industria, de Comercio, de Trabajo, el director del Banco de México, de Nacional Financiera... Para todos ellos el Cine fue una ocupación menor y ello se resintió en la producción. Los cineastas siguieron luchando para que los miembros del consejo fueran productores o miembros de los sindicatos al menos, pero sin conseguirlo; algunos tuvieron que contar con financiación extranjera para sus producciones.

El intento de ayuda estatal llegó a crear una ley específica para la industria cinematográfica en 1949, reformada sin éxito en 1952. La decadencia del Cine Mexicano comenzó a ser una realidad. El descuido de las autoridades competentes, quienes pretendieron en su momento culpar únicamente al fin de la Segunda Guerra Mundial y por lo tanto al retorno de la industria Hollywoodense al

mercado internacional, el control del Banco Cinematográfico y el uso repetitivo de temas acentuaron la crisis. El cine ranchero los mensajes histórico-políticos más tradicionalistas, el reflejo de la tradición familiar o el machismo caracterizaron las tramas sin apuestas arriesgadas que representaron la decadencia artística del cine mexicano. El ideal de la Revolución quedó en telón de fondo para amoríos, comedias y aventuras reflejada en la figura del hombre moreno, alto, pistola en mano, enamorado y cantarín que reflejó Jorge Negrete.

Para colmo de males, en 1949, el monopolio de la exhibición de películas había sido controlado por un grupo de empresarios encabezado por el norteamericano William Jenkins. Los empresarios especuladores frenaron el crecimiento cinematográfico y el capital recaudado no se reinvertió. En manos de ambiciosos financieros que huían de la renovación a favor de la comercialidad, el cine mexicano se asentó, con algunas excepciones, en la decadencia.

### La decadencia del cine mexicano

Durante los años cincuenta, con la monopolización y la aparición de la televisión, el cine mexicano entró en crisis. Al abandono de los valores reivindicativos de la Revolución, el mensaje social y político, y la calidad artística se sumó ahora una decadencia económica. La excepción la representó la etapa más fructífera de Buñuel con obras maestras como *Los olvidados* (1950), *Susana* (1950), *Él* (1952), *Nazarín* (1958) o *El ángel exterminador* (1962), quien junto a algún caso aislado (Bracho, Gavaldón, Alazraki) continuaron apostando por la calidad, la crítica social y el realismo.

Desde el terreno financiero, las empresas del magnate William O. Jenkins con su camarilla de empresarios mexicanos Manuel Espinosa Iglesias, Gabriel Alarcón y Emilio Azcárraga fueron introduciéndose en la producción mexicana y creando un gran monopolio a través de sus salas de exhibición *Operadora de Teatros* y *la Cadena de Oro*. Jenkins fue un empresario norteamericano multimillonario que había hecho su fortuna tras emigrar a México a través del comercio de camisería y la calcetería. Incrementó su imperio con los negocios azucareros y del alcohol. Para 1938, ya era dueño del Sistema Azucarero de Atencingo. Interesado por la recién estrenada industria cinematográfica mexicana, adquirió una sala de exhibición en la ciudad de Puebla en 1939. Al poco tiempo Jenkins y su socio Gabriel Alarcón formaron la *Cadena de Oro* compuesta por los cines *Reforma*, *Guerrero* y *Colonial*, mientras que el *Coliseo*, el *Variedades* y el *Constantino* eran

administrados por los hermanos Espinosa Iglesias. Los dos grupos se fusionaron, constituyendo la "*Compañía Operadora de Teatros, S. A.*", con Jenkins a la cabeza. El grupo continuó construyendo y adquiriendo salas de cine por toda la República hasta controlar el 80% de los cines del país, casi la totalidad de la producción nacional, a través de Compañía Inversiones de Puebla, S.A. Las productoras Azteca Films y Clasa Mohme se vieron en la necesidad de vender sus negocios de distribución a las empresas Jenkins. Cuando comenzaron las conversaciones para comprar los estudios Churubusco-Azteca, el mundo del cine se alarmó y el presidente del Banco Cinematográfico, Eduardo Garduño, convenció al gobierno para que el Banco Nacional de México adquiriera los estudios Churubusco y las distribuidoras Azteca y Clasa junto al material de Jenkins. El monopolio de Jenkins pasó a ser propiedad del Estado durante el sexenio del presidente López Mateos, quien dispuso la compra de la *Operadora de Teatros* y de los Estudios Churubusco. Entre Jenkins y el Banco Nacional hicieron desaparecer de México la producción independiente y ello afectó tanto a los mensajes de las películas como a su factura artística. El interés puramente comercial de Jenkins y el control censor gubernamental de la producción por parte del Banco Nacional acabaron con el frescor y el compromiso del cine de la Edad de Oro.

La aparición de una competencia tan agresiva como la de la televisión supuso el golpe final a los años dorados. Las primeras imágenes de la televisión eran bastante imperfectas, no tenían la definición y la nitidez de la imagen cinematográfica, pero ya representaba una amenaza para el cine se viera obligado a buscar nuevos tratamientos para los temas y géneros dedicándose en exclusiva a una producción más comercial que ya indicaban las directrices estatales del Banco Nacional y monopolistas de Jenkins. Las primeras transmisiones de la televisión mexicana se iniciaron en 1950. En 1952 debutaron los canales XHTV-Canal 4, XEWTV-Canal 2 y XHGC-Canal 5. En pocos años, la televisión alcanzó un poder enorme de penetración en el público, especialmente cuando las tres cadenas se unieron para formar Telesistema Mexicano, en 1955.

Uno de los grandes éxitos televisivos fue, durante los primeros años de la televisión mexicana, la transmisión de la lucha libre, convirtiéndose en uno de los deportes y espectáculos más populares en México hasta el punto de convertirse en un género cinematográfico a partir de *La bestia magnífica* (1952) de Chano Urueta.

La Revolución como valor nacional y folclore del país era producto del *Star System* para películas como *La escondida* (1955) de Roberto Gavaldón o *La cucaracha* (1958), de Ismael Rodríguez. Superproducciones de aventuras, amor y acción. *La*

*cucaracha* con un reparto espectacular (formado por las estrellas María Félix, Dolores del Río, Emilio Fernández y Pedro Armendáriz) fue un vehículo de lucimiento para María Félix, la pareja artística de Jorge Negrete y posterior esposa, quien se había convertido en los años cuarenta en la gran diva del Cine Mexicano consiguiendo proyección internacional en España, Argentina, Italia o Francia.

En estos años dedicados al *Star System* y a la comercialidad más arrolladora, en la que los principios revolucionarios se habían perdido tanto en la política como en las artes, los héroes de la Revolución eran convertidos en personajes heroicos y legendarios. El director Ismael Rodríguez colaboró en convertir al personaje histórico Pancho Villa en un personaje de ficción dramática y aventurera en *Así era Pancho Villa* (1957). De esta forma se continuó un estilo de cine histórico fundado en convencionalismos, tal y como había puesto las bases Julio Bracho en *La virgen que forjó una patria* (1942).

En 1953 surgió una importante corriente de cine independiente que intentaba romper el monopolio económico y artístico imperante, cuyo primer antecedente fue *Raíces* (1953) de Benito Alazraki que señaló el camino que habría de seguir el cine mexicano de calidad en la década posterior.

El cine mexicano burocratizado y sindicalizado se había estancado. La producción se concentraba en pocas manos, y la posibilidad de ver surgir a nuevos cineastas era casi imposible, mientras que tres de los estudios de cine más importantes desaparecieron entre 1957 y 1958: Tepeyac, Clasa Films y Azteca.

También en 1958, la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas decidió acabar con la práctica de entregar el premio Ariel. El Ariel había sido instituido en 1946, y su cancelación subrayaba el estado de crisis de la industria. El cine mexicano experimentaba a fines de las cincuenta su mayor declive, las fórmulas tradicionales se habían agotado, las comedias rancheras, los melodramas y los filmes de rumberas se filmaban automáticamente sin casi provocar interés en el público. Ante las críticas que se levantaban contra la pésima calidad cinematográfica mexicana, la Dirección General de Cinematografía respondía que el público era de bajo nivel cultural y requería películas a su gusto, que no les incumbía el aspecto artístico del cine y que lo primordial era el aspecto económico, que la baja calidad era igual en todo el mundo y que el control de la Dirección General de Cinematografía sólo se interesaba en cuestiones sociales, morales y políticas. Con estos argumentos justificaban el bajo nivel de la cinematografía nacional y defendían que su postura no era velar por la calidad sino por la moralidad de la sociedad. El principio absoluto de la censura.

En 1960, Julio Bracho llevó a la pantalla la novela de Martín Luis Guzmán, *La sombra del Caudillo*. Fue uno de los mayores logros del director, sin embargo, por considerarla denigrante para el ejército, la censura la prohibió y Julio jamás vería estrenarse su película. El director sufrió un boicot contra su carrera, a raíz de haber dirigido la película. Los productores dejaron de contratarlo.

Por su parte Gavaldón tras unos años cincuenta de éxito con *La noche avanza* (1951) y *El niño y la niebla* (1953) y la fatalidad de *Macario* (1959), participó en la formación del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) del cual llegó a ser secretario general de la Sección de Directores. Desde su cargo, junto a Alejandro Galindo, apoyó la restricción de la entrada de nuevos directores en la industria. Aquello hirió de muerte el desarrollo del cine mexicano.

A principios de los sesenta el cine comercial se basaba en las comedias, el western, el cine infantil y adolescente, las biografías históricas convencionales y el melodrama. Aún con cierta variedad de géneros la calidad era baja y el mensaje nulo, la prioridad era la producción continuada de películas de bajo coste con la intención de recuperar la inversión lo antes posible. El cine mexicano sobrevivía pero no tenía nada más que decir. Su discurso, exceptuando honrosas excepciones, había acabado.

## Resurrección

Junto al cine de Buñuel, fiel así mismo, donde la calidad y el mensaje crítico seguían intocables, un nuevo cine independiente se fue perfilando al margen del monopolio y una nueva generación de cineastas con mucho que decir se fueron haciendo espacio en la cinematografía nacional donde la segunda generación de exiliados españoles dedicados al cine aportaron su punto de vista.

En 1960, el gobierno de Adolfo López Mateos compró las salas de Operadora de Teatros y de la Cadena de Oro, el monopolio de Jenkins acababa, la etapa final de la producción cinematográfica quedó bajo control del Estado. La Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) apostó por un cine de calidad. La UNAM fue pionera en la creación de cine-clubes en México y en 1963 fundó el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), primera escuela oficial mexicana de cine.

Una nueva generación de críticos de cine comenzó a hacer notar públicamente la necesidad de renovar las prácticas de una industria moribunda. Desde la década anterior algunas voces disonantes del viejo cine mexicano



intentaron presentar unos discursos críticos y realistas con no pocos problemas y censuras. Alejandro Galindo recreó el drama mexicano de la emigración a EEUU en *Espaldas mojadas* (1953), cuya exhibición fue suspendida durante dos años; Julio Bracho y su *La sombra del caudillo* (1960) hacía repaso y crítica a la Revolución alejándose de la imagen folclórica nacionalizada, por lo que fue censurada, al igual que intentos de realismo y crítica social de *El brazo fuerte* (1958) de Giovanni Corporal o *La rosa Blanca* (1961) de Roberto Gavaldón. Finalizado el monopolio privado, quedaba el estatal donde la censura gubernamental actuaba libremente.

Tras este ataque a la libertad artística, los productores regresaron a la línea segura con superproducciones como *Juana Gallo* (1961) de Miguel Zacarías con agradecimiento incluido en los créditos al apoyo del presidente Adolfo López. Pero los cambios de mentalidad en los sesenta eran imparables y tímidamente se fueron realizando obras con nuevos mensajes realistas y políticos como *Zapata* de John Womack (1969), *La soldadera* (1966) de José Bolaños, *Reed, México Insurgente* (1970) de Paul Leduc, o *La general* (1970) de Juan Ibáñez, destruyendo los mitos folclóricos.

Con Buñuel como influencia y liderados por Arturo Ripstein, la nueva generación presentó un cine independiente y experimental. Frente a un cine burocratizado, estancado y tecnológicamente retrasado, los cineastas independientes representaron la calidad en el nuevo cine de los sesenta. En este ambiente de ganas de cambio, de nuevas generaciones, de rupturas con los monopolios establecidos, de rebeldía juvenil con un ojo puesto en el neorrealismo italiano y otro en la *Nouvelle Vague* francesa, un grupo de jóvenes críticos mexicanos y españoles iniciaron un nuevo movimiento, con nuevas ideas y nuevos mensajes: *Nuevo Cine*. El movimiento estuvo representado sobre todo por los hijos de los exiliados, la segunda generación del exilio. Estos jóvenes de gran vocación intelectual y artística, con contactos en la intelectualidad mexicana y la cinematografía más experimental del momento, con el nuevo cine francés en la cabeza y con Buñuel como modelo se lanzaron a la publicación de sus principios cinematográficos y a la filmación de su obra manifiesto: *En el balcón vacío* (1961), de Jomí García Ascot.

Con esta obra, manifiesto y defensa del cine experimental, novedoso y comprometido, se pusieron las bases para la celebración, en 1965, del Primer Concurso de Cine Experimental de largometraje. En estos concursos se dieron a conocer Alberto Isaac, Juan Ibáñez, Carlos Enrique Taboada y Sergio Véjar, entre otros grandes nombres del cine de los años setenta y ochenta. El cine mexicano

surgió renovado de los años sesenta. Junto a las nuevas generaciones, Buñuel, los intentos de cambio de dirección de los Bracho y Gavaldón y las influencias europeas, los cineastas de la Segunda Generación del Exilio, el Nuevo Cine y *En el balcón vacío* fueron en gran parte responsables.

## Conclusión

En el momento de la firma del manifiesto de Nuevo Cine el Cine Mexicano, tal y como hemos visto, se encontraba en un momento decadente, monopolizado y censurado, lejos de la calidad y el compromiso socio-político que lo había caracterizado en décadas anteriores. Naciendo al servicio del gobierno de Porfirio Díaz, tuvo un origen estatal y poco artístico. Las convulsiones de la Revolución cambiaron radicalmente el objetivo de las películas. Durante los siguientes años reflejaron los avances revolucionarios y las conquistas sociales. Con la pacificación del país se fueron instalando las bases de un mercado y una industria cinematográficas mexicanas independientes. Sin embargo, los gobiernos surgidos de la Revolución también utilizaron el cine de modo propagandístico. El apoyo estatal terminó siendo una carga para la evolución lógica de la cinematografía ya que quedó en deuda con el gobierno. Establecidas las bases de la industria cinematográfica nacional, la Revolución continuó siendo el tema principal de las realizaciones pero su esencia se fue perdiendo a lo largo de los años. Con la Edad de Oro el cine se industrializó y se comercializó provocando la aparición de fenómenos negativos como la repetición de las tramas exitosas y la aparición de monopolios. Los empresarios especuladores frenaron el crecimiento cinematográfico y el capital recaudado no se reinvertió. La monopolización y la aparición de la televisión junto al abandono de los valores reivindicativos de la Revolución, el mensaje social y político, representaron la decadencia, artística en un primer momento, y económica posteriormente. En concreto la aparición del monopolio de Jenkins redujo la industria a un mercado capitalista que buscaba la comercialidad frente a la calidad; las ayudas estatales y gestión gubernamental a través del Banco Nacional Cinematográfico no ayudaron a la recuperación de esa calidad, defendiendo el beneficio económico y favoreciendo la censura. Por último, una errónea solución fue la de restringir la entrada de nuevos directores en la industria, negando una posible renovación de ideas y mensajes. Todo ello resultó un cine de baja calidad y mensaje inexistente, sin discurso ni estética. El marco perfecto para una *Nouvelle Vague* mexicana que caracterizó Nuevo Cine y una

nueva generación de cineastas que poco a poco se hicieron un espacio en la cinematografía. Nuevo Cine, su Manifiesto y su obra *En el balcón vacío* fueron indispensables para entender el nacimiento del nuevo cine mexicano.

## BIBLIOGRAFÍA

- Casla, F. J. (1993). *Historia del Cine Mexicano*. Segovia: Castilnovo.
- Ciuk, P. (2000). *Diccionario de directores de cine mexicano*. México: Conaculta; Cineteca Nacional.
- Contreras Torres, M. (1960). *El libro negro del cine Mexicano*. México D. F.: Hispano Continental.
- De los Reyes, A. (1987). *Medio siglo de cine 1896-1947*. México D. F.: Trillas. Linterna Mágica.
- Del Pozo, M. (Coord.) (2007). *Nos vemos en el cine*. México D. F.: Gobierno de Jalisco. UNIVA.
- Galindo, A. (1985). *El cine Mexicano. Un personal punto de vista*. México D. F.: Edamex.
- (1968). *Una radiografía histórica del cine Mexicano*. México D. F.: Fondo de Cultura Popular.
- García Riera, E. (1986). *Historia del Cine Mexicano*. México D. F.: Secretaría de Educación Pública (SEP).
- (1998). *Breve Historia del cine mexicano*. México D. F.: Ediciones MAPA, S. A.
- (1969-1978) *Historia documental del cine mexicano*, Tomos I, II, III. México D. F.: Ediciones Era.
- Ortiz Monasterio, Pablo (Coord.) (2010). *Cine y Revolución. La revolución Mexicana vista por el cine*. México D. F.: Cineteca Nacional.
- Sánchez, F. (2002). *Luz en la oscuridad. Crónica del cine Mexicano 1896-2002*. México D. F.: Conaculta-Cineteca Nacional.
- Seguin, J. (2003). *Historia del cine español*. Madrid: Acento.
- Soberón T., Edgar (1995). *Un siglo de cine*. México D. F.: Ed. Cine Memoria.
- Viñas, M. (1987). *Historia del cine mexicano*. México D. F.: UNAM.
- VV. AA. (1989). *Crónica del Cine Mudo*. México D. F.: Cineteca Nacional.
- (2004). *Los olvidados. Una película de Luis Buñuel*. México D. F.: Fundación Televisiva S.A.
- (2007). *Orígenes del Cine. Europa y otras cinematografías*. Valladolid: Divisa Ediciones.
- (2009). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.

## **Sitios web**

<http://www.academiamexicanadecine.org.mx/historiaAriel.asp>

<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/front.html>

<http://www.pecime.com.mx/Files/HTMLs/pecime.htm>

<http://www.cinelatinoamericano.cult.cu/biblioteca/assets/docs/documento/562.pdf>

## EN EL BALCÓN VACÍO Y EL NUEVO CINE

JUAN RODRÍGUEZ

Universitat Autònoma de Barcelona, AEMIC, GEXEL-CEFID

De la película *En el balcón vacío* ha sido habitual destacar su condición de obra clave en la cultura del exilio republicano, algo lógico si tenemos en cuenta la posición central que ocupa en la expresión de esa identidad incierta que caracteriza la cultura del exilio republicano, de manera particular a lo que llamamos “segunda generación” de ese exilio, la de los niños de la guerra. La película ha sido ampliamente señalada en la historiografía de la diáspora republicana como una de las escasas muestras de cine hecho por exiliados que aborda la problemática del exilio, lo que ha veces ha comportado que los estudios sobre ella dejen en un segundo plano su valor cinematográfico y su aportación a lo que genéricamente ha sido denominado como “nuevo cine”: la voluntad de renovación que se manifiesta en el arte cinematográfico desde finales de década de los cincuenta, tanto en Europa y Estados Unidos, como en toda América Latina.

Es cierto que los historiadores lo han apuntado y ya en el momento de su estreno algunos críticos destacaron su significación en aquellos intentos de transformar el cine; entonces Elena Poniatowska escribió que la película iniciaba “en cierto modo, una etapa distinta del cine mexicano” (Rossbach y Canel 1985: 50) y Juan García Ponce, pese a la reticencia a llamarla, por lo “desprestigiado” del término, “experimental” señalaba que era “una película realizada bajo el signo de la verdadera necesidad de expresión” (1962: 28); menos inconveniente tuvo Salvador Elizondo para incluirla, cuando todavía no había terminado el rodaje, en su artículo dedicado al “Cine experimental” (agosto 1961: 9) y señalarla como “la más ambiciosa” de cuantas actividades “han surgido en el seno del grupo Nuevo Cine”; en 1963, tras regresar del Festival de Sestri Levante donde *En el balcón vacío* había sido unánimemente aclamada, Alfredo Guevara decía de ella que era “la antítesis del cine conformista y vacío que encarnan viejecitas lloronas, pecadoras arrepentidas y sacerdotes mosqueteros. No lo hubiera rodado un director 'sindicado' y mucho menos la industria oficial” (Guevara, julio 1963: 57); cinco años después, en su repaso por *La aventura del cine mexicano*, Jorge Ayala Blanco (1968: 298) la considera “la primera película experimental de largo metraje con



resultados que superen el *amateurismo* y las buenas intenciones frustradas” y “el filme-manifiesto del grupo Nuevo Cine, hecho para demostrar que se puede hacer buen cine a un costo mínimo”; tiempo después Emilio García Riera (1983: 199), uno de los responsables de aquella película, la destacaría como la única verdaderamente independiente realizada en México durante la primera mitad de la década, antes de la celebración en 1965 del I<sup>er</sup>. Concurso de Cine Experimental<sup>56</sup>.

Desde esta perspectiva conviene, creo, revisar la interpretación que tantas veces se ha hecho del carácter *amateur*, casi familiar, de *En el balcón vacío*. Es cierto que, como han explicado tanto García Riera (junio 1962) como Jomí García Ascot (noviembre-diciembre 1965), la película fue producida con un presupuesto ínfimo (35.000 pesos) en relación a lo habitual en el cine mexicano, aportado en su totalidad por sus autores, amigos y familiares; y que se rodó con una cámara Pathé Webo de 16 mm, a lo largo de cuarenta domingos (el equivalente a unas cuatro semanas de rodaje convencionales, calcula García Riera [junio 1962: 27]) que a veces semejaban más jiras campestres que la realización de una película. Todo ello, sin embargo, más que ser un demérito de la producción era una conquista de independencia, económica y por lo tanto también artística, de libertad que el nuevo cine estaba demandando y que los avances técnicos empezaban a permitir. Aun más: la implicación del entorno afectivo de los creadores en el proceso de realización de la película –con un tema tan vinculado a sus propias biografías<sup>57</sup>, su misma construcción como obra colectiva, daba un paso en el proceso de superar la separación entre el arte y la vida, una de las demandas de las vanguardias de los años sesenta. No es casual, pues, que García Riera hiciera ya entonces una reivindicación vehemente de la dignidad artística alcanzada con pocos medios:

...independientemente de la pobreza de medios, ha sido hecha con corrección técnica. Quiero decir que ni el montaje, ni la dirección de actores ni la utilización del decorado natural (tanto en *exteriores* como en *interiores*) deben o pueden ser juzgarlos con la benevolencia que inspira toda obra de *amateur*. Y a este punto quería llegar. Si una película mexicana barata, por ejemplo una de las de Viruta y Capulina, cuesta un mínimo de ochocientos mil pesos, debe convenirse en que algo está podridísimo, no en Dinamarca, sino en ese perfecto estercolero que es la industria cinematográfica nacional.

---

<sup>56</sup> En su *Historia documental del cine mexicano*, García Riera (1994: 10) había matizado algo esa distinción, al considerarla “una de las tres cintas independientes de 1961”, junto a *Volantín* de Sergio Véjar y *La muerte y el crimen* de Alejandro Galindo. En los créditos la película aparece como producida por la empresa “Ascot-Torre N[uevo] C[ine]”.

<sup>57</sup> José de la Colina, en su reseña de la película, de la que había sido actor ocasional, dice que “contiene una nostalgia que halla prolongación en la mía” (agosto 1962: 21).

A mí me parece lógico y hasta demasiado obvio que si se trata de renovar el cine mexicano, en vista de su rotundo fracaso ya no estético sino comercial, se llamara a gente como García Ascot, que ha demostrado que puede hacer una buena película en un tiempo razonable y sin necesitar los presupuestos de Cecil B. de Mille. Pero como no hay manera de hacer entrar en la durísima mollera de los productores eso de que sin buenos directores –o sea, autores– no hay buen cine, yo sugiero que todos los que desde hace años se quejan de la falta de oportunidades, de las trabas sindicales, etcétera, dejen de quejarse y se pongan a hacer una película (la película “que llevan en el corazón”) como lo ha hecho García Ascot (...). Esa me parece la vía más segura para, de verdad, dar al cine la dignidad que merece. (García Riera, junio 1962: 27-28).

Algún tiempo después, el propio García Ascot se reafirmaba en su independencia con respecto a la industria cinematográfica:

No me interesa entrar en el cine. Lo cual no quiere decir que no vuelva a dirigir. *En el balcón vacío* me ha enseñado lo que es el cine en mi vida: algo personal que debo hacer libremente, cuando sienta la necesidad.

Puede parecer absurdo hablar así de un medio de un medio de expresión tan complejo y que requiere tantos elementos materiales para su realización. Sin embargo, el filmar *En el balcón vacío* no fue para mí nada absurdo y me enseñó muchas cosas que considero aún plenamente vigentes. (...)

*En el balcón vacío* se inició sencillamente porque tuve ganas, muchas ganas, de hacer una película. Y porque estas ganas, esta necesidad interior se extendieron a mi mujer y a algunos amigos. (...)

Fue entonces [tras el éxito en festivales y de crítica] cuando aprendí muchas cosas. La primera de ellas que no es necesario “entrar” en el cine para hacerlo y que, como en literatura, (...) lo que importa es la *necesidad* de la expresión y no su “profesionalización”.

La segunda, que creo sinceramente que este camino independiente es el camino del cine que quiera expresar algo personal. (...)

Pero lo principal que aprendí de *En el balcón vacío* es que tengo muchos amigos y que todos ellos forman parte de esta obra. No creo que haya ningún Festival que dé mejores premios.

En realidad, ninguno de los miembros del equipo de producción era estrictamente un “aficionado”; eran, al contrario, personas con una competencia cinematográfica ampliamente probada, tanto en la crítica como en la realización. Se habían conocido en el entorno del exilio republicano y, aunque tanto García Ascot como García Riera estudiaron, en años diferentes, en el Instituto Luis Vives y se habían leído el uno al otro, parece que fue José Puche quien los presentó en un partido de hockey sobre hielo (García Riera 1990: 55); compartieron formación cinematográfica, con la influencia del neorrealismo entonces predominante, en el Cine-Club del IFAL que desde 1949 dirigía García Ascot, donde, recordará éste

años después, “hicimos nuestra educación cinematográfica” (García Ascot, 1986: 202)<sup>58</sup>, y que tuvo continuidad a partir de 1951 en el Cine Club Universitario de la UNAM (Jomí formaría parte de la junta directiva de la efímera Federación Mexicana de Cine-Clubs, constituida en septiembre de 1955 en la estela de la visita de Cesare Zavattini a México). Tanto Jomí como García Riera y José de la Colina se inician en la crítica cinematográfica en los cincuenta, en publicaciones como *Novedades*, *México en la Cultura* o la *Revista de la Universidad*; de hecho, Ascot cedió su espacio en esta última a Riera cuando decidió marcharse a Cuba; un repaso de las críticas publicadas por el primero entre 1957 y 1959 en la *Revista de la UNAM* confirma su predilección, además de por el maestro Buñuel, por las nuevas tendencias del cine europeo y norteamericano (Ortiz Flórez 1993: 36).

De todos ellos, García Ascot sería el único que diera el salto a la realización, primero de la mano del productor Manuel Barbachano Ponce, habitual de las sesiones del Cine-Club, en cuya empresa, Teleproducciones S. A., empezó a trabajar a principios de los cincuenta y de la que llegaría a ser Director Técnico. Jomí participó, junto a Carlos Velo, en el guión de *Raíces* (1953) de Benito Alazraki, producida por Barbachano, y enseguida comenzará a trabajar en los documentales y noticieros de la empresa, al tiempo que colabora en otras producciones; hacia 1955 escribió, con Emilio Carballido y Cesare Zavattini, el guión, hoy perdido, de *El anillo (Tengan su globo)*, nunca llevado al celuloide (Sarno 2002: 6) y rodó parte del material que Carlos Velo utilizaría para el montaje de *Torero* (1956), aunque su nombre no apareciera en los créditos de la película<sup>59</sup>; participó también en la producción de *Nazarín* (1958) de Buñuel y de las *Sonatas* (1959) de Juan Antonio Bardem. Precisamente durante esta etapa en Teleproducciones coincidió con Alfredo Guevara, exiliado en México por esos años, quien al ser nombrado, tras el triunfo de la Revolución cubana, director del ICAIC lo invitaría a sumarse a la creación de un nuevo cine cubano. Cuba proporcionará a García Ascot la oportunidad de estrenarse en el cine de ficción y así, durante su estancia en la isla entre el otoño de 1959 y finales de 1960, realizará dos cortos, *Un día de trabajo* y *Los novios*, que si bien en un primer momento debían formar parte de *Historias de la*

---

<sup>58</sup> El recuento de los títulos programados en el Cine-Club ofrece una panorámica amplia y variada de clásicos y modernos del cine, siempre con el marchamo de la calidad; Carlos Blanco Aguinaga ha comentado en varias ocasiones que en el IFAL “lo vimos *todo*” (2002: 40). Bernard Sicot (2006: 14) recoge el comentario de otro artículo de Blanco, dedicado a la revista *Presencia*.

<sup>59</sup> Ese material, en realidad, formaba parte de los noticieros que Jomí y otros realizadores habían hecho para los noticieros de la empresa de Barbachano; es por ello que Carlos Velo, en los créditos de su película, agradece de forma genérica a los directores de la empresa el metraje que ha utilizado.

*Revolución*, luego constituyeron, junto un tercer cuento de Jorge Fraga, *Año Nuevo*, la película *Cuba'58* (1962). Durante su estancia en la isla, además, Jomí podrá ver buena parte del cine internacional del momento, principalmente las películas de la *Nouvelle Vague*, pero también del *Free Cinema* británico, del nuevo cine italiano, del cine japonés y, por descontado, de las cinematografías de la Europa del Este y del incipiente nuevo cine latinoamericano. Además, consolida una idea del cine, también defendida por el ICAIC, más como obra artística que como negocio, y de la función que debe cumplir en el contexto latinoamericano (Rodríguez 2007). No hay que descartar tampoco que la experiencia de participar en el nacimiento de la revista *Cine Cubano*<sup>60</sup> sirviera en el alumbramiento, a su retorno a México, de *Nuevo Cine*.

Nada más regresar de La Habana a finales de 1960, García Ascot y García Riera impulsaron, junto a un puñado de amigos (José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, José Luis González de León, Heriberto Lafranche, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert y Luis Vicens) y con el apoyo de Luis Buñuel, Luis Alcoriza y Carlos Fuentes, la creación del grupo Nuevo Cine, que publicaría entre abril de 1961 y agosto de 1962 los siete números de la revista del mismo nombre, en cuya redacción figuraban Colina, Elizondo, García Ascot, García Riera y Monsiváis (Gabriel Ramírez sustituyó a Monsiváis a partir del número 2, junio 1961; éste regresará a partir del número 4-5, noviembre 1961, en sustitución de Colina, quien se reincorporaría en el número 6, marzo 1962). Vicens ejercía de administrador y Vicente Rojo se responsabilizó del diseño gráfico. Se imprimía y distribuía en la Librería Madero, regentada por la familia Espresate<sup>61</sup>.

En el “Manifiesto del grupo Nuevo Cine”, fechado en enero de 1961 y publicado en el primer número de la revista (abril 1961: 3)<sup>62</sup>, encontramos ya los fundamentos teóricos sobre los que poco después nacerá la película que nos ocupa, pues entre los objetivos de ese grupo de “aspirantes a cineastas, críticos y responsables de Cine-Clubs” estaban:

---

<sup>60</sup> García Ascot formó parte del comité de redacción del primer número de *Cine Cubano*, aparecido en el verano de 1960, en el que además publicó una reflexión acerca de la imprescindible formación literaria de todo buen director de cine (García Ascot, junio 1960).

<sup>61</sup> El también exiliado Tomás Espresate regentaba desde finales de los cuarenta la imprenta-librería Madero. En 1960 los hijos de éste, Jordi, Quico y Neus, junto a José Hernández Azorín y Vicente Rojo crean Ediciones ERA, una editorial que también estuvo muy vinculada al grupo Nuevo Cine, pues ella publicaron casi todos sus miembros (destaca la primera edición de la *Historia documental del cine mexicano* de García Riera, 1994).

<sup>62</sup> Lo reprodujo García Riera (1994: 11-12).

1. La superación del deprimente estado del cine mexicano. Para ello, juzgamos que deberán abrirse las puertas a una nueva promoción de cineastas cada día más necesaria. (...)
2. Afirmar que el cineasta creador tiene tanto derecho como el literato, el pintor o el músico a expresarse con libertad. No lucharemos porque se realice un tipo determinado de cine, sino para que el cine se produzca el libre juego de la creación, con la diversidad de posiciones estéticas, morales y políticas que ello implica. Por lo tanto, nos oponemos a toda censura que pretenda coartar la libertad de expresión en el cine.
3. La producción y libre exhibición de un cine independiente realizado al margen de las convenciones y limitaciones impuestas por los círculos que, de hecho, monopolizan la producción de películas. De igual manera, abogaremos por que el cortometraje y el cine documental tengan el apoyo y el estímulo que merecen y puedan ser exhibidos al gran público en condiciones justas.
4. El desarrollo en México de la cultura cinematográfica a través de [creación de un instituto de formación, “apoyo y estímulo al movimiento de cine-clubs”, creación de una cinemateca, estímulo de publicaciones especializadas, apoyo al cine experimental...]
5. La superación de la torpeza que rige el criterio selectivo de los exhibidores de películas extranjeras en México, que nos ha impedido conocer muchas obras capitales de realizadores como Chaplin, Dreyer, Ingmar Bergman, Antonioni, Mizoguchi (...).
6. La defensa de la Reseña de Festivales por todo lo que favorece el contacto, a través de los films y de las personalidades, con lo mejor de la cinematografía mundial (...) Tales objetivos se complementan y condicionan unos a otros. Para su logro el grupo Nuevo Cine espera contar con el apoyo del público cinematográfico consciente de la masa cada vez mayor de espectadores que ve en el cine no sólo un medio de entretenimiento, sino uno de los más formidables medios de expresión de nuestro siglo.

Como queda expresado en ese Manifiesto, la motivación de aquellos jóvenes apasionados del cine tenía mucho que ver con la situación del cine mexicano, que vivía a principios de los sesenta una de las crisis más profundas de su historia, pues la caída en picado de la producción y la cerrazón de los burocratizados sindicatos dificultaba la incorporación de savia nueva a la creatividad cinematográfica<sup>63</sup>. En el editorial del número 2 (junio 1961) la revista

---

<sup>63</sup> Ya en el otoño de 1958, a propósito del premio otorgado en el Festival de San Sebastián al documental *Viva la tierra* de Adolfo José Garnica, compañero en la productora de Barbachano, García Ascot se lamentaba, desde las páginas de *México en la Cultura*, de las dificultades con que se encontraban los jóvenes realizadores frente la cerrazón de la industria mexicana: “Adolfo José Garnica es uno de los innumerables jóvenes con talento al que el cine nacional cierra permanentemente sus puertas. (...). Garnica es joven, tiene talento y tiene derecho a encontrar una libre vía de expresión. Como él hay otros muchos... (...) cualquiera de ellos hoy por hoy es capaz de realizar una película muy superior a las realizadas por el 95 % de los actuales directores

atribuye dicha crisis a “ese desmedido afán por ganar dinero en el cine” y “ese cerrarse a piedra y lodo frente a los nuevos valores técnicos y artísticos, y esas limitaciones o prohibiciones al cine experimental”, al tiempo que reclama “que las cosas cambien”, “que se haga un cine mejor y más libre”, “que todos los artistas y los técnicos puedan intervenir libremente en el juego de la creación cinematográfica” (3); y en el número siguiente (agosto 1961) la redacción aplaude la reciente creación del Museo de Arte Contemporáneo de México, no sólo porque “sus miembros son partidarios de la libertad creadora y de la más amplia experimentación formal”, también porque dicha institución había dado “un lugar de primera línea al cine, considerándolo a la altura de las demás artes” (3).

La libertad reivindicada por esos editoriales se traslucía también en la diversa orientación crítica y preferencias cinematográficas de que hacía gala la redacción de la revista, en cuyas páginas convivía la valoración de filmes clásicos y géneros convencionales (García Riera, por ejemplo, dedica tanto una sección a “Los grandes films” como un largo trabajo en dos partes a glosar la glorias del *western*<sup>64</sup>; v. 1, abril 1961; 3, agosto 1961; y 7, agosto 1962) con el apoyo a las nuevas tendencias del cine, tanto en Europa como en América. Esa diversidad no les impedía, sin embargo, adoptar una actitud militante en contra de la crítica cinematográfica de la “gran prensa”, aquella que los redactores llaman con desprecio de “carlillos y cinemundiales”<sup>65</sup>; la respuesta que la redacción da a los

---

mexicanos. ¿No han abierto los ojos los actuales dirigentes de nuestro cine ante los múltiples fracasos de sus estancadas producciones y superproducciones? ¿No es tiempo ya de que en México, como en Francia, Inglaterra, Rusia y los Estados Unidos, una nueva generación reciba su oportunidad?” (García Riera, 1969-1978, vol. 7: 15). En el número 7 de *Nuevo Cine* (agosto 1962) Salvador Elizondo hace un minucioso repaso de los problemas de la cinematografía nacional en “El cine mexicano y la crisis” [pp. 5-8; reproducido por García Riera (1994: 13-18).

<sup>64</sup> En el mismo número en que se publica la primera parte de ese artículo José de la Colina, por su parte, analiza *The Big Sky* (1952), de Howard Hawks, película que sitúa “entre los diez mejores films del cine norteamericano” y que “pertenecer a esa categoría de obras (...) a las cuales les debo la creencia de que la vida humana tiene, a pesar de todo, mucho de grande y de maravilloso” (agosto 1961: 20).

<sup>65</sup> En el editorial del número 6 (marzo 1962), titulado significativamente “La crítica y sus picapedreros” y firmado por Emilio García Riera en nombre de toda la redacción, se justifican los dardos contra la los críticos convencionales: “...nuestra “Crítica de la crítica crítica” no ha estado encaminada tanto a discutir los gustos (?) cinematográficos de esos buenos señores, como a poner en evidencia, repito, su desconocimiento de lo que es el cine, sus errores tremendos de información, su total incompetencia y, en suma, su falta de honestidad profesional. (...) Tendríamos que estar en una torre de marfil y tener jugo de zanahorias en las venas para no rebelarnos y para no decir claramente que esos señores engañan al público haciéndose pasar por conocedores de cine. Por eso los combatimos y seguiremos haciéndolo. (...) Cuando se consiga que la crítica de cine en México la hagan los críticos (mejores o peores, pero críticos), cuando los cronistas de las estrellas se



reproches de Nikito Nipongo, supuesto lector, quien les acusa de no ser una revista sino “un conjunto de revistas” por la multiplicidad de criterios que manifiestan sus colaboradores, es toda una declaración de principios, tanto cinematográficos como políticos (en el mejor sentido del término).

*NUEVO CINE* es una revista escrita por gente que primero *ama al cine* y luego cree entenderlo. No quiere ser una cátedra de cine, ni una revista informativa sobre el mismo (para eso están los libros de *historia* del cine). La diversidad de opiniones es su misma razón de ser *como revista* y se funda en la convicción de que no existe un criterio absoluto sobre lo que es *buen cine*, y de que no hay verdadera crítica sin dialéctica. Una revista con un director que “repartiera algunos latigazos y evitara la anarquía de opiniones” no sería una revista, sino un folleto propagandístico. Cuando nosotros fustigamos a los carlillos y cinemundiales no es porque tengan opiniones diferentes a las nuestras, sino porque ejercen su “oficio” sin preparación, ni honradez, ni altura. Por lo demás –y en esto la redacción de la revista cree interpretar el sentir de todo el grupo–, *NUEVO CINE* no cree, en efecto, que las buenas intenciones hagan el buen cine, ni que una película “favorable a la causa de la paz” o “inteligentemente antimacartista” sea por ello buena en el sentido artístico. Sobre este punto, amigo Nikito, nos permitimos citar palabras de alguien que no puede ser considerado un “esteticista”: “Cuanto más quedan ocultas las opiniones políticas del autor, mejor resulta para la obra de arte”. Es Engels escribiendo en 1888 a Miss Harkness. (7, agosto 1962: 2)<sup>66</sup>

---

concreten a lo suyo, entonces ya será otro cantar. Entonces, en lugar de clamar airadamente contra los fariseos, quizá podamos polemizar en serio sobre cine con quienes tengan la autoridad suficiente para hacerlo. Mientras tanto, a riesgo de seguir pasando por ‘pedantes’ y ‘enemigos del cine mexicano’ (calificativos favoritos de nuestros detractores) seguiremos empeñados en lograr que el cine llegue a tener el respeto que se merece” (p. 3). Esa actitud permite valorar más aún el homenaje que la revista (1, abril 1969, pp. 8-9), sobre todo el sector de procedencia española, dedica al crítico Francisco Pina, al que tanto José de la Colina como García Ascot y García Riera reconocen, además del magisterio, la honradez intelectual y la coherencia ideológica, “el único en mantener en alto la plena dignidad de su función crítica y analizadora” (García Ascot, 9), el “único crítico serio y responsable al margen de los ‘cronistas de las estrellas’ y demás gentuza” (García Riera, 9).

<sup>66</sup>Lo cierto es que el propio García Riera recordaba que “El grupo era homogéneo y peleador, pero al mismo tiempo muy anárquico. A veces no había forma de entendernos. A Colina, una de nuestras ‘plumas de oro’, se le pasaron un día las copas y nos calificó a los demás con feo epíteto. Salió del grupo, pero Nuevo Cine sin él no era Nuevo Cine y su reingreso no se hizo esperar. Las discusiones entre Elizondo y Colina resultaban memorables e ininteligibles” (García Riera, septiembre-octubre 1965: 94). Años después. El crítico recordaría con algo más de detalle esa polémica: “La amistad con Pepe me resultó al principio como la lectura de *Cahiers du Cinéma*: tan exaltante como irritante. Ahora, ya cincuentón, como yo, Pepe puede reconocer que fue un joven algo intratable. Se indignaba con suma facilidad en nombre de la cultura, que ocupaba en su vida un espacio desmesurado. (...) Poco después, en un restaurante al aire libre, Pepe nos llamó “putas” a todos sus compañeros del grupo Nuevo Cine por atender la proposición que nos hizo el productor Gustavo Alatríste (y que no cumplió, claro) de filmar cada uno una película para él” (García Riera 1990: 94-96).

La independencia, sin embargo, tenía un precio que, pese a la excelente acogida que tuvo la revista entre los apasionados por el cine, no siempre pudo ser sufragado. Los primeros síntomas fueron una periodicidad irregular, y a ella alude el editorial del último número; tras disculparse por el retraso con el que éste había aparecido, se explican con toda claridad sus causas: “las grandes dificultades de tipo material que un órgano de crítica *absolutamente* independiente como es *NUEVO CINE* debe afrontar en cada número. Esas dificultades sólo tienen un nombre: dinero”; aunque, continúa el editorial, la revista se vendiera bien entre los cinéfilos y algunos números estuvieran agotados, ello no implicaba que se cubrieran los costes de edición; introducir publicidad, sin embargo, hubiera implicado una merma en la independencia que la redacción no estaba dispuesta a aceptar: “Una revista de cine debería vivir de anuncios de cine, pero en nuestro medio esto significaría rebajarse al nivel de los carlillos y cinemundiales y, por supuesto, *vender* la crítica”; a pesar de los anuncios de algunas editoriales, *Nuevo Cine* se había sostenido gracias a las aportaciones de los miembros del grupo, por lo que se hacía una llamada desesperada a los cinéfilos para que se suscribieran y se convirtieran en “propagandistas” de la publicación; concluye recordando que “es la única revista de su tipo que aparece en México, y que por algo causó irritación, incluso antes de nacer, entre los *críticos* ignorantes, venales y oligofrénicos de la *gran prensa*” (7, agosto 1962: 3). Lamentablemente, esta llamada de auxilio no fue suficiente y el siguiente número de la revista, en el que, según se anuncia, había de publicarse el guión de *En el balcón vacío*, nunca vio la luz<sup>67</sup>.

Respecto a la orientación crítica y artística de *Nuevo Cine*, algunos historiadores ha señalado la influencia que sobre ella tuvo el movimiento de la *Nouvelle Vague* y de su publicación más emblemática, *Cahiers du Cinéma* (Rodríguez 2006; Garmendía 2008). Es cierto que el propio García Riera (1990: 92-

---

<sup>67</sup> En 1965 García Riera recordaba las circunstancias que rodearon la desaparición de la revista: tras explicar que el grupo organizó una cine-club en la Sociedad de Arquitectos “que se particularizó por su completa falta de sentido práctico” y que organizó ciclos de Ulmer, de Cukor y de Kazan, “...y a nadie más, por culpa del estado desastroso de nuestras finanzas”, añade: “La misma razón – las malditas finanzas– acabó con la revista. (...) Pero lo cierto es que el grupo estaba desanimado y cansado de que no pasara nada. Ésa fue la razón principal de su desintegración. Varios años más tarde, cuando *Nuevo Cine* era ya un recuerdo, se convocó el Concurso de Cine Experimental. ¡La ocasión que esperábamos! *Helas...!* Ni González de León, ni García Ascot, ni Colina, ni Elizondo participaron. De los últimos miembros de *Nuevo Cine*, sólo yo intervine en una película como adaptador (*En este pueblo no hay ladrones*, de Alberto Isaac). (...) Pero el espíritu *Nuevo Cine* sigue vivo. Se manifiesta cuando dos ex miembros nos encontramos, nos miramos fijamente y nos preguntamos: ‘¿Has visto el último Hawks?’” (García Riera, septiembre-octubre 1965: 94).

93) señala el deslumbramiento que le produjo la primera lectura, un sábado de 1957 en la Librería Madero, de la revista francesa y su

...politique de l'auteur que, según veo, tiende a conciliar mis propios gustos "inconfesables" con los valores de la cultura cinematográfica, y que me "da permiso" de disfrutar a gusto *Cantando en la lluvia*, por ejemplo, porque es una película de la que cabe hablar seriamente y muy bien (...); de ahí que la influencia de *Cahiers du Cinéma* llegara a todo el mundo y provocara una gran revulsión en la cultura cinematográfica, ya demasiado complacida entonces con su buena conciencia. (...) ...la enseñanza que yo deduje de su ejemplo fue capital: si el cine ha sido tu placer de siempre, se le fiel a ese placer, y no te dejes enajenar por la cultura de la buena conciencia estética, social y política, aunque esa cultura se proclame a sí misma enemiga de la enajenación<sup>68</sup>.

También lo es que, además de esa reivindicación de la responsabilidad creativa del director y de la fidelidad al placer del buen cine, había otras similitudes entre aquellos los jóvenes franceses y estos jóvenes mexicanos; la primera de ellas, el deseo de dar el salto de la crítica a la dirección cinematográfica ("Al grupo Nuevo Cine –se lee en el editorial del n.º 6 de la revista [marzo 1962: 3]– (...) le queda todavía muchísimo por hacer, y, muy por encima de todo, lo fundamental: cine"), dificultada tanto por las estructuras industriales dominantes como por el corporativismo de los sindicatos mexicanos, y, en consecuencia, la voluntad de independencia como garantía de la libertad creativa, que derivaba en la reivindicación de un cine realizado con pocos recursos; además, en sintonía con la superación, a lo largo de década de los sesenta, del neorrealismo dominante en los años anteriores, la concepción de unas historias enfocadas más hacia la intimidad de los personajes que hacia su dimensión colectiva. Ello da pie a un cine que, por lo general, adopta un tempo lento, introspectivo, muchas veces intelectual; que rehúye la estructura y dependencia de los grandes estudios y, aprovechándose de los avances técnicos en la iluminación y en los equipos más pequeños y manejables, gusta de salir a la calle para rodar en escenarios naturales (algo en lo que, por otra parte, habían sido pioneros los realizadores neorrealistas).

No es casual que, como señala Salvador Elizondo (1961: 9), sus autores hubieran, "jocosamente" y en la intimidad, rebautizado *En el balcón vacío* como

---

<sup>68</sup> En su *Historia documental del cine mexicano*, el crítico matiza: "Sólo algunos miembros de *Nuevo Cine* éramos lectores asiduos y aun fervientes de la revista parisiense *Cahiers du Cinéma*, pero creo que en todos influyó mucho lo ocurrido con esa publicación animada entre otros por quienes ya eran o sería parte medular de la llamada *Nueva Ola* de directores de cine francés (...). De ahí que *Nuevo Cine* diera importancia capital a la publicación de una revista: si seguíamos el ejemplo francés, podría darse entre varios de nosotros el salto de la crítica a la realización" (1994: 18).

*Pamplona, mon amour*, en alusión a la conocida película de Alain Resnais (*Hiroshima, mon amour*, 1959), aunque García Ascot –en un artículo, sobre el que volveré más adelante, fundamental para entender su concepción del cine (6, marzo 1962: 4-8)– prefiriera destacar *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960) y *L'année dernière à Marienbad* (Alain Resnais, 1961) como “cumbres” de esa renovación cinematográfica. Aunque no sólo de la *Nouvelle Vague* se nutría el imaginario de sus creadores, sino de las nuevas tendencias del cine en general; el propio Elizondo señala, en el artículo mencionado, los rasgos que la vinculaban también con la obra de John Cassavetes, sobre todo con *Shadow*s (1959); José de la Colina (abril 1961: 22), por su parte, había señalado la influencia de Robert Bresson en *Un día de trabajo*, uno de los cortos rodados en Cuba por Jomí, y la noción de la elipsis cinematográfica desarrollada por el realizador francés <sup>69</sup> iba a pesar en la concepción de esa “película elíptica” (García Ponce junio 1962: 29) que es *En el balcón vacío* (Sicot 2006: 19). Poco después Freddy Buache la ponía en sintonía con *Cléo de 5 à 7* (1962), de Agnès Varda (e incluso la consideraba superior a ésta<sup>70</sup>), quien, en la línea del *cinéma vérité*, había retratado la deriva de una mujer angustiada por la espera del resultado de una prueba médica. Tampoco habría que descartar ecos de *Les quatre cents coups* (1959), el primer largometraje de François Truffaut, por su carácter autobiográfico y el planteamiento desde la mirada infantil (adolescente, en este caso); o de las películas de Antonioni, como *La notte* (1961), en la que el retrato de la insatisfacción existencial de la protagonista femenina se funde, como en la segunda parte de *En el balcón vacío*, con un entorno urbano hostil; y cómo no relacionar esos primeros planos de la

---

<sup>69</sup>La influencia de Bresson, que aparece mencionado por García Ascot entre los renovadores del lenguaje cinematográfico (marzo 1962: 4 y 8), se manifiesta también en otros aspectos, como su preferencia por actores no profesionales o desconocidos (“Nada de actores / (Nada de dirección de actores.) / Nada de papeles. / (Nada de estudio de papeles.) / Nada de puesta en escena. / Sino el empleo de modelos, tomados de la vida. / SER (modelos) en lugar de PARECER (actores)”); Bresson, 1979: 10), la importancia de la mirada (“Montar una película es enlazar a las personas unas con otras y con los objetos a través de las miradas”, p. 18) o de los sentimientos (“Tu imaginación apuntará menos a los acontecimientos que a los sentimientos, queriendo siempre que éstos sean lo más *documentales* posible”, p. 21; “Que los sentimientos causen los acontecimientos. No a la inversa”, p. 34) y, por supuesto, la radical independencia del creador cinematográfico (“El porvenir del cinematógrafo reside en una nueva raza de jóvenes solitarios que filmarán invirtiendo hasta su último centavo sin dejarse atrapar por las rutinas materiales del oficio”, p. 115).

<sup>70</sup>“Par sa tonalité, *En el balcón vacío* fait imperceptiblement songer à *Cléo de 5 à 7*; mais ici la femme est hantée par l'injustice triomphante, par les file des soldats confiants le long des rues de Barcelone, par leur défaite inacceptable. La bouleversante densité humaine et l'absence de prétentions intellectuelles font de cette œuvre un cri. C'est pourquoi je la considère comme étant bien supérieure à celle d'Agnès Varda” (Bouache, junio 1963: 33).

introspección con los dramas contemporáneos de Ingmar Bergman, como *Fresas salvajes* (1957), también centrado en el tema de la memoria.

La sintonía con los jóvenes críticos de *Cahiers* se manifiesta, además, en la actualización que, en el primer número de la revista (abril 1961: 12-13), Jomí hace de las teorías del crítico André Bazin, considerado el padrino de la *Nouvelle Vague*, con motivo de la publicación de los dos volúmenes de *Qu'est-ce que c'est le cinéma?*, que recogían textos del crítico francés; la primera parte del artículo está dedicada a glosar la importancia de Bazin en la tarea de superar el abismo que, desde la aparición del cine sonoro, se había abierto entre la teoría y la práctica cinematográficas; más adelante García Ascot se centra en el comentario de *Evolution du langage cinématographique*, un ensayo considerado “el texto fundamental de toda la nueva teoría del cine”, en el que Bazin, después de destacar la modernidad de algunos directores del cine silente (Von Stroheim, Renoir, Dreyer, Murnau y Flaherty), señala que “la oposición esencial entre distintas estéticas cinematográficas no fue (...) entre cine 'mudo' y cine 'sonoro', sino entre dos concepciones fundamentales del lenguaje fílmico” que manifiestan “una diferencia fundamental de *actitud* respecto al material artístico”; así, en el concepto de Bazin explicado por García Ascot, habría que distinguir entre

...los realizadores que creen en la *imagen* (grupo en donde se incluyen los realizadores que parten del concepto tradicional de montaje); por el otro están los realizadores que creen en la *realidad*, y en donde se encuentran los directores ya mencionados (...) y una parte de los nuevos valores que surgieron en el cine sonoro a partir de 1940 (Orson Welles, William Wyler, Robert Bresson, entre otros).

Los primeros (...) desarrollaron su arte *añadiendo* a la cosa representada el valor (o indicación) de su *representación* misma. Por medio del montaje elaboraron toda una estética de la *alusión*, orientando la representación de la cosa, dándole un sentido unilateral por medio de una ordenación selectiva, “dirigida”.

Los segundos (aquellos que creen ante todo en la realidad) apelaron desde un principio a la *simultaneidad* de acciones, al plano secuencia, permitiendo al material filmado un sentido plural o ambiguo y utilizando el montaje como una mera continuidad espacio-temporal, como un “hábitat” de la acción y no como la acción misma. (13)

Según Bazin, señala Jomí, esta segunda tendencia “adquiere plena vigencia en el cine moderno a partir del *Ciudadano Kane* de Orson Welles” y se caracteriza por “una serie de factores técnicos que son el medio de expresión de este lenguaje recobrado: la profundidad de campo (...), el movimiento de la cámara que permite el plano secuencia, el plano fijo que permite el montaje *interior* de los personajes,

etc., etc.”; con esos planteamientos “Bazin –señala García Ascot– abre las puertas a una teoría del cine totalmente nueva, actual”, cuya importancia se evidencia en la “nueva ola” del cine francés, que debe al teórico, no sólo “su primera concepción estética general, sino gran parte de su propia génesis, su propio nacimiento” (13).

También *En el balcón vacío* se inserta dentro de esta estética cinematográfica. Jomí desarrollará sus ideas al respecto en otro trabajo aparecido en el número 6 (marzo 1962) de *Nuevo Cine*, “Un profundo desarreglo...”. En él, después de testimoniar la “profunda y decisiva evolución del cine” manifestada en esos años, consciente de estar situado “en un momento crucial de este desarrollo”, intenta resumir las líneas principales de una nueva concepción del lenguaje cinematográfico. Tras advertir que los tres planos en que se manifiesta dicha evolución (“técnico”, “formal”, “temático”) son, en realidad, “interdependientes”, se centrará principalmente en analizar el segundo, fundamental por hallarse, a su juicio, “libre de influencias exteriores”; pero, a lo largo de su trabajo atenderá también a las interrelaciones entre todos ellos, como indica con ejemplos que pueden leerse también con el trasfondo de *En el balcón vacío*:

Una parte de la evolución temática implica una evolución formal. Por ejemplo, la introspección y el tratamiento del tiempo en *Marienbad* implican un montaje distinto, un uso del sonido (voz, música y efectos sonoros) diferente, etc. Sin embargo la evolución temática no implica necesariamente una evolución técnica. (...)

Toda evolución formal implica cierta evolución técnica. Por ejemplo, las condiciones y necesidades de filmación de *Sin aliento* [*A bout de souffle*, de Godard] requieren escenarios naturales sin equipo de luz “profesional”, cámaras portátiles, equipos muy ligeros y manejables de *travelling*, película muy sensible, etc. Pero, sobre todo, *toda evolución formal implica una evolución temática*. El punto de vista creado por la forma modifica el contenido, lo determina ineludiblemente. (4)

De ese modo, continúa Jomí, el desarrollo formal del nuevo cine “nace fundamentalmente de la necesidad de tratar los temas de una manera *distinta*, de ver *otros* aspectos de una realidad concreta”, lo que se manifiesta en la creación de “nuevos planos” que pretenden definir la “*situación* particular del realizador respecto a la realidad filmada”:

La combinación de planos y movimientos y su ritmo de montaje convierten finalmente situación y posición en una completa y definida *actitud* frente a las cosas. La forma de un film implica así necesariamente una actitud existencial frente al mundo. La moral es asunto de *travelling*, como dice Roger Leenhardt. Y nosotros añadiríamos: y de encuadre, y de montaje. (5)



Al analizar, pues, la renovación formal y temática que está planteando el nuevo cine europeo, García Ascot destaca, entre otros aspectos, como uno de los más innovadores “el uso de encuadres, movimientos y montajes generadores de *alusión*”, de sugerencias más allá de lo evidente:

Al salirse de encuadres ortodoxos que encierran y constriñen, la cámara genera automáticamente referencias, *alude*, comienza a apuntar a eso *otro* que no es aparente pero que determina o es determinado por lo aparente. Los movimientos de encuadre a encuadre aumentan ese efecto, lo orientan en una dirección dada. Finalmente el montaje sirve para cuajar su forma definitiva.

La película así construida significa mucho más que lo “visto”: es una obra tanto sobre lo representado como sobre lo no representado, es decir, una obra con nueva categoría artística. (...)

La notación, la alusión, la referencia, la elipse emergen así como características predominantes de un cine que encuentra –en el terreno formal– sus dos cumbres en *Sin aliento* y en *Marienbad*. En ambas obras se pasa de la situación a la posición y de la posición a la actitud (con todo lo que ello implica de ontológico y de moral) por un proceso muy claro y evidente de evolución formal (...). En ambos casos el lenguaje nos descubre un nuevo contenido. Lo que se nos revela es *otro* mundo que el convencional, pero no por ello menos real sino mucho más (...) y no por ello menos humano sino mucho más (...).

Así, en gran parte, nace la nueva temática. Si la forma permite representar más de lo representado, el nuevo realizador va a querer utilizarla para expresar lo todavía inexpressado. Y el cine penetra resueltamente en los caminos apenas rozados anteriormente (...) del *mundo interior* del hombre.

Y en ese mundo interior –centro de las preocupaciones más evidentes del cine actual– se nos presentan temas distintos –el tiempo, la memoria, el deseo, el sueño– que no son, substancialmente, más que subtemas de un núcleo esencial: lo *incomunicable*. Este *otro* mundo en que penetra el cine que es el mundo de lo individual, de lo particular, de lo irreductible, de lo intransferible, es necesariamente también el mundo de lo incomunicable, y la búsqueda de su *expresión* (...) constituye la esencia de lo que podríamos llamar el nuevo *humanismo* del cine. (...) El cine, hoy, es una empresa esencialmente poética. (6-8)<sup>71</sup>

Aunque Jomí destaca, como ejemplo de esa nueva concepción del cine, la obra de los Resnais, Godard, Buñuel, Antonioni, Bresson, Fellini o Bergman, qué duda cabe que todas esas consideraciones han sido tenidas en cuenta en la creación de *En el balcón vacío*, tanto desde un punto de vista formal, con esa búsqueda de planos alusivos y un montaje que intenta aproximarse a esa *otra*

---

<sup>71</sup> Esa evolución en el lenguaje del cine exige, señala García Ascot, “una evolución paralela en su contemplación. De la recepción pasiva de las imágenes estamos pasando a la necesidad de una verdadera *lectura* de las mismas. Se está originando una nueva relación del espectador con la obra, tan importante para el creador cinematográfico como la creación misma” (8).

realidad, como temático, por el intimismo poético con que sus creadores respaldaron los textos literarios de María Luisa Elío.

Ya se ha mencionado la probable influencia de Bresson en la elección de actores no profesionales para la película. En otro de los artículos publicados por García Ascot en *Nuevo Cine* ("Actuación y ambigüedad", junio 1961: 13-15) el director desarrolla su idea de la función que desempeña el trabajo actoral "dentro de la evolución general del lenguaje fílmico", contemplado, eso sí, no desde la perspectiva de un determinado método, sino de lo que percibe el espectador, quien "recibe la actuación como un *todo dado*" a partir de sus "dos características fundamentales: *tono y ritmo*" (13); para García Ascot, del acierto en la elección de esos dos parámetros depende que el espectador sea capaz de adentrarse "en el *estado interior del personaje*" (14); así, frente una tendencia cada vez más generalizada a una "sobriedad" que apenas consigue ocultar la vacuidad del personaje, el crítico y director elogia un "elemento creativo" en el trabajo de los actores que lo convierta en "representación de *otro*", como es la ambigüedad:

En efecto, la ambigüedad lejos de *generalizar* una situación o un estado personales (...) los *despega* de la proyección del público. Un espectador no puede proyectarse ni identificarse totalmente con algo ambiguo, por muy ambigua que sea la interioridad del propio espectador. (...) Lo ambiguo, por su complejidad misma, se sustrae a la fácil asunción. Aquí vuelve a operar la "otredad". Se obtiene así un resultado hasta cierto punto brechtiano: la actuación, si bien queda abierta a la comunicación emotiva con el espectador, se vuelve irreductible, autónoma, se vuelve *obra, creación* que no queda más remedio que vivir y contemplar como tal. El personaje así representado es otro, es "el otro" cuya captación es el elemento esencial de la comunicación humana. (...)

Pero, ¿en qué consistirá además la ganancia de la ambigüedad en la actuación, independientemente de su despegue del espectador y su irreductibilidad de auténtica creación? Consiste, creo yo, en que la ambigüedad (que no es una *desviación* sino una variación y una *amplificación*) logra *a la vez* dar en el blanco y fuera de él. Es decir que –sin perder la adecuación con la historia, la situación, el estado– la enriquece con nuevos matices, nuevas posibilidades siempre abiertas. (...) Al serlo, es por definición siempre irrepetible, no petrificable. Lo que equivale a decir que es uno de los caminos fundamentales del *anti-conformismo*. (15)

La devoción por Bazin y la *Nouvelle Vague* francesa, según recuerda García Riera, provocó, sin embargo, un reproche de la revista *Positif*, rival estética y política de *Cahiers*, que criticó el apoyo a los "globos inflados" de la Nueva Ola, que expresaban "la descomposición de la Francia de 1961" (García Riera, 1994: 18); y es que, en realidad, la posición ciertamente más izquierdista de la primera

sintonizaba mejor con algunas de las tendencias del grupo mexicano<sup>72</sup>. No es casual, por tanto, que mientras *Cahiers du Cinéma* mantuvo un significativo silencio tanto sobre el grupo mexicano como sobre su película más emblemática<sup>73</sup>, *Positif* sí se hiciera eco en varias ocasiones de los avatares de Nuevo Cine y de la obra de García Ascot; concretamente en junio de 1963, Freddy Buache hace, a propósito de su asistencia a la Reseña de los Festivales organizada la Dirección de Cinematografía mexicana en Acapulco, un panorama del cine mexicano en el que incluye también a los exiliados republicanos; así, tras elogiar que el gobierno mexicano, ignorando a Franco, mantenga la embajada de la República española y señalar a Buñuel como símbolo de “Les milieux d’émigrés espagnols” que “constituent d’ailleurs sur cette terre d’exil un extraordinaire ferment intellectuel et spirituel” (30), dedica un apartado a “Jomí García Ascot” en el que, tras recorrer su trayectoria literaria y cinematográfica, se centra en su película más emblemática, de la que destaca, entre otras cosas, la independencia de su producción:

A Mexico, au retour d’Acapulco, j’ai rencontré García Ascot que je désirais connaître depuis que j’avais vu son film, *En el balcón vacío*, présenté en 1962 à Locarno où il obtint le Prix de la FIPRESCI. (...)

Cet style singulier et fascinant de García Ascot s’impose avec plus de force encore dans *En el balcón vacío* (*Sur le balcon vide*) qu’il a réalisé sur un scénario de son épouse, María Luis Elío, qui est également l’interprète principale de ce film (1962. Durée: 64 mn.) (...)

Pour gagner sa vie sans avoir à se plier au système asphyxiant qui régit présentement l’organisation de la cinématographie mexicaine, García Ascot travaille à la confection de films publicitaires et il a réalisé *En el balcón vacío*, avec des amis, le dimanche, durant un année. Tourné en 16 mm, ce film a coûté 4.000 dollars. “C’est pour l’instant, dit-il, la seule façon de sauvegarder une totale liberté. Je réaliserai le prochain de la même façon”. (Bouache, junio 1963: 31-33)

---

<sup>72</sup> Si García Riera (septiembre-octubre 1965: 93) situaba a la par la influencia de las dos revistas francesas sobre *Nuevo Cine*, cuando la revista madrileña *Nuestro Cine* se hizo eco de la publicación de la mexicana destacó que “La revista acusa influencias, en su actitud general y planteamiento de posturas, de la revista francesa *Positif*. No obstante, y aunque ese aspecto exótico sea algo chocante, la altura intelectual de ciertos trabajos y, sobre todo, la sección crítica, coherente, compacta y de gran rigor, son bazas a favor de esta revista mejicana” (Anónimo, noviembre 1961, p. 9); en ese mismo número, en la sección “Noticias y estadísticas del mundo”, pp. 61-62) se vuelve a hablar de *Nuevo Cine* y se reproduce parte del editorial del número 2.

<sup>73</sup> Resulta llamativo que en la crónica que la revista hace del Festival de Locarno no se mencione el premio concedido a la película *En el balcón vacío* (*Petit Journal du Cinéma*, n.º 135, septiembre 1962: 37); tampoco al año siguiente, en la reseña del festival de Sestri Levante se menciona la película ni el premio (*Festivals*, n.º 147, septiembre 1963: 35-36). La concesión de este último puede confirmarse en Volontiero (1997: 109, n. 15).

Algún tiempo después, P. L. Thirard, al reseñar la Semaine du Cinéma Cubain, celebrada en París del 21 al 27 de octubre de 1964, comenta la proyección de *Cuba'58* y, aun confundiendo la cronología de la obra de Jomí, dice de sus cortos que “sont moins bons: le réalisateur, Mexicain émigré a Cuba, n'y a pas retrouvé la sensibilité dont il avait fait preuve pour *En el balcón vacío*” (Thirard, Février–Mars 1965: 49); en marzo de 1965 será Charles Chaboud quien, en un artículo dedicado a “Buñuel et le nouveau cinéma mexicain”, incluye a García Ascot entre los “francotiradores” “A l'opposé du système de production traditionnel” (Chaboud marzo 1966: 59) que intentan desarrollar su obra al margen de la industria convencional; Chaboud reproduce la conversación mantenida, no sólo con Buñuel sino también con algunos de sus amigos con los que lo encuentra reunido: Luis Alcoriza, Carlos Fuentes y Jomí, quien, tras explicar de forma detallada la historia y el rodaje de *En el balcón vacío*, destaca su ubicación en los márgenes de la industria oficial:

—Avec ce film vous avez voulu prouver que l'on pouvait faire du cinéma en dehors des cadres de la cinématographie mexicaine.

—En dehors des cadres de la cinématographie tout court. Et c'est ce cinéma-la qui m'intéresse. Cette ambition me sépare un peu, par exemple, de mon ami Luis Alcoriza. Ce que je veux, ce n'est pas entrer dans le cadre d'un cinéma national, mais faire un film tous les trois ou quatre ans –tous le deux ans si je peux–, un film dont je saurai comment je le fais, où je le présente et à qui, un film qui soit une œuvre beaucoup plus personnelle que s'il était fait dans le cadre du cinéma traditionnel.

—Je crois que vous avez eu des difficultés avec la censure.

—*En el balcón vacío* ne peut pas être projeté commercialement au Mexique. Il n'est autorisé que pour les ciné-clubs. Mais comme c'est précisément le public qui m'intéresse le plus, ce n'est pas tellement un problème. Bien sur j'aimerais que d'autres gens puissent aussi connaître mon film.

Mais depuis 1962, Jomí García Ascot n'a pas réussi à produire un nouveau film “libre” et a dû se consacrer entièrement au cinéma publicitaire. (60)

Si el influjo de aquella “nueva ola” europea y norteamericana en los creadores de *En el balcón vacío* es indiscutible, no conviene, sin embargo, perder de vista tampoco el contexto latinoamericano, pues el grupo mexicano coincide en el tiempo con otros intentos de renovación del séptimo arte en diversos países del continente. Un Nuevo Cine Latinoamericano que sumaba a aquellos deseos de independencia artística y de innovación estética la voluntad de confluir con las corrientes emancipatorias de los pueblos y de constituirse en un instrumento de descolonización cultural, y que hubo de pelear con la represión que impusieron las

diferentes dictaduras militares<sup>74</sup>. En esos mismo años en que el grupo Nuevo Cine de México lanzaba a los cuatro vientos su desafío contra el cine industrial y la crítica entregada a las servidumbres del dinero, surgen por doquier intentos paralelos: en 1958 se celebró en Montevideo el Primer Congreso Latinoamericano de Cineastas Independientes, en cuyo Manifiesto ya se reivindicaba el cine, no sólo como una industria, sino como “uno de los más poderosos medios de expresión y de cultura de nuestro tiempo” y se insistía en que “el afán de lucro no debe ser guía rectora de la producción cinematográfica” (en *Hojas de cine*, p. 539); en Bolivia, Jorge Sanjinés, Óscar Soria y Ricardo Rada crearon en 1964 el Grupo Ukamau; en Chile, la fundación en 1959 del Centro de Cine Experimental marca el inicio del Nuevo Cine Chileno que postulan directores como Sergio Bravo, Patricio Kaulen, Raúl Ruiz o Miguel Littin, y que culmina en la creación, en 1967, del Festival de Viña del Mar, que años más tarde Alfredo Guevara destacará como “la experiencia definitiva, aquélla en que dejamos de ser cineastas independientes o de los márgenes, experimentales, buscadores, promesas o aficionados para descubrirnos lo que ya éramos sin saberlo: un Nuevo Cine” (1987: 15); en la República Argentina, una renovación cinematográfica es abanderada por la llamada “generación del 60” y la Escuela Documental de Santa Fe, con Fernando Birri, Simón Feldman, Lautaro Murúa o Leopoldo Torre Nilsson, quien escribía en 1961:

...este nuevo cine engloba muchos cines. Era necesario que englobara muchos cines para ser uno. Donde se hace evidente la diferencia es el concepto general, el que divide al cine en dos grandes ramales que podrían llamarse cine espectáculo y cine de expresión. Uno se hace en función de un cálculo comercial, tiene la deliberada intención de promover un hecho, no está promovido por un propósito auténtico. (Acosta de Arriba 1996: 24).

También en Brasil, donde desde la segunda mitad de los cincuenta va conformándose el Cinema Novo de Nelson Pereira do Santos, Ruy Guerra, Carlos

---

<sup>74</sup>Louis Marcorelles establece de forma gráfica los vínculos entre la *Nouvelle Vague* y el nuevo cine latinoamericano: “Truffaut se dirige contra el sistema de producción imperante, demuestra que se puede trabajar con equipos técnicos muy reducidos y proyectarse directamente sobre la pantalla (...). Poco importa, en este sentido, que Truffaut se haya convertido hoy en uno de los pilares de un nuevo sistema que ha sustituido al anterior (...); tampoco importa que nunca haya denunciado realmente a la sociedad como tal. Su ejemplo ha sido contagioso y se ha transmitido tanto a Río de Janeiro como a Montreal y Budapest (...). Bastaba pasearse en 1962 por Río o Montreal para descubrir lo que representaban Truffaut y Godard para los jóvenes rebeldes enfebrecidos por la pasión del cine y por la tentación de volver un día ese arma de combate contra una sociedad cuya injusticia les parecía flagrante” (Marcorelles 1978: 23; véase también Gil Olivo, julio 1999).

Diegues o Glauber Rocha; este último evidenciaba en varios textos la sintonía con todos esos movimientos de renovación:

...la historia del cine no puede ser ya dividida en “periodo mudo y sonoro” (...). La historia del cine, modernamente, tiene que ser vista, desde Lumière a Jean Rouch, como “cine comercial” y “cine de autor”. (...)

El “autor” en el cine es un término creado por la nueva crítica para situar al cineasta como el poeta, el pintor, el creador de ficción, autores que poseen determinaciones específicas. El “director”, o el “cineasta”, en las contradicciones del cine comercial, perdió su principal significado. “Director”, “cineasta” o “artesano” (...) pueden, en raros casos, llegar a la condición de autor, a través de la artesanía, si no estuvieran sometidos a la técnica mecánica de los estudios sino a la búsqueda que impone a la técnica una ambición expresiva. Entonces ya sobrepasa la frontera: es un autor. El advenimiento del “autor” como sustantivo del ser creador de películas inaugura un nuevo artista en nuestro tiempo. (...) Si el cine comercial es la tradición, el cine de autor es la revolución. La política de un autor moderno es una política revolucionaria (...)

¿Es una categoría alienada? No, es un nuevo orden que se impone en un diálogo feroz con el mundo, a través del mito específico del siglo. El autor es el mayor responsable de la verdad: su estética es una ética, su *mise-en scène* es una política. (...) La política del autor es una visión libre, anticonformista, rebelde, violenta, insolente. (...)

Lo que lanza al autor en el gran conflicto es que su instrumento para esa ontología pertenece al mundo-objeto contra el cual él dirige su crítica. El cine es una cultura de la superestructura capitalista. El autor es enemigo de esa cultura (...). (Glauber Rocha 1963: 149-151)

Mientras se discute sobre el problema de la comunicación, el *cinema novo* discute el problema de la creación. ¿Son conciliables creación y cinematógrafo? (...)

El *cinema novo* en cada filme vuelve a empezar desde cero, como Lumière. (...)

Entre nosotros, nuevo no significa perfecto, porque la noción de perfección es un concepto heredado de las culturas colonizadoras que han determinado un concepto suyo de perfección siguiendo los intereses de un ideal político. (...)

El verdadero arte moderno éticamente-estéticamente revolucionario se opone, por medio del lenguaje, a un lenguaje dominador. Si el complejo de culpa de los artistas de la burguesía los lleva a oponerse a su propio mundo, en nombre de esa conciencia que el pueblo necesita pero que no tiene, el único camino de salida está en oponerse por medio de la agresividad impura de su arte a todas las hipocresías morales y estéticas que llevan a la alienación. (Glauber Rocha 1969: 161-162)

De todas esas experiencias transformadoras, la más próxima a los creadores de *En el balcón vacío* fue, sin duda, la cubana, cuya institucionalización a partir del triunfo revolucionario iba a dar un importante espaldarazo al nuevo cine en todo el continente y de la cual tanto José Miguel García Ascot como María Luisa Elío



fueron testigos y actores privilegiados<sup>75</sup>. En 1960, en el primer número de *Cine Cubano*, Alfredo Guevara apelaba a la creación de un nuevo cine que superara la dinámica mercantilista y se convirtiera, al mismo tiempo, en arte y en instrumento de formación de la conciencia individual y colectiva; para ello consideraba necesario “el aprovechamiento y asimilación de todas las experiencias válidas en medio siglo de cinematografía”, de la experiencia del neorrealismo, de la que es necesario “apreciar sus logros, rechazar sus fallos, tomar lo que pueda sernos útil”; pero también de la “nueva ola”, que

...ofrece una interesante y válida lección para nuestro cine. Cine de jóvenes, cine barato, cine sin estrellas, cine que quiere ser rebelde aunque no lo logre totalmente, cine protesta, cine formalmente inconformista, innovador e iconoclasta, se enfrenta a los valores “respetables” y los echa al suelo sin consideraciones de clase alguna. Esta es su virtud. Un aire fresco y límpido llega con su obra. Es por eso que “la nueva ola”, poderosa, llena e incontrolada, viene a ser la única fuerza capaz de barrer falsos mitos y prejuicios: la monotonía de cánones técnicos aceptados e intocables, el olimpo decrepito de directores-artesanos y las fórmulas manidas de la publicidad y el gran espectáculo.

Con todo, Guevara advierte de la aceptación acrítica de una determinada estética y señala algunas de las insuficiencias de esa nueva tendencia: su entrega “a menudo a juegos intrascendentes aprendidos del mejor cine americano de entretenimiento, al que supera fácilmente”, “el inconformismo de salón y alcoba. Una rebelión que no responde aún a cuestiones fundamentales”. Con idéntico espíritu crítico, Guevara valora la experiencia del cine independiente norteamericano, capaz de sobreponerse a las exigencias del mercado, “una

---

<sup>75</sup> Tiempo después, María Luisa Elío recordaría de qué modo la vivencia de la Cuba revolucionaria estimularía su deseo de escribir: “Estábamos en Cuba en aquel momento, y un poco el ambiente de Cuba, de la gente que venía de la sierra y demás, nos recordaba bastante a la guerra de España. Yo no había escrito nunca, pero me puse a hacerlo sin decirle nada a mi marido, porque me parecía una tontería. Él se iba a trabajar y yo me quedaba escribiendo. Curiosamente un día estaba yo sentada en el hall del hotel Presidente, donde vivíamos, y pasó Alejo Carpentier, con el que solíamos ir al cine por las noches. Me preguntó qué estaba haciendo y le dije que escribiendo una carta, pero él me contestó que eran muchas hojas para una carta y me pidió leerlas. Fue la primera persona que lo leyó” (Alted octubre 1999: 132). En otra entrevista la autora se manifestaba en términos parecidos: “La fuga de aquel entonces, La Habana concretamente, tenía un ambiente que no podía dejar de comparar; las calles estaban llenas de lo que yo llamaba milicianos, se acababa de ganar la revolución y fue ese ambiente y la gente, los amigos que me rodeaban (Eliseo Diego, Alejo Carpentier, etc.) quienes me acercaron a la escritura” (Alcalá del Olmo y Feenstra 2006: 162). Por otra parte, según recuerda María Luisa en esa misma entrevista, en Cuba Jomí hizo buena amistad con Joris Ivens, quien en 1937, en plena guerra, había rodado el documental *The Spanish Earth*, algunas de cuyas imágenes fueron incorporadas a *En el balcón vacío* (163).

experiencia de primerísimo orden para nuestros cineastas”; y las nuevas tendencias de la cinematografía soviética, que reconducen la pérdida de orientación en que había caído víctima del llamado “realismo socialista”, un cine que “carecía del espíritu crítico, analista y renovador que se supone a una cinematografía revolucionaria”. Finalmente, el primer director del ICAIC subraya la necesidad de superar la contradicción entre un cine entendido como arte y su difusión a través de los diferentes mercados cinematográficos pues, señala, “no son los filmes mediocres los que abren los mercados: son los filmes artísticamente válidos”; reivindica la creación de una cinematografía nacional, inconformista y adaptada a la precariedad de medios (Guevara, junio 1960).

También en esa idea de un cine responsable coincidía García Ascot con sus colegas latinoamericanos. Especialmente significativo es, en este sentido, el artículo titulado “Sobre el anticonformismo y el conformismo en el cine”, que el director publica en el número 3 (agosto 1961: 10-14) de la revista *Nuevo Cine*; en él Jomí analiza el problema en toda su complejidad; comienza por matizar una frase de Buñuel quien, siguiendo a Engels, había afirmado que

La misión del cine –como la de todo arte– es que, después de haber estado en contacto con la obra, el espectador tenga la noción de que no todo está tan bien en este mundo como se quiere aparentar, de que, en definitiva, no estamos en el mejor de los mundos posibles. (10)

García Ascot, a quien la afirmación le parece un buen punto de partida, señala, sin embargo, la necesaria amplitud de esa conciencia y de la misma noción de realidad:

Creo, efectivamente, que el conformismo artístico es esencialmente “panglossiano” y que deben buscarse las bases del anticonformismo en una actitud radicalmente opuesta. Sin embargo, creo también que este punto de partida debe ser ampliado, debe ser llevado a todas las fronteras en que colinda la percepción del hombre con la existencia del mundo que lo rodea. Así, yo añadiría que la obra de arte debe también revelar al espectador que no todo es como parece (...). El cine parece haberse dedicado de manera casi exhaustiva a tomar la posición opuesta. En la mayoría de sus obras reina el más absoluto conformismo: la realidad es así, casi todo es como parece y en definitiva (...) estamos aproximadamente en el mejor de los mundos posibles. (10)

De ese modo, Jomí desvela la paradoja de un cine conformista que, si bien soslaya los temas conflictivos, “la mayor parte de los grandes temas humanos, aquellos temas en que precisamente no todo es como se quiere aparentar ni todo

es de la mejor manera posible”, dado que no puede prescindir totalmente de ellos pues darían lugar a “un mundo vacío, irreal e irrepresentable, una pantalla prácticamente blanca”, los relega a un segundo plano, hace de ellos “toques ligeros de realidad, puntos de referencia para no cortar toda relación con el mundo real”:

Para lograr lo anterior el cine opera según el sistema de la vacuna. Pequeñas dosis marginales de temas fundamentales sirven para que pasemos por ellos con apenas una leve y superficial reacción. Repitiendo estas pequeñas dosis se mantiene al paciente inmune a los planteamientos radicales e instalado en una permanente buena conciencia. (10).

García Ascot hace un minucioso repaso de los mecanismos principales con que opera esa marginación, “esencia misma de la actitud conformista”, de algunos de los grandes temas humanos, como la muerte, la guerra, los conflictos sociales – y aquí alerta tanto contra el conformismo “de derechas” como contra el “de izquierdas”, con una crítica explícita al paternalismo del cine estalinista–, el amor –“casi todo se reduce en última instancia al tratamiento cinematográfico de un dilema de pétalos de margarita” (12)–, el subconsciente y el “desorden de espíritu” en general<sup>76</sup>, el dolor “en todas sus múltiples formas” o las muchas carencias que padece el ser humano; y concluye:

Así progresivamente el cine nos va encerrando en un mundo cada vez más estrecho, cada vez más uniforme, cada vez más limitado. La eliminación constante de toda expresión de fisura, de grieta, de inconformidad, ha hecho de la pantalla el retrato –falso y monótonamente repetido– de un mundo “hecho” (y no por hacer), de un mundo “feliz”, de un mundo “correcto”. Es decir, de un mundo *inexistente*. He aquí, a mi entender, lo que debe ser la verdadera *reivindicación del realismo*: reintegrar a este mundo falsificado todos aquellos elementos que le han sido sustraídos, expresar sobre la pantalla todo aquello que *es* pero que no se nos enseña, todo aquello que –embrutecidos–, acabaremos por olvidar bajo el constante martilleo del mensaje conformista.

Claro está que a todo esto cabe una objeción tradicional. Se me puede objetar que el cine debe ser ante todo un entretenimiento, una distracción, una evasión para el espectador cansado precisamente de enfrentarse en la vida a todos esos problemas, a todas esas

---

<sup>76</sup> “El absurdo ha desaparecido del lenguaje cinematográfico. La comedia se hace cada vez más ‘justificada’, más lógica, más racional. Es decir menos comedia. Resultan curiosamente lejanos aquellos días –días de hace apenas veinte o veinticinco años– en que el anti-conformismo de los grandes comediantes se aplicaba a todas las reglas sociales, a todas las instituciones establecidas o incluso a las leyes físicas. La gran herencia surrealista y revolucionaria del ‘disloque’ de la realidad apariencial, del orden pretendidamente inmutable de las cosas, murió en el cine con los hermanos Marx” (13).

abismales grietas en la unidad de su vida. Y yo diré: muy bien, estoy de acuerdo, pero en ese caso dejemos de hablar de arte, dejemos de hablar de cine (y dejemos de censurarlo) y olvidemos el asunto. Y, en segundo lugar, también diré ¿por qué nos propone el cine una evasión a base de constantes referencias a lo real? (...) Para huir no queda más remedio que abandonar lo real o aceptar definitivamente –y “oficialmente”– su falsificación permanente. (...).

Ahora, hay que ser justo. Algunos cineastas han luchado y luchan por esta causa, por este único y verdadero realismo, por un anti-conformismo que nos abra los ojos a la inmensa riqueza del mundo y de nosotros mismos. Quién dice “el cine” no debe olvidar a Buñuel, a Pabst, a Murnau, a Bergman, a Rossellini, a Dreyer, a Resnais, a Welles, a Von Stroheim, a Eisenstein, a Pudovkin, a Germaine Dulac, a Cavalcanti, a Chaplin, a Franju, a Keaton y a tantos más.

(...) A lo largo de la historia el conformismo ha sido derrotado varias veces. Y aunque hoy día se haya perfeccionado en sus sistemas y cuente con un respaldo sin precedentes es posible volverlo a derrotar. Con nombres como los que cité antes y el empuje de nuevas y decididas generaciones es posible –y es indispensable, es absolutamente indispensable– repetir la batalla de Hastings para un cine nuevo. (14)

En definitiva, éste es el contexto cultural y cinematográfico en el que cabe ubicar la realización de *En el balcón vacío*. A ellos habría que añadir, por descontado, una tradición mucho más próxima, geográfica y culturalmente hablando. Aunque García Riera reconocería tiempo después que algunas de las críticas vertidas sobre *Nuevo Cine* acerca de “la falta de un conocimiento profundo del cine mexicano” (García Riera 1994: 18) pudieron tener parte de razón, lo cierto es que el grupo había estado vinculado, como ya se ha dicho, a algunos de los intentos de renovación de la cinematografía azteca producidos en la década de los cincuenta, como *Raíces* y *Torero*; estaba también, por descontado, el magisterio y la proximidad de Luis Buñuel, quien había participado en algunas de las reuniones previas a la constitución del grupo y cuya pugna con la industria por dar cauce a su expresión más personal había dado, desde *Los olvidados* (1950) y durante toda esa década, algunas de sus obras maestras<sup>77</sup>. No es, pues, casual que la revista

---

<sup>77</sup> Esa relación entre la obra de Buñuel y el nuevo cine surgido a finales de los cincuenta y primeros sesenta fue percibida también por el crítico de *Positif* Charles Chaboud en el artículo antes mencionado, donde califica al director de “le plus grand et le plus libre des cinéastes mexicains”; en la conversación con Buñuel, Luis Alcoriza y Carlos Fuentes, a lo largo de la cual se abordan los principales problemas de la cinematografía mexicana, el primero destaca la convocatoria del Concurso de Cine Experimental en 1965 como “très important pour l’avenir du cinéma mexicain”, pues ha dado la oportunidad a los jóvenes realizadores con talento “de faire des films sans gros moyens matériels, mais avec une grande liberté intellectuelle” (Chaboud, marzo 1966: 53). Posteriormente, el tema ha sido estudiado por Millán Agudo (2004), quien, sin embargo, no menciona ni al grupo Nuevo Cine ni a *En el balcón vacío* y limita el influjo de Buñuel en el cine mexicano a la obra de Luis Alcoriza, Alberto Isaac, Paul Leduc y Felipe Cazals (aunque por parte

*Nuevo Cine* dedicara una especial atención al realizador de Calanda; ya en el número 2, al tiempo que se anuncia un próximo monográfico, se publica una breve nota anónima dando cuenta del triunfo de *Viridiana* en el Festival de Cannes, en la que, tras admitir que hay en seno del grupo “diferencias considerables por lo que al enjuiciamiento de la obra de Luis Buñuel se refiere”, la redacción felicita de modo unánime al director por el premio recibido y denuncia la campaña que contra él “ha desatado el periodismo abyecto”, pues “para cualquier aficionado serio al cine resulta claro que la obra de un hombre como Buñuel está muy por encima de todas esas discusiones de patrioteros y resentidos” [2, junio 1961: 9]; en el número siguiente, dentro de la sección dedicada a fustigar a la crítica cinematográfica de la “gran prensa”, otra nota anónima defiende al aragonés de las acusaciones vertidas por Sergio Yutkevich en *Tiempos Nuevos* de Moscú sobre su presunta sordera espiritual ante las “contradicciones del mundo capitalista contemporáneo”:

No, amigo Yutkevich. Buñuel no está espiritualmente sordo a las 'tragedias verdaderamente grandes'. La mejor prueba de ello es que sus films son prohibidos por los estados feudales y atacados por el clero y la burguesía. Pocos realizadores han *inquietado* tanto como él a los cinéfilos. (...) Los problemas del sexo, de la represión amorosa, del rechazo de lo terreno en nombre de un mundo metafísico, siguen siendo grandes problemas, al menos en el 'mundo capitalista contemporáneo'. (...) Lo que Buñuel no puede, ni quiere ser, es un epígono del realismo socialista. (3, agosto 1961: 31)

Finalmente, en noviembre de ese año apareció el anunciado monográfico, un número doble en el que colabora el núcleo más afín (los exiliados españoles, además de Salvador Elizondo) de la redacción; en el editorial de dicho especial, titulado significativamente “Luis Buñuel y *Nuevo Cine*”, la revista manifestaba el vínculo entre la obra de Buñuel y el “creciente amor al cine” que el grupo había detectado entre los jóvenes:

Durante todo este año, los miembros de *NUEVO CINE* han presentado en muchas ocasiones y en los más diversos lugares las películas del realizador aragonés y han podido comprobar hasta qué punto representan un material inapreciable para despertar una conciencia cinematográfica en el público. Difícil sería que nuestros argumentos y razones sirvieran de algo si no estuvieran justificados por la existencia de films como *Los olvidados*,

---

del segundo entraría Emilio García Riera, co-guionista de *En este pueblo no hay ladrones* (1964; adaptación de un relato de Gabriel García Márquez), en la que Buñuel interpreta un pequeño papel).

Él, *Nazarín* o *Viridiana*. Cada uno de estos films es en sí mismo una prueba irrefutable de que el cine que usualmente se hace en México no es el único cine que se puede y se debe hacer.

Sabemos que no es fácil ser un Buñuel, y que a nadie se le puede recriminar por no ser ni talentoso ni genial. Pero, en cambio, sí se puede poner como ejemplo una cualidad esencial del realizador: su honradez. Al rendir homenaje a Buñuel, no sólo queremos testimoniar nuestra admiración por el cineasta, sino que proponemos enaltecer al hombre. Al hombre íntegro, “completo, no fragmentario”, como diría Henry Miller.

Y si ese homenaje a Buñuel estaba previsto casi desde la fundación de nuestro grupo, no por ello deja de alegrarnos que coincida con la exhibición de la película más importante que se haya realizado en nuestra lengua: *Viridiana*. (4-5, noviembre 1961: 3)

En las páginas de ese homenaje, además de los trabajos de Salvador Elizondo, José de la Colina, Francisco Pina y Nancy Cárdenas<sup>78</sup>, García Ascot recoge una antología de citas de autores diversos que podrían ser aplicables a la obra de Buñuel y García Riera profundiza en el carácter político de la obra del aragonés, con unos argumentos que conviene extractar pues inciden en la responsabilidad política y social que defendía el Nuevo Cine. Para el crítico, la obra del director resulta “muy aleccionadora” respecto de “la relación verdadera entre arte y política”, pues si Buñuel es, inequívocamente, “un hombre de izquierda”, no lo es por sus simpatías o militancias, sino por “su actitud dialéctica frente a la vida”, “una visión del mundo caracterizada por la conciencia de la naturaleza contradictoria de lo real y por la afirmación de la duda sistemática como método de conocimiento”:

En arte, el espíritu de duda se manifiesta a través de la *experimentación*, entendida ésta en

---

<sup>78</sup> El número doble incluye los artículos “Luis Buñuel, un visionario” de Salvador Elizondo (pp. 2-7), “Buñuel y la política” (pp. 8-12) de Emilio García Riera, “La agonía del amor romántico” de José de la Colina (pp. 13-21), “Pequeña guía antológica de Luis Buñuel” de J. M. García Ascot (pp. 22-25), “El viejo y eterno realismo español” de Francisco Pina (pp. 26-28), “La lente de *Los olvidados*” de Nancy Cárdenas (pp. 29-30); además de unas citas de una conferencia pronunciada por Buñuel en 1954 (p. 30), una “Biofilmografía” obra de Gabriel Ramírez y Emilio García Riera, con la colaboración de propio Buñuel (pp. 31-42), una sinopsis y un fragmento del guión de *Ilegible hijo de flauta* de Juan Larrea y Luis Buñuel (pp. 43-44), una “Carta de Roma: mi viejo amigo Buñuel” de Zachary Angelo, *alter ego* de Emilio García Riera (pp. 45); la sección de “Testimonios” contiene notas de Octavio Paz (“El poeta Buñuel”, pp. 46-48; extraído de *Las peras del olmo*), Cyril Connolly (“Un ejemplo de reverencia destructiva: *Un chien andalou*”, p. 48; extraído de *La tumba sin sosiego*, en traducción de Salvador Elizondo), Henry Miller (“*La edad de oro*”, pp. 49-54; extraído de *The Cosmological Eye*, en traducción de Carlos Monsiváis), J. Novais Texeira (“*Viridiana*”, p. 55; extraído de *O Estado de São Paulo*); una tira gráfica de Alberto Isaac (p. 55) y la habitual sección dedicada a la crítica, titulada aquí “Nuestra página profesional y con impacto” (p. 56) en la que se fustiga un artículo de Octavio Alba publicado en *Cine Mundial* y dedicado a *Viridiana*.



un sentido más lato. Igual que en la ciencia. Pero, si la ciencia representa el conocimiento de lo objetivo, el arte es, por encima de todo, el descubrimiento y la expresión de lo subjetivo. Desde luego, la subjetividad del artista está determinada en gran medida por su contacto con el mundo exterior, con lo objetivo. Pero como lo objetivo no se refleja de igual manera en dos personas distintas, encontraremos que no hay arte si no hay estilo, es decir, visión única, irreductible, del mundo. (8)

El estilo, continúa García Riera, se desarrolla de forma no premeditada y a través de la experimentación artística; y “es ahí donde Buñuel nos da un gran ejemplo”, pues “ha ido descubriéndose a sí mismo en la medida en que las exigencias de su oficio cinematográfico le han forzado a asumir una posición moral frente a los temas y los personajes de sus películas”; una posición moral, sin embargo, ajena a cualquier dogmatismo o lugar común y que se fundamenta en “una sinceridad esencial y yo diría que inevitable” (id.) que tiene que ver sobre todo con la “intuición” y “la legitimación artística del mundo subconsciente”, por lo que para juzgar su obra no sirve “la escala de valores comúnmente aceptada” (9). A lo largo del artículo el crítico repasa las obras más importantes del director, desde *Los olvidados* a *Viridiana* (“todo lo que es y representa Buñuel puede encontrarse en este film”, 11), fijando el foco principalmente en los personajes y en su radical fricción con la moral dominante y la sociedad, en “la búsqueda de una libertad subjetiva total”, “incompatible con las más elementales normas de la convivencia humana” (10).

(...) una galería de personajes –concluye– dotados de una enorme capacidad poética, de una vocación por lo maravilloso frenada y frustrada por sus propias limitaciones, por los prejuicios, por la religión y por la moral consuetudinaria, por la visión dogmática del mundo. Buñuel no se ha enfrentado al dogmatismo enarbolando la bandera de un dogmatismo contrario, afirmando la superioridad de un catecismo sobre otro. (...) Simplemente se ha concretado a poner a sus personajes frente a frente con la realidad, tal y como él la ve, con todos sus misterios. ¡Ah! Pero Buñuel, a la vez, no ha abominado nunca de esa capacidad poética, de esa vocación por lo maravilloso que, de no existir los frenos mencionados, permitiría al hombre alcanzar su libertad. (...) De ahí que, por el contrario, sí abomine del sentido común pedestre, del falso “materialismo” vulgar y grosero de quienes reducen las relaciones humanas a una simple partida de tute. (...)

No creo que sea pues ni gratuita ni “partidaria”, en el peor sentido de la palabra, mi afirmación de que la obra de Buñuel “pertenece” a la izquierda. (...)

Ahora bien: si digo que la obra de fulano de tal *sirve* a las izquierdas estoy hablando, sin duda, de su efecto en el público. Creo que todos estaremos de acuerdo en ello a simple vista. Pero el maniqueísmo de izquierda tiene una idea a mi juicio bastante equivocada de los efectos sobre el público a los que cabe aspirar. Respetemos el cartel de agitación que en

un momento de lucha puede movilizar a los hombres. Pero admitamos, a la vez, que el cine (o la literatura, o cualquier otro arte) que los hará *progresar* realmente, es decir, que servirá de verdad a las izquierdas, será el que les haga sentirse inconformes con su visión limitada del mundo, que les haga pensar, dudar, que los estimule a abrazar una ideología, no por un impulso sentimental que los convierta en fáciles presas del dogma, sino con la plena conciencia del carácter relativo de toda sistematización ideológica de lo real. En una palabra, el cine que los respete como hombres libres, dueños de su propia conciencia, capaces de darle un sentido maravilloso a la vida.

El campeón de ese cine se llama Luis Buñuel (12).

Como es bien sabido, tanto *Nuevo Cine* como *En el balcón vacío* pagaron el precio de esa radical libertad y ese deseo de independencia artística e ideológica. La película nunca fue estrenada en circuitos comerciales (de hecho, podría decirse que *En el balcón vacío* fue durante años una exiliada del cine mexicano), en gran medida debido a la cerrazón de la industria, del sector de la exhibición (que padecía en México el monopolio de empresas norteamericanas) y los sindicatos, lo que no favorecía en ningún caso la incorporación de directores noveles (Charo Alonso 1999: 146-147); a ello se unía, por una parte, el formato en que había sido rodada (16 mm.) y la falta de presupuesto para hacer el paso a 35 mm; por la otra – en opinión de María Luisa Mendoza –, al hecho de que su director hubiera “estado en Cuba alguna vez”. También en eso, desgraciadamente, la película compartía circunstancias con el Nuevo Cine Latinoamericano; en 1962 Fernando Birri denunciaba las dificultades por las que pasaba ese cine para ser exhibido, “no por causa de las películas ni de nuestro público, sino por el boicot sistemático de los exhibidores y distribuidores nacionales e internacionales, vinculados a los intereses antinacionales, coloniales, de la producción extranjera, fundamentalmente el monopolio del cine norteamericano” (1962, 1988: 20).

Su primera presentación pública fue en la sala Molière del Instituto Francés, probablemente a finales de mayo o principios de junio de 1962, pues durante este mes aparecieron algunas reseñas de la película; ese pase, dice Jomí, “produjo una profunda emoción a mucha gente”, que el director atribuye a la presencia mayoritaria de exiliados, entre los que se encontraban, por supuesto, quienes habían colaborado en ella; si embargo, cuando fue proyectada en la UNAM ante estudiantes que en su mayor parte nada tenían que ver con aquel exilio republicano, la emoción del público fue la misma, lo que es interpretado por el director como “nuestro primer gran triunfo” (1966: 31).

Por aquel entonces ya había sido cursada la invitación para participar, en el mes de julio de ese mismo año, en el Festival de Locarno; María Luisa Elío

recuerda que, antes incluso de que el montaje definitivo fuera terminado, Vinicio Beretta, director artístico del festival al que habían conocido en casa de Buñuel, pudo ver los *rushes*, quedó cautivado con la película y cursó de inmediato su invitación<sup>79</sup>; con el dinero recaudado en el estreno viajaron María Luisa y Jomí a Locarno para entregar la cinta, aunque sólo la primera asistió al Festival, pues el director hubo de regresar a México por motivos de trabajo (Alcalá del Olmo y Feenstra 2006: 165). Era probablemente la primera vez que una película de 16 mm competía en Locarno y por ello, y por su carácter independiente, sorprendió que obtuviera el Premio de la Crítica Internacional (FIPRESCI). Poco después de la concesión de este premio, María Luisa Mendoza reprochaba al *establishment* del cine mexicano su indiferencia hacia “una película sin una sola canción ranchera, aplaudida, premiada, admirada y que no veremos nunca a pesar de honrar a nuestro país” (4 agosto 1962: 9)<sup>80</sup>.

En el verano siguiente, la película fue presentada en la IV Rassegna Latinoamericana di Cinematografia de Sestri-Levante, en la que se alzó con el gran premio, el Jano de Oro. En esta ocasión, según informa la revista *Cine Cubano*, sí estuvo presente su director<sup>81</sup>. Poco después, en la crónica que hiciera del Festival, Alfredo Guevara la destaca como “la obra más importante” de cuantas se presentaron al mismo:

*En el balcón vacío* es un film como para justificar el Festival. Y es curioso que en una historia española nos hayamos unido los latinoamericanos en un silencio y una tensión que fue, más que el aplauso final, el mejor homenaje.

---

<sup>79</sup> García Riera, quizás exagerando algo el interés de Beretta, dice que dicha invitación se hizo “antes de que la película empezara a filmarse” (junio 1962: 27).

<sup>80</sup> En España, tan sólo la revista *Nuestro Cine* se hizo eco, en una breve nota, del triunfo de *En el balcón vacío* en Suiza (“A pesar de la penuria de medios con que ha sido realizado (...), el film posee el interés y el valor de una obra profesional”). A pesar de la brevedad de la nota, esta referencia tiene un cierto valor histórico, pues uno de los críticos habituales de la revista madrileña en aquellos años era Víctor Erice; aunque Erice ha negado en varias ocasiones haber visto *En el balcón vacío* antes de concebir *El espíritu de la colmena* (cuyas similitudes fueron señaladas por Naharro-Calderón, octubre 1999: 159-160), no hay duda que la nota avala la idea de un conocimiento previo, aunque fuera de oídas o de leídas, de la película de García Ascot tras su paso por los festivales europeos.

<sup>81</sup> *Cine Cubano*, 7 (1962: 5). Sin embargo, resulta llamativo que Jomí no figure entre los firmantes de la “Declaración del cine latinoamericano independiente”, aprobada el 8 de junio de 1962 durante la celebración del festival, en la que se defiende la comunicación y el intercambio entre los creadores de los diferentes países y se propone la convocatoria de una “Conferencia Latinoamericana de Cineastas Independientes” (ídem: 6).

Son estas obras secretas las que forjan la historia y son el panorama del cine latinoamericano, porque no debemos olvidarlo: el cine es un arte. No es con los comerciantes –productores o distribuidores– con los que se ha de establecer el diálogo verdadero, sino con los artistas, con los creadores. (Guevara, julio 1963: 57)<sup>82</sup>

Sestri Levante pudo haber sido el festival que consagrara a García Ascot como director pues, además de la proyección de *En el balcón vacío*, estaba también prevista la de *Cuba'58*, la película que contenía los dos cuentos que Jomí había realizado en La Habana; la copia de ésta fue, sin embargo, retenida en la aduana debido a la denuncia de un funcionario fascista y se impidió así su exhibición (Guevara 1963: 58-59).

A pesar de esos éxitos, la película ha tenido a lo largo de los últimos cincuenta años una difusión muy irregular. Ha sido proyectada ocasionalmente en cine-clubs, filmotecas, festivales y congresos, pero sigue siendo bastante desconocida y no es fácil encontrar copias en buenas condiciones para su visionado. Sí se estrenó en Cuba en 1966, como testimonian tanto el cartel que el también exiliado Eduardo Muñoz Bachs hiciera para la ocasión como la atención que le prestó la revista del ICAIC<sup>83</sup>.

---

<sup>82</sup> Una breve nota de Óscar Yoffe daba la noticia del premio en Sestri-Levante en la revista argentina *Tiempo de Cine*: “En la película premiada, *En el balcón vacío* de José Miguel García Ascot, se hace la autobiografía de una colectividad. Aquella que niña aún debió abandonar sin saber por qué la España destrozada por la guerra civil. Nostálgicamente se van hilando aquí y allá los recuerdos de la infancia. Se continuará viviendo después la obsesión de estos pocos recuerdos que no alcanzan, que se desea sean más. El pasado irrecuperable es aquí deseo de memoria. Esta primera parte es de una calidad excepcional, luego en cambio se introduce el presente de una forma tan sensiblera y particular que desmorona sistemáticamente todo lo construido anteriormente” (octubre-noviembre 1963: 24).

<sup>83</sup> Aunque José de la Colina, durante su estancia en la isla, ya había publicado un interesante trabajo sobre la película en *Cine Cubano* (Colina, octubre-noviembre 1963), es poco probable, dada la escasez de copias, que se hubiera proyectado entonces. Tres años después, sin embargo, la revista dedicará una atención renovada a *En el balcón vacío* y a su entorno: en el número triple 31-32-33 (Año 6, 1966) se reproduce un texto de Emilio García Riera titulado “Medio siglo de cine mexicano” (pp. 75-97) que había aparecido en *Arte de México* en 1960; como complemento de ese trabajo, cuyo panorama concluye en la década de los cincuenta, se añaden (pp. 98-100) algunos fragmentos de su libro *El cine mexicano* (1963), donde sí se habla de la obra de Jomí; en el mismo número de la revista (pp. 103-105) se incluye un texto del propio García Ascot, “El escritor y el cine”, tomado de *Artes/Letras Diálogos* (noviembre-diciembre 1965), en el que el director explica la experiencia del rodaje de *En el balcón vacío* y algunas de las peripecias por las que pasó la película, además de una breve entrevista con Emilio García Riera (p. 110); finalmente, en el número 35 de ese mismo año aparece la reseña de la película firmada por Héctor García Mesa. (Sobre el cartel de Muñoz Bachs y la recurrencia de algunos de sus elementos -la pelota, símbolo de la infancia- con otros del artista, véase Letamendi y Rodríguez 2011: 422.)



Su carácter independiente dificultó, pues, que la película pudiera llegar a un público amplio, aunque sí fue, sin embargo, muy apreciada en su momento por la crítica que se ocupó de ella. Si Jomí, en la entrevista que le hizo María Luisa Mendoza, “se encorajina en su tono elegante, cuando habla de la 'gran' prensa que no ha dicho una palabra” a pesar del premio obtenido en Locarno (Mendoza, 4 de agosto de 1962: 9), fue, naturalmente, el entorno del grupo Nuevo Cine quien más atención prestó a *En el balcón vacío*, aunque ello no quiere decir que hubiera unanimidad ni que fueran más complacientes a la hora de enjuiciarla. Nada más estrenarse la película, Salvador Elizondo publicó en *La Cultura en México* una breve reseña en la cual comenzaba por destacar la vinculación de la película con “un grupo de jóvenes cineastas” que, si bien no asumían necesariamente la estética con la que había sido realizada, sí compartían el “espíritu” y la “afirmación de principios” que aquélla expresaba. Elizondo niega que el tema de la película fuera la guerra o la emigración españolas y rechaza de forma radical las interpretaciones “de aquellas gentes que han querido ver en *En el balcón vacío* la prolongación de su propia anécdota”, pues le parece “el más miserable de los contentutismos morales”; por el contrario, la película trata, según el crítico, de la memoria, “una memoria desprovista de las referencias que provoca el recuerdo”, es decir, de la nostalgia, “esa sensación producida por la ruptura definitiva, insalvable, entre el presente y el pasado”; aunque dicha ruptura sí es, admite, consecuencia “de una contingencia histórica: la emigración, la guerra, la muerte: lo inevitable; lo que nos hace pensar que las dimensiones de nuestra situación ontológica, el tiempo, el ser, son inaprehensibles”. De ese modo, si el tiempo es, señala Elizondo, “el principal personaje” de la película, el entusiasmo del crítico radica, por un lado, en la

concreción formal del tema (“La llaneza del relato, la calidad sintética, difusa y luminosa a la vez, la preeminencia de los mecanismos de la memoria, tan aptos en ser transmutados en fenómenos de poesía, la concreción de la nostalgia como un compuesto de estímulos visuales”), y, por el otro, en el hecho de “la primera película que surge en México como expresión de una nueva concepción cinematográfica asimile ya en alto grado una experiencia fundamental del arte de nuestro tiempo” como es “el tiempo y la imposibilidad de recuperarlo” (Elizondo, junio 1962: xviii).

Un par de meses después José de la Colina respondía a esa acusación de “contenutismo moral” desde las páginas de *Nuevo Cine*. Coincide con Elizondo en que *En el balcón vacío* “representa espléndidamente los principios por los que *Nuevo Cine* ha venido luchando” y en que no se trata de una película sobre la guerra y el exilio, pero discrepa de la condena a quienes se han fijado en el contexto de la obra:

Elizondo mismo se contradice al afirmar que el contexto (leo *el contenido*) es el hombre. Si toda la forma de *En el balcón vacío* está determinada o engendrada por la nostalgia, *ésta es su contenido*, e incluso *su contexto*, no en el sentido que le da Elizondo, sino en el de orden, tejido, serie de la obra. Por otro lado, si desde esta revista hemos defendido la noción de autor cinematográfico, por encima de la noción de director, es porque pretendemos que el cineasta da –debe dar– su visión del mundo, de la realidad, en la obra de arte. Si el film de García Ascot me apasiona es precisamente por eso, porque contiene algo. Contiene una nostalgia que halla prolongación en la mía, y aun en el caso de que yo no hubiera compartido esa circunstancia que han vivido los autores del film (la emigración republicana española), éste hablaría a mi capacidad de nostalgia. El cine por el cine, el arte por el arte, la forma por la forma, son espejos que, enfrentados, reflejan su propio vacío. Éste es un film que amo por todo lo que lo separa de aquel “cine puro” al estilo de los de la vanguardia francesa de los años veinte. (Colina, agosto 1962: 20-21)

Una de las virtudes del film es, según el crítico, la manera en que García Ascot ha dado forma a esa expresión de la nostalgia, el “carácter fragmentario, de álbum de recuerdos” que tiene la película, el hecho de que “sus imágenes se nos presenten como mal hilvanadas, como no ‘arregladas’ en un desarrollo narrativo clásico”, pues “la nostalgia piensa así, dejándose ir, dejándose alcanzar por imágenes que la razón no escoge, sino nuestro *yo* profundo”; es, además, ésta una estética que responde a “una franca espontaneidad en el proceso de liberación de las escenas latentes bajo la conciencia” y que halla su mejor expresión en la capacidad del director y de su fotógrafo, José María Torre, para dar a las imágenes



(“mediante la utilización de cierta calidad del grano de la emulsión, de ciertas anomalías deliberadas en el enfoque y la composición”) una particular “irradiación sentimental” (21), a la que también contribuye enormemente el rostro de Nuri Pereña.

Menos polémicos resultaron Emilio García Riera y Juan García Ponce en el análisis que publicaron en la *Revista de la Universidad*. El primero, implicado en la producción del film, se dedica fundamentalmente, como ya se ha dicho, a explicar las circunstancias en que éste fue realizado, aunque también advierte que en ningún momento la intención de sus creadores fuera “hacer una crónica de lo que es y representa la guerra y la emigración españolas como fenómeno político y social”; el tema de la película es, insiste, la “búsqueda del tiempo perdido” (cita, igual que había hecho Elizondo, a Proust como modelo literario), la “experiencia espiritual” que constituye para su protagonista “la ruptura con la infancia”, “la línea que la separa de un pasado irreencontrable”, cosa que, sin embargo, no impedía que dicho tema “no por contingente y anecdótico” dejara de tener para todos ellos “implicaciones emotivas muy fuertes, y creo que el film las refleja fielmente”. García Riera señala, además, por primera vez un aspecto de *En el balcón vacío* que iba a resultar polémico en su recepción crítica: el contraste entre las dos partes de la cinta; el crítico entiende que el público del estreno, formado principalmente por exiliados y familiares, prefiriera la primera, “la que relata, tratando de darles una calidad de recuerdos filmados, algunas experiencias de la protagonista durante su infancia en el marco de los acontecimientos españoles”; insiste, sin embargo, en que es la segunda, la que “transcurre en un tiempo y un espacio ideales e imprecisos, el tiempo y el espacio de la emigración”, “la que da un verdadero sentido a la primera” (García Riera, junio 1962: 27).

Por su parte, García Ponce juzga la película de “buena” porque “la unidad entre forma y contenido es perfecta” y, de ese modo, relativiza el aparente enfrentamiento entre las concretas circunstancias históricas y biográficas que provocaron el desarraigo y la expresión universal de la nostalgia:

Es, pues, una historia que se bifurca en dos temas esenciales: el destierro natural, inevitable, del pasado, producido por el paso del tiempo y el producido por las circunstancias particulares que afectan la vida de los personajes. La fidelidad a los sentimientos con que está narrada la historia lleva sin embargo a los autores a una unión inevitable entre estos dos elementos. (...) En *En el balcón vacío* el destierro real de lugar, que crea una separación física perfectamente determinada, proporciona el elemento concreto, cuya causa y motivos es claramente posible establecer, situando a los personajes en relación con el mundo cotidiano, y este destierro se transforma de una manera natural en símbolo e

imagen del otro destierro, el que es producto del tiempo y nos separa continuamente del yo que fuimos. La película es por esto una obra esencialmente mítica, en la que el exilio político se convierte en el tema del Exilio, exilio de la madre, que es la Tierra; de la Tierra, que es la madre; drama espiritual convertido en acción física y traducido a imágenes. Nos lleva a la razón última de las cosas, y convierte así la historia particular de la protagonista en un suceso con connotaciones generales, que abarca a todos los hombres, eternos desterrados en busca de la unidad perdida. (García Ponce, junio 1962: 28).

Para expresar eso, continua García Ponce, su director “se encontró con una serie de afortunadas dificultades materiales, que accidentalmente tal vez (pero el accidente es uno de los recursos naturales del arte) le ayudaron a expresarla en los términos más felices”; dado que, según el crítico, “*En el balcón vacío* tenía que ser una película elíptica, que nos llevara casi imperceptiblemente de un tema al otro, del destierro particular al destierro general”, fue afortunado que su director se viera obligado a reconstruir en México “esa España sólo recordada, mítica y fragmentaria, hecha de detalles, de apariciones bruscas”, con lo cual:

...ayudada la conciencia del artista por las limitaciones naturales del escenario, éste se nos presenta con las características que precisamente debería tener. Vemos una España totalmente subjetiva, hecha a base de pequeños detalles, que por esto resulta mucho más verdadera y más intensa, más *esencial*, tal como debe recordarla la protagonista. (...)

García Ascot ha logrado así que en su película forma y contenido se unan con absoluta precisión, hasta el grado de que es imposible separar una de otro. (29)

A pesar de que García Ponce señala “en ella defectos técnicos y hasta algunas brevísimas caídas”, considera que “en ningún momento obstruyen en desarrollo de la historia ni oscurecen su significado” y son atribuibles a las “difíciles circunstancias” de su realización. Tras destacar la labor de los intérpretes y del equipo técnico, concluye el crítico elogiando “el tratamiento cinematográfico que García Ascot da a la ciudad de México”, “una verdadera revelación de sus posibilidades como escenario”, lo que implícitamente supone un elogio indirecto de la segunda parte de la película.

Tras el reconocimiento que la cinta recibió en los festivales europeos, las opiniones sobre ella, aunque no muy abundantes, se hicieron internacionales. Ya he mencionado el artículo que Freddy Buache publicó en *Positif* en junio de 1963; en él, tras hacer una pequeña biografía del director, el crítico señala la condición de “*poème autobiographique*” que tiene la película, en la que “le thème est réduit a une suite de variations: la mort, la solitude, la mémoire, profilées sur la toile de

fond d'une Histoire datée et située avec précision", y destaca la independencia de su producción que, en palabras del propio Jomí, "c'est pour l'instant, dit-il, la seule façon de sauvegarder une totale liberté" (Buache, junio 1963: 33).

También Alfredo Guevara, a su regreso de Sestri-Levante, juzgaba la película de forma muy positiva, a pesar de sus defectos:

Es posible que *En el balcón vacío* sea una obra desigual, y que pueda dividirse en dos partes, que la cámara vacile a veces y que la protagonista tenga los ojos verdes... No sé si es una unidad, si el estilo es moderno o si la técnica es perfecta. Pero puedo decir que se trata de esos films que agarran y nos hacen añicos porque su carga emotiva, su autenticidad y su capacidad de proyección resultan una trampa en la que caemos irremisiblemente. (Julio 1963: 57)

En el otoño de ese mismo año, también desde Cuba, José de la Colina desarrollaba la reseña publicada en México; empieza el crítico por "narrar" el argumento de la película y explicar el proceso de su producción, algo que, naturalmente, hubiera resultado superfluo en el artículo para *Nuevo Cine*, y destaca el tema de la nostalgia "de una niñez perdida en la guerra y el exilio" como el principal; a diferencia de aquella primera reseña, sin embargo, incide en el análisis de la construcción bifronte de *En el balcón vacío*, como una consecuencia de esa concreta circunstancia histórica, pues:

...lo que el tiempo le hubiera arrebatado poco a poco [a Gabriela], sin sentirlo, la guerra se lo arrebató directa y brutalmente. Ese tajo brutal explica la vasta elipse que divide en dos el film, pasando de la niña a la mujer sin transición y haciendo que las dos partes estén contadas de manera distinta. (Colina, octubre-noviembre 1963: 87)<sup>84</sup>

De ese modo, la primera parte, puesto que tiene "el contexto de una nostalgia", está narrada "en una forma sintética e impresionista", "sus imágenes se nos presentan como mal hilvanadas y no dispuestas en un desarrollo dramático" (y menciona aquí también a Proust); la segunda parte, por el contrario, es "una

---

<sup>84</sup> Al final del texto, como ya hiciera en la reseña, José de la Colina reafirma su vinculación biográfica y emocional, como la de sus creadores, con el tema de la película: "Garcilaso decía: «No me podréis quitar el dolorido sentir». *En el balcón vacío* habla por todos a quienes nos quitaron la infancia y la tierra, pero no el dolorido sentir. Hay en este film una imagen –tomada de las actualidades de la guerra de España– en que una madre española, en un gesto bello e insufrible a la vez, pone su mano sobre unas brasas para luego pasarla en una larga caricia por las piernas heladas de su hijo. Yo sé, como María Luisa y Jomí, que imágenes así impiden olvidar" (88).

meditación larga y morosa, a veces excesivamente literaria, de la mujer que se interroga sobre su infancia”; por ese motivo

...convence menos por su elaboración formal, por su preocupación en obtener ciertos efectos de vanguardia estilo Resnais (las habitaciones blancas y vacías, los espejos que multiplican los gestos) y por el texto demasiado literario que la voz de María Luisa Elío va diciendo fuera de cuadro. El mismo rostro de María Luisa y sus ademanes de actriz se hacen demasiado insistentes, aunque es comprensible que García Ascot se haya dejado arrastrar por ese rostro que ama y conoce, y que además es el rostro mismo de la mujer que nos habla con tal sensibilidad de su nostalgia por una niñez robada. (88)

Ya vimos que también Oscar Yoffe consideraba que la segunda parte de la película adoptaba “una forma tan sensiblera y particular que desmorona sistemáticamente todo lo construido anteriormente” (octubre-noviembre 1963: 24). También García Mesa, después de glosar el tema de la nostalgia tal y como se manifiesta en la película y de fusionarlo con la “indignación” que provoca la causa de ese retorno obsesivo de la memoria a una infancia perdida (“el trágico sentimiento concreto y legendario de unas generaciones nómadas incapaces de olvidar, y lo que es peor, ya casi incapaces de recordar”), plantea también el desequilibrio entre las dos secciones de *En el balcón vacío*:

Como estructura, el film consta de dos partes. La primera evoca la triste suerte de una niña cuyo hogar se deshace como consecuencia de la guerra civil española de finales de los años treinta. Esta exposición es ejemplar por el buen gusto de su austeridad, tanto en la imagen como por la discreción del comentario dicho por su autora María Luisa Elío. (...) La segunda parte del film, situada en época actual, nos revela al personaje autobiografiado, la propia María Luisa, que aparece en imagen absorta en sus obsesiones, en búsqueda angustiada del tiempo que le fue arrebatado. La vemos deambular por las calles de México, o del mundo, y hurgar dentro del fantasma de lo que fuera su hogar perdido. Este pasaje, si bien de corto transcurso en cuanto al tiempo intrínseco del film, resulta inútilmente reiterativo debido al exceso de cierta ampulosidad literaria en el texto hablado. (García Mesa 1966: 63)

El juicio de ese desequilibrio va a ser una constante en casi toda la crítica posterior. No tanto por el contraste que provoca la elipsis que no es sino, como señalaba José de la Colina, expresión del tajo brutal que había supuesto para sus creadores la guerra, la derrota y el exilio; tampoco por el intimismo de las imágenes de la Gabriela adulta vagando sin rumbo por las calles de su destierro; sobre todo por el impudor poético, por el predominio de la palabra, de la narrativa

de María Luisa Elío, sobre la imagen, que debiera ser primordial en el texto fílmico. No en vano Cesare Zavattini decía de Jomí que la naturaleza de su talento era “más literaria que plástica” (Guevara - Zavattini 2002: 101)

He intentado, como decía al principio, subrayar no ya el valor de *En el balcón vacío* como una de las pocas películas hechas por exiliados sobre su propio exilio, sino como una obra que, al calor de los debates cinematográficos de su época, se reivindica a sí misma como vanguardia del cine independiente y de autor, como obra que, más allá de sus aciertos y defectos, postula una idea del cine como creación artística y no meramente como espectáculo de entretenimiento y alienación de las masas. A quienes, con el gusto estragado por las superproducciones de colores brillantes y tiempos frenéticos, reprochan a *En el balcón vacío* la tosquedad de sus imágenes y el tempo evocativo, habrá que recordarles no sólo el momento en que se hizo la película, en el que los artistas tenían menos miedo a arriesgarse y experimentar, sino que en su creación predominó una actitud claramente anti-académica y rupturista, en la línea de la reivindicación que Julio García Espinosa hiciera en 1969 de un “cine imperfecto”: “Hoy en día un cine perfecto –técnica y artísticamente logrado– es casi siempre un cine reaccionario” (37).

## BIBLIOGRAFÍA<sup>85</sup>

- Alcalá del Olmo, Rocío y Feenstra, Pietsie (2006). "Entrevista a María Luisa Elío". En: Brémard, Bénédicte / Sicot, Bernard (eds.) (2006). *Images d'exil...*, pp. 161-167.
- Altet Vigil, Alicia (octubre 1999). "En el balcón vacío o la confluencia entre escritura fílmica y escritura histórica". *Archivos de la Filmoteca*, 33, Valencia, pp. 131-139.
- Alonso, Charo (octubre 1999). "Una mirada hacia lo perdido: En el balcón vacío". *Archivos de la Filmoteca*, 33, Valencia, pp. 141-149.
- Anónimo (junio 1961). "Buñuel triunfa en Cannes". *Nuestro Cine*, Madrid, 2, p. 9.
- (agosto 1961). "Crítica de la crítica de la crítica. Buñuel y el realismo socialista". *Nuestro Cine*, Madrid, 3, p. 31.
- (noviembre 1961). "Revistas. 2 buenas revistas cinematográficas de Hispanoamérica" y "Noticias y estadísticas del mundo. México". *Nuestro Cine*, Madrid, 5, pp. 9 y 61-62.
- (marzo 1962). "La crítica y sus picapedreros". *Nuevo Cine*, 6, p. 3.
- Ayala Blanco, Jorge (1968). *La aventura del cine mexicano*. México: Era.
- Blanco Aguinaga, Carlos (diciembre 2002). "La literatura del exilio en su historia". *Migraciones & Exilios*, Madrid, 3, pp. 23-42.
- Brémard, Bénédicte / Sicot, Bernard (eds.) (2006). *Images d'exil: En el balcón vacío, film de Jomí García Ascot (Mexico, 1962)*. *Regards*, 10. Paris: Université de Paris X-Nanterre.
- Bresson, Robert (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*. Traducción de Saúl Yurkiévich. México: Era.
- Birri, Fernando (1962). "Cine y subdesarrollo". En: *Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. Vol I. México D.F.: Secretaría de Educación Pública / Universidad Autónoma Metropolitana / Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, pp. 17-22.
- Buache, Freddy (junio 1963). "Flashes sur le Mexique". *Positif*, 53, pp. 29-35.

---

<sup>85</sup> En este libro puede consultarse una bibliografía selecta de trabajos dedicados a la película. Agradezco a Iliana Olmedo su buena voluntad y su eficiencia en la consecución de buena parte de los materiales que han hecho posible la redacción de este trabajo.



- Chaboud, Charles (marzo 1966). "Buñuel et le nouveau cinéma mexicain". *Positif*, 74, pp. 52-66.
- (agosto 1961). "A la altura de los ojos del hombre". *Nuevo Cine*, 3, pp. 18-20.
- (agosto 1962). "Estrenos. En el balcón vacío, de Jomí García Ascot". *Nuevo Cine*, 7, pp. 20-22.
- (octubre-noviembre 1963). "En busca de una niñez perdida (Sobre el balcón vacío)". *Cine Cubano*, 14-15, pp. 85-88.
- (1982). "José Miguel García Ascot (y la película del exilio)". En: *El exilio español en México, 1939-1982*. México: Salvat / Fondo de Cultura Económica, pp. 662-671.
- Elizondo, Salvador (agosto 1961). "Cine experimental". *Nuevo Cine*, 3, pp. 9.
- (6 de junio de 1962). "Donde el tiempo es el principal personaje". *La cultura en México, Siempre*, 467, p. xviii.
- (agosto 1962). "El cine mexicano y la crisis". *Nuevo Cine*, 7, pp. 5-8. Reproducido por García Riera, 1994, pp. 13-18.
- García Ascot, José Miguel (junio 1960). "El cine y la literatura". *Cine Cubano*, Año 1, n.º 1, pp. 16-17.
- (abril 1961). "André Bazin y el nuevo cine". *Nuevo Cine*, 1, pp. 12-13.
- (junio 1961). "Actuación y ambigüedad". *Nuevo Cine*, 2, pp. 13-15.
- (marzo 1962). "Un profundo desarreglo...". *Nuevo Cine*, 6, pp. 4-8.
- (noviembre-diciembre 1965). "El cine y el escritor". *Diálogos, Artes/Letras*, vol. 2, 1, 7, pp. 29-32. Reproducido en: *Cine Cubano*, 31-32-33 (Año 6, 1966), pp. 103-105; y en: Brémard, Bénédicte / Sicot, Bernard (eds.) (2006). *Images d'exil: En el balcón vacío, film de Jomí García Ascot (Mexico, 1962), Regards*, 10. Paris: Université de Paris X-Nanterre, pp. 207-210.
- (1986). "À la recherche de la cinémathèque perdue". En: François Bataillon / François Giraud, *IFAL 1945-1986. Histoire de L'institut Français d'Amérique Latine*, pp. 222-224. Reproducido en: Brémard, Bénédicte / Sicot, Bernard (eds.) (2006). *Images d'exil...*, pp. 201-203.
- García Espinosa, Julio (1969). "Por un cine imperfecto". En: *Varios, Cine y Revolución en Cuba*. Prólogo de Miquel Porter. Barcelona: Fontanamara, 1975, pp. 37-53.
- García Mesa, Héctor (1966). "En el balcón vacío". *Cine Cubano*, año 6, n.º 35, pp. 61-63.
- García Ponce, Juan (junio 1962). "El Cine. En el balcón vacío II. La película", *Revista de la Universidad de México* (junio, 1962), pp. 28-29.

- García Riera, Emilio (abril 1961). "Los grandes films. Ficha 1. *La huelga*". *Nuevo Cine*, 1, pp. 19-21.
- (agosto 1961). "El western". *Nuevo Cine*, 3, pp. 15-17.
- (agosto 1962). "El western. Segunda parte". *Nuevo Cine*, 7, pp. 12-16.
- (junio, 1962). "El Cine. En el balcón vacío I. La filmación". *Revista de la Universidad de México*, pp. 27-28. Reproducido en *Historia documental del cine mexicano*. Vol. 11.1994, pp. 124-126.
- (1963). *El cine mexicano*. México: Era.
- (septiembre-octubre, 1965). "Cine. ¿Whatever happened with Nuevo Cine?". *Revista de Bellas Artes*, México, 5, pp. 93-94.
- (1969-1978). *Historia documental del cine mexicano*. 9 vols. México: Era.
- (marzo-julio 1983). "El cine independiente". *Unomasuno*, México. En: *Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. Vol II. México D. F.: Secretaría de Educación Pública / Universidad Autónoma Metropolitana / Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, pp. 191-219.
- (1990). *El cine es mejor que la vida*. México: Cal y Arena.
- (1994). *Historia documental del cine mexicano*. Vol. 11. 1961-1963. Guadalajara: Universidad de Guadalajara / Conaculta / Gobierno de Jalisco / Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Garmendia, Arturo (2008). "Luz... Cámara... Acción... La batalla de *Nuevo Cine* por la cultura cinematográfica". En: Pablo Mora y Ángel Miquel (eds.). *Espanoles en el periodismo mexicano*. México: UNAM-IIB / UAEM / Fundación Carolina, pp. 313-337.
- Gil Olivo, Ramón (julio 1999). "Ideología y Cine: el Nuevo Cine Latinoamericano, 1954-1973". *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, Madrid, 10, pp. 38-51.
- Guevara, Alfredo (junio 1960). "Realidades y perspectivas de un nuevo cine". *Cine Cubano*, año 1, n.º 1, pp. 3-10.
- (julio 1963). "Sestri-Levante. IV Reseña del Cine Latinoamericano". *Cine Cubano*, año 3, n.º 12, pp. 54-61. Recogido en Guevara, Alfredo (2003). *Tiempo de fundación*. Sevilla: Iberautor / Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano, pp. 117-118.
- (1987). "Viña del Mar: un hito decisivo". *Cine Cubano*, 120. En: Rafael Acosta de Arriba (coord.), *Cien años de cine latinoamericano: 1896-1995*. La Habana: Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, pp. 15-17.
- y Zavattini, Cesare (2002). *Ese diamantino corazón de la verdad*. Sevilla: Iberautor / Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano.

- Letamendi, Mady y Rodríguez, Juan (2011). "La segunda generación del exilio y la gráfica cubana: Rafael Morante, Eduardo Muñoz Bachs y José Luis Posada". En: Manuel Aznar Soler y José Ramón López García (eds.), *El Exilio Republicano de 1939 y la segunda generación*. Sevilla: Renacimiento, pp. 407-430.
- Marcorelles, Louis (1978). *Elementos para un nuevo cine*. Con la colaboración de Nicole Rouzet-Albagli. Traducción de Loly Morán y Juan Antonio Pérez Millán. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Mendoza, María Luisa (4 de agosto de 1962). "El cine heroico: el que da los premios a México". *El Día*, 40, p. 9.
- Millán Agudo, Francisco J. (2004). *Las huellas de Buñuel: influencias en el cine latinoamericano*. Teruel: Diputación Provincial / Instituto de Estudios Turolenses / Gobierno de Aragón / Centro Buñuel de Calanda.
- Naharro-Calderón, José María (octubre 1999). "En el balcón vacío de la memoria y la memoria de *En el balcón vacío*". *Archivos de la Filmoteca*, 33, Valencia, pp. 150-161.
- Ortiz Flórez, Patricia (1993). "Jomí García Ascot". En: Aurora M. Ocampo (Dir.), *Diccionario de Escritores Mexicanos*. S. XX, Tomo III. México D.F.: UNAM, pp. 35-37.
- Rocha, Glauber (1963). "Revisión crítica del cine brasileño". *Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. Vol I. México D. F.: Secretaría de Educación Pública / Universidad Autónoma Metropolitana / Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, pp. 147-154.
- (1969). "No al populismo". *Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. Vol I. México D. F.: Secretaría de Educación Pública / Universidad Autónoma Metropolitana / Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, pp. 159-162.
- Rodríguez, Marie-Soledad (2006). "De la *Nouvelle Vague* au groupe *Nuevo Cine*: influence(s) avez vous dit?". En: Brémard, Bénédicte / Sicot, Bernard (eds.). *Images d'exil...*, pp. 63-76.
- Rodríguez, Juan (2007). "José Miguel García Ascot asiste al parto del nuevo cine cubano". *Laberintos. Anuario de estudios sobre los exilios culturales españoles*, Valencia, 8-9, pp. 93-125.
- Rosbach, Alma y Canel, Leticia (1985). "Los años sesenta: el Grupo Nuevo Cine y los dos concursos experimentales". *Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. Vol II. México D. F.: Secretaría de Educación

- Pública / Universidad Autónoma Metropolitana / Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, pp. 47-56.
- Sarno, Geraldo (noviembre 2002). "Bajo el signo del neorrealismo". *Cine Cubano*, 155, pp. 1-17.
- Sicot, Bernard (2006). "Entre mémoire et oubli: Jomí García Ascot cinéaste et poète". En: Brémard, Bénédicte / Sicot, Bernard (eds.) (2006). *Images d'exil...*, pp. 7-25.
- Thirard, P. L. (febrero-marzo 1965). "Semaine du Cinéma Cubain". *Positif*, 67-68, p. 49.
- Volonterio, Guglielmo (1997). *Dalle suggestioni del Parco alla Grande Festa del Cinema. Storia edel Festival di Locarno. 1946-1997*. Venezia: Marsilio.
- Yoffe, Óscar (octubre-noviembre 1963). "Nada sin fe en Sestri Levante". *Tiempo de Cine*, Buenos Aires, año IV, n.º 16, pp. 24-25 y 56.

## ENTRE LA MNEME DE *EN EL BALCÓN VACÍO* Y LA ANAMNESIS DE *TIEMPO DE LLORAR*<sup>86</sup>

JOSÉ MARÍA NAHARRO-CALDERÓN

University of Maryland

Para la Grecia clásica, la memoria, nacida con la divinidad Mnemosina, está directamente emparentada con las artes gracias a sus nueve hijas: las Musas. Al preferir la palabra “cinematógrafo” al latinismo “dormitor”, los hermanos Lumière se aproximaron a la tradición platónica que reunía memoria y creación, a la alegoría de la caverna en la que los hombres sólo pueden advertir el paso de unas sombras, mientras sus almas intentan recordar el rastro de un pasado perdido. Recientemente la ciencia ha respaldado esta relación, también presente en las teorías dieciochescas de Giambattista Vico, según el cual la imaginación era una forma secundaria de memoria. En experimentos realizados a través de aparatos de imagen por resonancia magnética, se ha advertido que la actividad imaginativa utiliza las mismas áreas cerebrales que las de la memoria (Roubaud 52).

En *De memoria et reminiscentia*, Aristóteles indica que aquélla sólo significa el recuerdo de una traza, o en todo caso, la copia de un fenómeno ausente que reaparece, una imagen “eikon” actualizada de una remiscencia. De la misma forma, la imagen cinematográfica opera a través de un mecanismo similar al de la iluminación de la memoria: surge en el presente de una pantalla pero el objeto que percibimos en ella, no existe en sí, sino que representa una copia del pasado actualizada por un proceso inferencial de comprobación y presentificación de nuestra experiencia. Nuestra cabeza cinematográfica actuaría, en cierto modo, como un re proyector que contrasta las imágenes de la pantalla con aquéllas guardadas en el palomar o el desván de nuestra experiencia vivencial. Tanto las imágenes fílmicas como las de nuestra memoria visual son copias o vestigios de objetos y situaciones que no ocurren “hic et nunc” sino que se perciben sin la presencia de sus referentes: simples ilusiones de realidad. En línea con Simónides

---

<sup>86</sup> En este trabajo actualizo dos contribuciones anteriores: “Entre el recuerdo y el olvido del exilio: de *En el balcón vacío* de Jomí García Ascot a *Tiempo de llorar* de María Luisa Elío” (1995) y “*En el balcón vacío* de la memoria y la memoria de *En el balcón vacío*” (1999).

de Ceos, que situó la memoria bajo la autoridad de los Dioscuros, Cástor y Póllux, como una combinación de recuerdos luminosamente enraizados entre la divinidad y las sombras (Yates 2), la proyección cinematográfica sería también un constante ir y venir entre luz y oscuridad, entre recuerdo y olvido. A ello, tenemos que añadir que en el cine, el espectador sutura la relación entre los planos al “reconocer en la presencia, la ausencia que la funda” (Carmona 41).

Aristóteles también consideraba que la memoria se fijaba en una tabla de cera, en la que el grado de su dureza era proporcional a la impresión y/o desaparición de las percepciones, mecanismo similar al del desfile incesante de planos fugitivos que el espectador va hilvanando y/u olvidando discursivamente. Si utilizamos la metáfora platónica del desván o memoria pasiva, y la del palomar o memoria activa, se podría sugerir que las conciencias exiliadas ancladas en los recuerdos, cual aves mensajeras alejadas del nido de sus orígenes, vuelan sin rumbo y sin cesar sobre el mar de la memoria activa, incapaces para hallar el desván de la memoria pasiva en el que posarse para depositar, encerrar, clasificar y/u olvidar las imágenes naufragadas del trauma exiliado. Este desterrado que vive enraizado en su condición de ausente, habita mentalmente el país de la nostalgia cuyo espoleta, el trauma de la guerra y el exilio, produce una actividad *mnémica* frecuente y cuyas fuentes griegas lo empujan por el eterno y ambivalente retorno, muchas veces contrario a sus deseos conscientes, a través de una *anamnesis* o recolección forzosa hacia las secuencias imborrables de la guerra y de la visita dolorosa a las raíces culturales perdidas<sup>87</sup>. La morada de su actualidad física se ve continuamente visitada y turbada por la presencia ausente de ambas vertientes de la memoria. 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. Pero su memoria no vive como una iluminación plenamente en contacto con su complemento: las aguas del Leteo donde corre el olvido que permite erradicar el caos de la mente. Cuando la analepsis evocativa de la *mneme* cinematográfica desterrada cuelga el cartel de *fin* en la pantalla, se inicia

---

<sup>87</sup> En la palabra nostalgia aparece la etimología griega “nostos” o regreso y “algos” o dolor según el *Diccionario del uso del español* (2) de María Moliner (522). Ricoeur señala: “Entendons par évocation la survenance actuelle d’un souvenir. C’est à celle-ci qu’Aristote réservait le terme *mneme*, désignant par *anamnesis* ce que nous appellerons plus loin recherche ou rappel. Et il caractérisait la *mneme* comme *pathos*, comme affection: il arrive que nous nous souvenions, de ceci ou de cela, en telle et telle occasion: nous éprouvons alors un souvenir. C’est donc par opposition à la recherche que l’évocation est une affection (...) C’est à contre-courant du fleuve *Lethe* que l’anamnèse fait son oeuvre” (32-33).



una nueva y dolorosa retroproyección *anamnésica*, una búsqueda de sus raíces traumadas con múltiples evocaciones.

Por todo ello, intentaré entroncar las relaciones entre memoria y cinematógrafo, entre trauma *mnémico* y recolección *anamnésica* respecto de *En el balcón vacío* (1961-1962), de Jomí García Ascot, película basada en un relato-guion del mismo título de su entonces cónyuge, María Luisa Elío, mientras que otros recuerdos, *Cuaderno de apuntes* (1995), o su experiencia autobiográfica durante el regreso a la ciudad natal de Pamplona, *Tiempo de llorar* (1988), permitirán estudiar la imposibilidad de reconciliar la subjetividad rota por la experiencia del destierro. La mítica película del exilio de 1939 explora el pasado de la guerra en una conciencia infantil durante aquella diáspora; la crisis de identidad entre los exiliados que tienen dificultades para reconciliar la memoria y su complemento, el olvido; o la relación de la memoria cinematográfica con el plano mental de los recuerdos; y finalmente sus interxilios que se extienden por el cine español<sup>88</sup>.

### ***En el balcón vacío: la mneme como simulacro anamnésico***

El filme fue dirigido en México en 1961-62 por el poeta y cineasta Jomí García Ascot (1927-1986), coguionista de *Nazarín*, cofundador y director de *Presencia*, colaborador de *Las Españas* y autor de un documental clave sobre la pintura de Remedios Varo. La película recibió dos premios: en el festival suizo de Locarno de 1962 y el “Giano d'Oro” en el italiano de Sestri-Levante de 1963 dedicado al cine latinoamericano. Se trata de una cinta artesanal, cuyo elenco está enteramente compuesto de actores aficionados de la comunidad española refugiada en México, como por ejemplo el escritor José de la Colina o el recientemente fallecido poeta hispanomexicano Tomás Segovia, sobre los que el documental, *Y yo entonces me llevé un tapón*, al que complementa esta reflexión escrita, trata de explicar las raíces, desarrollo y consecuencias de aquel proyecto. Su epígrafe, dirigido “a los españoles muertos en el exilio”, plantea antitéticamente la esperanza que la obra intenta exorcizar: que el exilio no se convierta en la tumba de los recuerdos de su protagonista, la niña-adulta Gabriela cuya voz en *off*, la de la propia María Luisa Elío, escuchamos en la primera secuencia frente a un primer plano opresivo y fijo de una especie de muro de las

---

<sup>88</sup> El concepto de “interxilios” lo he ido desarrollando en diversos trabajos (Naharro-Calderón 1994, 1998, “Cuando España iba mal: Aviso para ‘navegantes’ desmemoriados” 1999, 2001, 2002 y “Los trenes de la memoria” 2005).

lamentaciones. Esta queja es también un anhelo con claros ecos del poema nerudiano “Explico algunas cosas” de *España en el corazón*, un deseo de regresar a un estado paradisíaco aparentemente fijado en los espacios de la niñez pamplonica anterior a la Guerra Civil española: “En aquellos días en que ocurrió, aún era yo muy niña. Que diera yo por ser tan niña ahora, si es que acaso lo he dejado de ser”.

Esta ruptura se sitúa metafóricamente como si se tratara de una caída de lo imaginario a lo simbólico, en el momento en que la protagonista adulta recuerda cómo aquella guerra “apareció un día en el grito de aquella mujer”, es decir en el que el plano del recuerdo en *off* es atravesado por la voz de la diégesis del pasado. Un engranaje de la conciencia donde la aparición motivada o espontánea de la memoria personal (*mneme*) pondría en funcionamiento un mecanismo de exploración de ésta como un ejercicio de identidad, de búsqueda del conocimiento y de obtención de la liberación frente la pesadez de su carga traumática (*anamnesis*). Una mujer grita para que un republicano que huye por los tejados, bajo la atenta Mirada del ojo-cámara de Gabriela, sea detenido por una patrulla de la Guardia Civil. En la secuencia anterior, varios planos fijos presentan las estancias acogedoras de la casa recordada para que finalmente la cámara enfoque de frente un primer plano de la Gabriela-niña que sigue enunciando en *off* desde el exilio: “Y yo en el mío desmontaba cuidadosamente un reloj. Ponía mucho cuidado al hacerlo porque el reloj no era mío y temía que me fueran a ver y castigarme por ello”. Esta mención simbólica del desmontaje del reloj, y por ello de la anulación del tiempo como señal de la ucronía entre las diversas experiencias del exilio, refuerza una ausencia de la linealidad y un “telos” históricos, pero se ve inmediatamente retada por el plano traumático que cierra esta secuencia.

La detención del republicano prepara también la desaparición del padre de Gabriela en la siguiente secuencia, anunciada por un retrato de Antonio Machado. Colgado éste en un pasillo de la casa, actúa como índice de la adscripción política del progenitor. A su vez, dicha ausencia sirve como complejo de castración suplementario e inflige a Gabriela-niña una especie de afasia verbal. Posibilita varias escenas en donde la niña enmudece ante las preguntas de un enemigo sobre el paradero de su padre o no entiende el porqué de la animosidad de unos chiquillos ante un prisionero tras unas rejas. Los niños lo tildan de “rojo” y por ello será fusilado, como nuevo índice de la desaparición del propio padre<sup>89</sup>. En

---

<sup>89</sup> El padre de María Luisa Elío logró escapar de la España franquista, y tras pasar por el campo de concentración de Gurs, reunirse con su familia en París y marchar a América: “Papá estaba a salvo, pero en un campo de concentración (...) ¿Papá, pero qué te han hecho? Vestía un traje de pana de

todos estos casos, las secuencias se cierran enmarcadas por la negrura vacía de las puertas o ventanas a través de las que Gabriela-niña mira sin entender y sin articular palabra, incapaz de verbalizar la ausencia y por ello de acallar el deseo.

Consecuentemente, quien intenta ampararse en la enunciación para suplir la negrura de los espacios del deseo y romper la muralla del silencio de la abyección del enunciado es la Gabriela adulta exiliada. En otra larga secuencia estática en el que el objetivo, a través de un largo pasillo, ha venido a fijarse en el cuerpo enrollado de la niña, la voz en *off* destaca la no pertenencia de la verbalización al plano del enunciado visual. El personaje desdoblado explica como los bombardeos fascistas traumatizan a la conciencia de la niña que no puede reducir a la simplicidad de su miedo infantil el terror históricamente determinado que producen las bombas en los adultos:

La niña tenía miedo. Era un miedo tan grande que no la dejaba moverse. ¿Qué haría la niña con ese miedo que la pesaba tanto? (...) Llevaba también mucho rato pensando por qué tenía miedo y no sabía. Ella sabía cuando había sido mala de qué tenía miedo (...) No era hoy el Diablo lo que la asustaba, porque ella había sido buena, ni tampoco el "Coco" que se esconde para asustar a los niños malos. No. No era esto lo que la asustaba porque ella había sido buena. ¿A qué tenía entonces tanto miedo la niña si sabía que a los niños buenos no se les castiga? Pero yo seguía encogida en aquel pasillo con un miedo tan grande en un cuerpo tan chico para guardarlo, mientras las bombas deshacían la ciudad.

*En el balcón vacío* presenta una tupida red de traumas en los que vive anclada la polifacética personalidad de Gabriela Elizondo, la niña que actúa arropada por la visión de la Gabriela adulta, la cual recuerda desde el exilio mexicano la llegada de la guerra, la desaparición de su padre y la fractura de la unidad familiar, el paso al otro lado, de la zona sublevada a la gubernamental, los bombardeos, la huida a Francia, el hacinamiento de los refugiados, el contacto con las niñas francesas, la anagnórisis de la pérdida de las raíces culturales, el vacío del exilio mexicano, la búsqueda de los recuerdos a través de la madre muerta y finalmente la vuelta soñada a la casa familiar española donde la Gabriela adulta se cruza con la Gabriela niña para darse de bruces con la irreconciliación de las imágenes de su pasado y de su presente. Estos temas del desarraigo, la

---

campesino navarro y unas botas de monte. Parecía caerse y lo ayudamos a sentarse en un sillón. Su modo de andar era difícil. Tratamos de quitarle las botas para hacerlo descansar. ¡Padre, tus pies! Ninguna pensó que después de tres años de no andar había tenido que cruzar los Pirineos a pie. ¡Padre, padre!, ¿pero qué te han hecho? No tenía una sola uña en los dedos, sus pies totalmente morados y deformes, su delgadez era extrema y no hablaba, ¡no decía nada!" (*Tiempo de llorar* 92).

desubicación, la dualidad irreconciliable, la incapacidad para alcanzar una plenitud solazada, para acordar recuerdo con olvido, inundan tanto la película como los dos libros antes mencionados de María Luisa Elío. La tabla de cera clásica, la pantalla en la que se proyectan estos recuerdos es reemplazada aquí por el espacio opaco y vacío del balcón del que ha desaparecido la niña empujada por el trauma de la llegada de la guerra (marcado por el grito de la mujer que permite la detención de un republicano que huía por los tejados)<sup>90</sup>.

Esta primera caída traumática de lo imaginario a lo simbólico, —por primera vez escuchamos la voz de la Gabriela niña que enuncia diegéticamente la llegada del conflicto sin lograr, al igual que el republicano, esconderse de él—: “Mamá, oye, la guerra ha venido. La guerra ha venido”. Ahora la cámara enmarca el hueco negro del balcón vacío del que ha desaparecido Gabriela tragada por su propio grito de horror. Se trata de la brusca entrada del tiempo histórico de los adultos y la anulación de la eternidad feliz de la infancia focalizada por los interiores apacibles de la casa familiar en la que leen los padres, juegan las niñas o suena la melancólica música de un piano interpretando a Bach. La focalización interior de la niña se realiza a través de su ojo-cámara que filma la escena del republicano huyendo de sus perseguidores. La puesta en escena corresponde a la de sus coordenadas infantiles: el juego del escondite relatado por una voz en *off*. “Voy a mirar hacia otra parte para que vean que no estás aquí”. Al ser traicionado su discurso en *off*, por el diegético de la mujer denunciadora, el primer plano del mundo imaginario de la niña, cortado verticalmente a lo largo de su rostro, señala como a partir de ahora, la conciencia infantil no logrará comprender el funcionamiento del mundo adulto o lineal de la historia, y quedará cortada, amputada en la negrura del plano oscuro del balcón vacío. A partir de este momento, entra en un universo afásico y autista mientras irrumpe el tiempo adulto marcado por el plano de un reloj de pared que contradice el universo destemporalizado de Gabriela, la cual desmontaba un reloj de bolsillo antes de la detención del republicano. Por ello, como adulta, se preguntará amargamente: “¿Por qué no me habían dicho antes lo que era el tiempo?”<sup>91</sup>.

---

<sup>90</sup> Como sabemos por el documental *Y yo entonces me llevé un tapón*, Mercedes Gili, la madre de la niña Nuri Pereña que interpreta a la María Luisa niña, puso dos condiciones para permitir que su hija interviniera en el rodaje. Ante todo, que la niña no supiera nunca el tema que se estaba rodando porque, al ser una cinta sobre la Guerra Civil, se esperaba que tuviera una edad más avanzada para explicarle los pormenores del conflicto. Por otro lado, exigió que la película se desvinculara de los circuitos comerciales.

<sup>91</sup> Contradicciones respecto del mundo de los adultos que también afectan a la mirada infantil del protagonista, Andreu, de *Pa negre* de Agustí Villaronga (2010), película basada en la novela

Esta pérdida de la identidad atemporal, caída en la historia adulta, irá seguida de una segunda: la del espacio conocido, la huida de la casa en la que debe dejar todos sus objetos queridos sobre su cama, excepto “algo que quepa en una mano”. Y será un tapón de cristal, encontrado después en zona republicana entre los objetos esparcidos de un bombardeo, como si encerrara el mensaje de la botella de un naufrago, o cual cristal, apelase a la bola mágica del futuro, lo que la Gabriela niña se llevará al exilio. Al reencontrarlo como adulta en México, en una caja de viejos recuerdos, su contacto, como el de una magdalena proustiana, provoca una nueva *mneme* junto a la melancólica música de Bach y el *anamnésico* viaje fílmico-onírico a la casa familiar anterior a la guerra. Comprobamos entonces que la película que estamos viendo y el texto que escuchamos corresponde a la lectura de ese manuscrito de la memoria que obstruía temporalmente el tapón. Hasta ese momento, hemos asistido a una analepsis extratradiegética que se ha desarrollado linealmente desde la llegada de la guerra hasta el exilio mexicano.

En toda la cinta, la voz en *off* no diegética de la Gabriela adulta domina sobre el silencio afásico de la Gabriela niña. Si el paso de lo imaginario a lo simbólico representa según Lacan la entrada en el lenguaje, la Gabriela niña apenas consigue hablar diegéticamente, sino que al contrario escucha mientras la cámara nos muestra gracias a su mirada los signos de la crueldad de la guerra, los interrogantes del destierro o la incapacidad para que la niña reduzca el código simbólico del mundo adulto al suyo propio. En una secuencia, un hombre le pregunta en el parque sobre el paradero de su padre, mientras Gabriela no contesta en un juego de plano dominante enfocado desde el rostro del hombre/contraplano de la niña silenciosa con la cabeza baja mirando al suelo. En otra, un prisionero republicano que María Luisa vio en Elizondo, camino del destierro, entabla una relación visual con Gabriela que le sonríe, episodio que recuerda Elío en su *Cuaderno de apuntes*<sup>92</sup>. Esta secuencia en la que unos niños tiran piedras al reo, muestra que no existe tampoco una idealización del mundo de la infancia ante la violencia y la guerra. Al retornar al día siguiente y descubrir que lo han *paseado*, hay un nuevo juego de plano/contraplano con el rostro entristecido de

---

homónima de Emili Teixidor y en los relatos del mismo autor, *Retrat d'un assassí d'ocells* y *Sic transit Gloria Swanson*.

<sup>92</sup> "Estoy sentada en una piedra mirándolo. Tiene una barba negra y es alto (no puedo menos que pensar en el Conde de Montecristo). Hay muchos niños alrededor que envuelven piedras en papel de periódico y se las tiran. Él sonríe, quisiera acercarme y tocarlo pero no me atrevo. ¿Sabrá que mi madre mis hermanas y yo, sabrá que papá, sabrá? ¿Por qué me sonríe, por qué no ha dejado de mirarme y me sonríe? Se ha ido la luz y aún no ha dejado de mirarme. Hasta mañana hombre de las barbas. Hoy he ido a verle. Mi amigo ya no está. Lo han matado" (47).

la protagonista y la negrura de su cabellera que refracta como en el balcón, el espacio oscuro y vacío de la ventana en la que se sostenía el prisionero. Este contraste se repetirá más tarde en el plano de la nuca inclinada de la madre de Gabriela que gime al aprender la muerte de su marido.

Durante los bombardeos, un plano largo muestra a Gabriela escondida y acurrucada al fondo de un pasillo y en el subsiguiente primer plano, veremos su cabeza escondida entre las manos. Éste nos la presenta de nuevo cortada verticalmente, mientras la voz en *off* apunta a la imposibilidad de decodificar con su ética infantil ("el diablo, el *Coco*, había sido buena") el lenguaje de las bombas, conmutándose de una tercera a una primera persona, para resaltar cómo aquel trauma ha trascendido al presente del destierro: "pero yo seguía encogida en un cuerpo tan chico para guardarlo". En el éxodo francés, entre las masas de refugiados, Gabriela intenta recuperar la placidez de su pasado de niña anterior a la guerra, el de los muñecos que abandonó en la cama familiar, —"Monito, Andoni, Maite, Miguel, Pollito"—, pero fracasa y ni el rostro de su padre puede dibujar en su memoria<sup>93</sup>.

Un nuevo desgarró la espera: una noche tendida en la cama, camino del exilio mexicano, en algún lugar de Francia, escucha la soleá "En Chiclana me crié" de Tomás Bretón perteneciente a *La verbena de la Paloma*<sup>94</sup>. En un bellissimo plano que se asemeja, por la textura y por el corte vertical al del balcón y a una combinación pictórica de la transparencia de Vermeer, la paleta realista de Velázquez en *El aguador de Sevilla*, el quietismo de Zurbarán y la melancolía de Goya en *El niño Manuel de Osorio*, Gabriela derrama una lágrima. Su memoria pasiva, incapaz de ubicar un pasado infantil bonancible —Aristóteles sostenía que los niños y aquéllos que vivían en proceso de cambio apenas fijaban sus recuerdos—, ha desembocado en la memoria activa de la pena: la nostalgia que irá a nutrir como afluente de dolor permanente el cauce del exilio.

---

<sup>93</sup> La repetición de un sonsonete lúdico que conduce al encantamiento por la palabra es característica también del lenguaje de los cuentos para aplacar los miedos infantiles. En *Cría cuervos* de Saura, Ana pide varias veces el cuento de Almendrito.

<sup>94</sup> Soleá: "¡Ay! En Chiclana me crié;/que me busquen en Chiclana/si me llegara a perder./ Los arroyos y las fuentes/ no quieren mezclar sus aguas/ con mis lágrimas ardientes./ Si porque no tengo madre,/vienes a buscarme a casa,/anda y búscame en la calle./ Que me dijo mi madre /que no me fiara/ ni de tus ojos, que miran traidores,/ ni de tus palabras". La puesta en escena de este fragmento en la película de García Ascot evoca la de Benito Perojo en su versión de 1935 de *La Vervena de la Paloma*, en la que el sonido se cuela por las ventanas entreabiertas como lo hará hasta los oídos de Gabriela, después de haber escuchado a través de otro balcón vacío las preocupantes noticias sobre la situación mundial de 1939 tras la Guerra Civil emitidas a través de las ondas radiofónicas.



Sólo una secuencia parece romper esta retahíla de vivencias hirientes, de lenguajes desconocidos. Paradójicamente, surge cuando mayor podía ser la incomunicación. En Francia, la madre deja a Gabriela en el colegio y se marcha girándose varias veces en un plano profundo, como si la abandonara en un medio incomprensible, mientras Gabriela le da la espalda. Aunque no sepa francés, de repente se le tiende el puente del lenguaje de los niños. Por fin sonríe al entender que los objetos, en este caso "la *balle* o pelota", aunque arbitrariamente designados por significantes distintos en el lenguaje de los adultos, conservan un significado común en el universo infantil<sup>95</sup>. Pero dicho mundo que había dado muestras de algún calor, por ejemplo una escena en un restaurante, se ve de nuevo roto por otro destierro más.

Las imágenes filmadas en la ciudad de México, en las que la voz de Gabriela en *off* prosigue preguntándose sobre su incapacidad para fijar el tiempo e implícitamente atribuyendo a los adultos la ininteligibilidad de una historia que la ha determinado, borrando sus propias huellas de identidad, apuntan de nuevo a un mundo exterior y ajeno. El primer plano-secuencia de una fila de cactus parece indicar que sus púas rechazan toda posibilidad de asentamiento e integración de los desterrados. Dicha sensación contrasta y desmitifica un tanto la aureola de acogida cordial que rodeó el esfuerzo inmigratorio del México cardenista hacia los españoles y que llevó a José Gaos a acuñar el término "transtierro" (Faber, Pérez Vejo). Gabriela adulta aspira ahora a ordenar su memoria para poder encerrarla, liberarse de la carga del tiempo, recuperar el hilo desconocido de su historia, cuya voz en *off* soliloquia por primera vez hilvanada con su imagen, (la propia María Luisa Elío), en su deambular solitario, perdido, por una ciudad, México, que claramente no es la suya, en la que "han pasado veinte años ¿de qué?". Para ello, es necesario revisitar el pasado para fijarlo y abandonarlo definitivamente: "¿Qué es lo que harás mejor cuando vuelvas a tener ocho años? Mirar. Mirarlo todo bien para recordarlo. Guardarlo en una caja y cerrarlo con llave. Así me despertaba en las últimas noches. Algo me ahogaba. Algo que yo había dejado de hacer me subía muy alto y me ahogaba".

Gabriela se siente paralizada por la incapacidad para crecer autónomamente sin depender de la memoria de los otros (sus padres), cuyas claves no posee. Su propia madre ahora reposa en su última morada, incapaz de dar sentido lineal al silencio que rodea a la hija. El reencuentro con el tapón de

---

<sup>95</sup> Este desfase lingüístico también lo vive su hijo Diego en el viaje a Pamplona, mientras María Luisa recuerda que "nunca olvidaría el nombre de la pelota en francés" (*Tiempo de llorar* 22).

cristal, clara referencia al *rosebud* de *Citizen Kane* de Orson Welles, —la propia Elío cierra su relato "Silencio" de *Cuaderno de apuntes* con dicha palabra—, y el retorno en el plano sonoro de la misma pieza de Bach de la casa familiar, suturan la analepsis extratradiegética de la película y nos proyectan también hacia su clausura. Todo ello sugerido y anticipado por la secuencia en la que María Luisa aborda un autobús y declara "tenía que irme", en una doble dirección *mnémica* simultánea: proléptica y analéptica, físicamente a través de la proyección de un viaje soñado retrospectivo y teleológicamente en busca de las claves de su identidad a través de la *anamnesis*. De nuevo García Ascot, en un primer plano borroso corta verticalmente el rostro, ahora de la Gabriela adulta, como ejemplo y premonición de la incapacidad para acceder a la plenitud de una memoria pasiva y ordenada y de un presente liberado del lastre pasado. Como veremos, el viaje *mnémico* de la residente mexicana a través de la búsqueda *anamnésica* de aquella memoria producirá un desencuentro patético entre el dolor temporal de lo perdido de la adulta y lo no recuperado de la niñez.

### ***Tiempo de llorar: la anamnesis física como afasia mnémica***

Edward Said se refiere al carácter desenraizado pero obsesivamente "abarcador y violento del orgullo nacional, de los sentimientos colectivos, de las pasiones grupales" (2) que producen los exilios cuando buscan recuperar el sentimiento de identidad que se formó en torno al nacionalismo como asentamiento fundacional para superar un extrañamiento anterior. Por ello, llega a afirmar que los palestinos son el pueblo que ha debido sufrir necesariamente el exilio ya que ha convivido con la nación judía, cuya paradójica ontología corresponde a ese inescapable hiato entre reunión y diáspora. Pero en el modelo exiliado de Said subyace una ineludible aspiración a determinar unos orígenes unitarios que den razón de ser al yo individual y colectivo, a la identidad nacional, o a la Historia, dentro de una tendencia teleológica y lineal. Análogamente en el modelo lacaniano, tras la pérdida del sentido unitario en el estado del imaginario prelingüístico del ser, se produce la llegada de la ausencia angustiosa que se verbaliza en el deseo a través de la palabra y dicho paradigma asume ahora la presencia de un ser unitario representado por la palabra globalizante del humanismo occidental, la cual destierra a la otredad toda expresión silente, ambigua o en sordina.

Precisamente, es en esta mitología de la unidad originaria en la que se insertan los modelos autobiográficos tradicionales que Sidonie Smith califica como afirmaciones dominadoras de la personalidad masculina excluyente y objetivadora especularmente de los otros, en particular de la mujer que no tiene acceso fuera del marco de la historia a la semiosis fálica. Por ello, Karen Caplan siguiendo a Gilles Deleuze y Félix Guattari, postula un modelo de escritura ontológicamente nómada y desterritorializada en el que la mujer se escapa silenciosamente de las aspiraciones unitarias de la historia lineal hacia espacios distanciados, desenraizados y menores. Es este un proceso de falta suplementaria que Julia Kristeva califica de autoabyección, por el que el sujeto se siente incapaz de reconocerse: “Toute abjection est en fait reconnaissance du *manque* fondateur de tout être, sens, langage, désir” (13). El cuestionamiento abyecto ya no se refiere a los orígenes del ser, sino a su situación espaciotemporal<sup>96</sup>.

Es en este nexo temporal desterritorializado de la abyección, entre el recuerdo y el olvido de exilio, entre lo que se creyó plenitud en la memoria antes de la partida a la diáspora pero que se encuentra vacío en el retorno imaginado o real, entre el deseo verbalizador y el silencio contemplativo, donde se presenta el otro texto coétaneo a *En el balcón vacío*: el autobiográfico *Tiempo de llorar* de María Luisa Elío.

La voz en *off* de la película señalaba que la experiencia de la guerra, de la huida a la España republicana, la muerte del padre, los bombardeos, la emigración a Francia con el consiguiente filtro suplementario de la lengua nueva eran barreras insondables para los recuerdos prebélicos-paradisíacos. Además, éstos estaban apartados por una nostalgia suplementaria: la musical de la *soleá* que en el exilio francés la niña escucha desde otro balcón vacío, el cual simbólicamente como espacio fronterizo entre lo interior y lo exterior, abre ahora sus ventanas al exilio mexicano, esto es, la dualidad de lo interior y lo exterior que, paradigmáticamente, se da en todo exilio. Alejado de una conciencia unitaria, el tiempo ya no se siente interiormente con la simplicidad de los dígitos infantiles sino que se ha espacializado en el anonimato de los calendarios. “El tiempo cesa de ser tiempo y se convierte en fechas”. Es precisamente en el momento en que la percepción del

---

<sup>96</sup> “L'espace qui préoccupe le jeté, l'exclu, n'est jamais *un*, ni *homogène*, ni *totalisable*, mais essentiellement divisible, pliable, catastrophique (...) Cet abject dont il ne cesse pas de se séparer est en somme, pour lui, une terre d'*oubli* constamment remémorée. Dans un temps effacé, l'abject a dû être pôle aimanté de convoitise. Mais la cendre de l'oubli fait maintenant paravent et réfléchit l'abversion, la répugnance (...) Le temps de l'abjection est double: temps d'oubli et du tonnerre, de l'infini voilé et du moment où éclate la révélation” (Kristeva 15-16).

tiempo lineal se cuantifica, “que han pasado veinte años”, cuando nos reunimos visualmente por primera vez con la Gabriela-María Luisa Elío adulta de la enunciación. Su conciencia se deja “ver” mientras soliloquia por los espacios ahora abiertos de la ciudad de México, y se siente atrapada por la movibilidad de la memoria de su monólogo. Muerta su madre, es decir, desaparecida la última barrera adulta de una memoria anterior a la suya, la protagonista percibe la necesidad de revivir y desandar su pasado, de encontrarse unitariamente con la Gabriela-niña atemporal del balcón. Pero en este retorno imaginado, real o deseado a la que creía casa acogedora de la memoria, la cual parecía albergar a su ser unitario, y en la que la Gabriela-adulta se cruza con la Gabriela-niña anticipando el artificio espaciotemporal que Saura modificará en *La prima Angélica* (Gubern 176; Vernon 130), sobre lo que volveré. Nos encontramos con una nueva demostración de la imposibilidad de reducción del ámbito del recuerdo o de la fusión del yo de la enunciación con el ella del enunciado y viceversa. La voz ahora se conmuta entre anafóricos en tercera persona en *off* que siguen haciendo efecto de un discurso silencioso, ajeno y sobreimpuesto a la imagen y deícticos en primera a través de los que por primera vez se verbaliza simultáneamente con la expresión del personaje. Se certifica así la eterna condena del tiempo entre la aporía de la fragmentación del recuerdo y la recaída en el grito de la memoria insalvable.

El fracaso de la reunión del yo y del ella manifiesta por un lado la imposibilidad, según Elizabeth Bruss, de aplicar prácticas significantes autobiográficas equivalentes entre textos escritos y filmados, ya que las películas no tienen la misma capacidad de auto-observación y análisis de la lengua o la literatura. Sin embargo, en la cinta de García Ascot hay que anotar los intentos subjetivadores del estatismo de la cámara para plantear el lento desgranar de la memoria o la sustitución del focalizador por la voz en *off* de una narradora tras la que subyace la impersonalidad de la técnica grabadora, o la participación de la propia guionista como coprotagonista (298 y ss.) Además, tras este filme en el que también se funden escenas de ciudades cubiertas de barricadas, del entusiasmo inicial de los republicanos, de imágenes de edificios que se derrumban bajo el impacto de los obuses, de refugiados durante la retirada de Cataluña hacia la frontera francesa entresacados de los diarios cinematográficos *Pathé* o música de la guerra y del éxodo, se enmascara el testimonio autobiográfico de una colectividad exiliada de las Españas que con su participación desinteresada en el rodaje manifiesta la necesidad de enmarcar, a partir de la realidad mexicana, los

recuerdos obsesivos que parecen atenazarla. No aparece ni un solo actor profesional; el vestuario salió de las tantas maletas de españoles que estaban cerradas y preparadas para la vuelta; el rodaje se realizó en el espacio de un año durante cuarenta días “bíblicos” que coincidieron con las jornadas no laborales de los protagonistas, en una atmósfera de jira campestre; y nadie percibió emulento alguno por los gastos de rodaje. Al contrario, diversos miembros de la comunidad refugiada en México contribuyeron con sus quehaceres artísticos para sufragar los 4 000 dólares que costó la película.

Pero frente a lo que piensa Elizabeth Bruss respecto de la superioridad autobiográfica del yo escrito frente al visual, el segundo texto, *Tiempo de llorar* no despeja el “fracaso” autobiográfico fílmico propio del medio de *En el balcón vacío* ante la imposibilidad de liberarse imaginariamente de una memoria traumada, sino que destaca aún más el carácter provisional, inestable y tropológico de toda construcción natural o fictiva, fílmica o escrita, sometida al aspecto deconstructor del lenguaje como síntoma de la imposibilidad de reducir el deseo del yo a una unidad fundamental y unitaria. Paul de Man atribuye a la prosopopeya, como figura retórica de los muertos, dicha incapacidad para clausurar unívocamente el significado del texto. Esta inestabilidad ontológica de cualquier enunciado es particularmente aplicable a la sintomatología abierta, nómada, abyecta y desunida de textos de exilio que buscan a través de la experiencia de la vuelta la reunión con el ser “original” de la partida. *Tiempo de llorar*, publicado en 1988, es la memoria autobiográfica de la visita de María Luisa Elío en 1970 a los espacios del pasado. Recorre los ámbitos “imaginados” en la película a través de los recuerdos de la Guerra Civil en Pamplona, Barcelona y el exilio francés, para luego transcribirlos en México en 1979.

Pero en ningún momento *Tiempo de llorar* desestima la experiencia de *En el balcón vacío* como ficticia, y por ello como menos real que la de la memoria de la vuelta física. Al contrario, como producto de la imposibilidad abyecta de reducción del deseo y de la reconciliación espaciotemporal, enmarcada por la figura silenciosa de Gabriela-niña y la desesperación verbal de la María Luisa-adulta, la película aparece como una experiencia mucho más “genuina” en su fracaso que el intento autobiográfico de reducir la memoria de la “otra” niña silenciosa en el discurso certificable de “esta” adulta que viaja y anota sus impresiones del periplo. Escribir tras recorrer físicamente los espacios de la memoria sólo agrava el desplazamiento y la fragmentación del ser que percibe ahora la definitiva imposibilidad de recuperar su supuesta unidad pre-exiliada.

En *Tiempo de llorar* nos encontramos a un ser roto, no sólo entre la María Luisa que recuerda y la que escribe, sino entre “otras” más como la que manda cartas a sus hermanas en México. Pero al hacerlo, se comunica con “otra” de sus “otras”: la María Luisa que tiene que fragmentarse aún más tras este nuevo experimento viajero, como plasmación de la muerte epistemológica postulada por la prosopopeya, entre las contradicciones de los deícticos “aquí” y las anáforas “allí” y “allá” (Elío 23-25). Escribe: “Me estoy quitando a mí misma mi motivo de ser, mi excusa, y el miedo vuelve a aparecer cuando pienso en quedarme vacía. Tengo que tomar un nuevo hilo y hacer un nuevo círculo, pero no sé con qué. Cuán verdadero resulta mi recuerdo del *Balcón vacío*, y qué difícil es aceptar la posibilidad de convencerse de que no se puede llenar” (26). Así, tanto el texto cinematográfico como el escrito abarcan los tres planos de la memoria descritos por Giambatista Vico: “memory when it remembers things, imagination when it alters or imitates them and invention when it gives them a new turn or puts them into proper arrangement and relationship” (cit. por Sprinker 329).

La sujeto de esta vuelta física es siempre una “otra” cambiante, una “yo/otra” que sólo tiene acceso al mundo a través del problemático espacio de la *anamnesis* evocadora. Afirma María Luisa Elío: “Hasta creo que sabía de mí, María Luisa, muerta también. Estaba muerta, porque yo era un yo sin nada. Me habían quitado el pasado. Ahora me quitaban el recuerdo del pasado, del que yo hacía el presente” (21). Volver físicamente implica percibir cómo se va desarrollando y apoderándose de su “uno”, una “otra” que va atisbando la diferencia respecto a su yo, sus otras y sus otros fuera de la linealidad de la historia, dentro del círculo que plantea un reto al progreso infatigable del racionalismo destruido por la barbarie de la Guerra Civil en la que la conciencia de Gabriela-María Luisa no ha querido entrar, ni ha podido salir. Por eso, al nomadismo disperso del yo femenino de la María Luisa perdida sólo le queda la búsqueda de una nueva conciencia infantil ahora proyectada en su hijo, que no comparte las coordenadas culturales del pasado de su madre. Aclara: “No había nada. Había que comenzar una historia sin historia, con una presencia, que era mi hijo, y con una ausencia total, que era yo” (21).

De nuevo en *Tiempo de llorar* vemos como la exiliada-adulta se enfrenta a un camino de doble dirección, hacia la morada perdida del pasado, o “de-vuelta” a la apercibida en el presente de su destierro sin que un “sentido” anule el otro<sup>97</sup>.

---

<sup>97</sup> Estamos ante lo que he descrito en otro lado como un proceso de extrañamiento siempre abierto que no acaba ni con el regreso, ni con la huida ni con la muerte del exiliado. Véase Naharro-Calderón (1993) y (2005).



Recordar corresponde entonces a ese doble proceso descrito por Kierkegaard entre la recolección de lo viejo y la invención de lo nuevo:

Repetition and recollection are the same movement, only in opposite directions; for what is recollected has been, is repeated backwards, whereas repetition properly so called is recollected forward" (...) The paradox of repetition lies in its simultaneous confirmation of similarity and discontinuity: "The dialectic of repetition is easy; for what is repeated has been, otherwise it could not be repeated, but precisely the fact that it has been gives repetition the character of novelty" (cit. por Sprinker 329).

Es precisamente en la aporía de esta dialéctica del recuerdo donde se inicia el proceso de invención a partir de la recolección descrita por Kierkegaard. De esta forma, plasmado en la evocación cinematográfica de *En el balcón vacío*, el deseo perdido de la niña María Luisa/Gabriela se junta a la esperanza venidera de la niñez recuperada en el hijo de la autora, Diego, "nueva" generación que la aleja hacia el futuro del pasado del exilio. "En realidad, si mi intención al volver a Pamplona era borrar el pasado para poder vivir el presente, lo estaba logrando, pues se iba borrando solo, sin el menor esfuerzo, aunque no dejaba nada a cambio. Algunas noches tengo miedo de llegar a la nada y me agarro a la mano de mi hijo, como si fuera la única verdad" (51). En el simbólico espacio fronterizo de la Avenida de Roncesvalles, donde se encontraba en la ciudad pamplonica la casa infantil de 1936, se empieza a reinventar el espíritu silencioso de la Gabriela/María Luisa niña y es ese silencio el que permite desplazarse por los círculos infernales del pasado hacia otros determinados por las expectativas de la repetición futura que esperan a la vuelta en México en la esperanza del hijo, a salvo éste de las contradicciones más agudas del nomadismo ontológico del exilio<sup>98</sup>. Dice María Luisa: "¡Qué ciudad más callada! Me di cuenta que estaba hablando en voz baja. Era extraño, así se parecía mucho más a sí misma, o al recuerdo que yo tenía de ella" (79). Es decir, se trata de un proceso catártico de exorcismo del pasado atrapado entre la paradoja de la verbalización simbólica y la visión imaginaria, entre lo que se supone unidad pre-exílica y fragmentación desterrada, entre el silencio *mnémico* de la niña Gabriela que no entiende, y la voz *anamnésica* de la María Luisa, que no sabe explicar su abyección. La forma autobiográfica es otra muestra de esta fallida verbalización terapéutica ante la imposibilidad de realizar

---

<sup>98</sup> Repetición autobiográfica de la secuencia en la que la niña acurrucada al final del pasillo se siente aterrorizada por las bombas. Debe anotarse que el "travelling" de la cámara por el pasillo hace de éste una especie de desfiladero interior.

el deseo. Volver como manifestación de la irreducible ontología del discurso del ser nómada implica deconstruir las expectativas de la ida, aceptar a regañadientes que el deseo nunca es una realidad, sufrir lo que Maruja Torres (retomando a Mario Benedetti) llama “el desgarró del desexilio” (cit. por Grinberg 220).

Por ello se prosigue el viaje “permanente” de ida y vuelta al exilio, al reiniciar otra “vuelta”, la contemporánea en 1970 de Pamplona a México a través de “otro” periplo igual al que “paso a paso hicimos durante la guerra al escapar de Pamplona” (61). Así, la voz de *Tiempo de llorar* fluctúa entre una multiplicidad de espacios laberínticos a los que llama “casa” al mismo tiempo, pero sin llegar nunca a considerarlos como morada definitiva. “Casa” se refiere simultáneamente: a la que María Luisa cerró en México para regresar a Pamplona en 1970 en busca de 1936 (74); la de unos amigos apellidados Arbizque que la alberga temporalmente en este viaje a la ciudad navarra y que a su vez confunde a veces con el piso familiar que recuerda de niña en 1936 (48, 58); otra “casa” es la de la familia Torres, otros amigos de Pamplona que la reciben en 1970, y desde cuya atalaya contempla el balcón vacío de la antigua casa de sus padres de 1936 (45). A ésta no logra/no quiere subir, porque “sería igual que ver[se] muerta” (50). Esta muerte tiene una doble significación. Para María Luisa, si su “otra” de 1970 penetrara físicamente en el espacio de la casa de la “una” de 1936, podría sentirse sepultada en el sentido lineal objetivo de la historia, por lo que sus recuerdos quedarían fosilizados. Pero como nos advierte la prosopeya, si fuera incapaz de reunir a la “una” y la “otra”, seguiría “viviendo” exiliada esquizofrénicamente en la aporía entre repetición y recolección.

Sin embargo, la víspera de su partida de Pamplona, por fin contempla (imaginación o memoria, *anamnesis* o *mneme*) desde la calle las ventanas iluminadas de la antigua casa familiar: “Las luces de la sala y el comedor están encendidas. Puedo ver a papá con toda claridad, de espaldas, sentado en un sillón (...) Mamá, junto a él, se levanta, corre las puertas de la sala, entra al comedor y vuelve al momento para tomar el mismo lugar cerca de mi padre” (83). Por ello, cree haber recuperado parcialmente a la conciencia pre-exiliada de la “una”, a la que llama “casa, casa mía, qué igual eres a mi pensamiento” (27) y en la que los personajes del padre y de la madre parecen seguir vivos en el paréntesis permanente e inalterable del recuerdo personal. Dice a propósito de la casa de 1936:

Sé que no volveré a verla y que trataré de no ver, desde este momento, a nadie que haya conocido a mis padres. Nadie volverá a decirme en pasado cuánto los quería. Aquí, en

España, no están muertos. Lo están en México. El recuerdo de ellos en Pamplona es de ellos vivos y nadie me lo cambiará. Si algo tiene el recuerdo es la cualidad de no poder cambiarse, puesto que ya fue (41).

Consecuentemente, al salir hacia México, habla con temor de “estar de nuevo en casa” (54) en el espacio azteca al que retorna tras su visita a Pamplona y que quizá “por primera vez llamo casa” (98).

Pero buscar quedarse en la infancia del origen de la “una” es reprimir la vivencia adulta de la “otra”. Retornar a la tierra de acogida americana es aceptar “resignadamente” y sin convencimiento que el inencontrable arraigo y la protección unívocos del espacio natal se han trocado en desilusión adulta, en una nueva independencia del sujeto, que la silenciosa niña interior se ha llenado de vivencias exteriores, entre otras, la certificación de la muerte de sus padres fallecidos en México y la existencia de su hijo<sup>99</sup>. De nuevo otra repetición de doble filo temporal cierra y abre paradójicamente la evocación, como lo hacía *Tiempo de llorar* al reiniciarse en el espacio de *En el balcón vacío*. Ninguna vivencia, ni ningún recuerdo pueden lograr la repoblación del vacío del espacio fronterizo del balcón que se asoma a la historia y la niega interiormente. Aquí no se ha buscado legitimar la imagen de un yo unívoco e histórico sino su íntima provisionalidad. El círculo no se cierra pues “regresar es irse” (17) y la subalternidad femenina del ser fragmentado del balcón de nuevo rompe a llorar para recordar la nostalgia de su olvido.

El viaje “onírico” de la película —en *Tiempo de llorar* se produce una vuelta física que finalmente está fictivamente indeterminada por la visión autista y claustrofóbica de *En el balcón vacío*— nos lleva por fin al cruce en la escalera de su casa española de la María Luisa adulta que quiere ser con la niña que cree haber sido. En un plano que se repite tres veces, —posible guiño a la negación bíblica—, y que recuerda, con la variante de la juventud-madurez, el episodio del doctor Isak Borg contemplando su propio entierro en *Fresas salvajes* de Ingmar Bergman, María Luisa asciende a la casa de la que simbólicamente ha caído. No advierte el descenso de la niña por la misma escalera, espacio laberíntico y fronterizo, con planos en picado y contrapicado, cuyo montaje alterno da una idea de

---

<sup>99</sup> El efecto caótico del retorno a México parece míticamente recertificar el catastrofismo que rodea los orígenes de la cosmología azteca (Fuentes 102-103), unido al hecho de que también aprendemos que el núcleo familiar del exilio (el matrimonio con García Ascot) también se ha disuelto.

anquilosamiento y de falta de progresión<sup>100</sup>. En el piso familiar, no encuentra la plenitud esperada. Al contrario, sólo percibe un espacio vacío y su búsqueda en el balcón abierto y luminoso de una inscripción infantil es un mero espejismo (de nuevo coinciden allí la Gabriela adulta y la niña). El destapar la memoria sólo provoca una caída final, la de la María Luisa adulta expresionistamente acurrucada y atrapada por la incompreensión de la diégesis del pasado, en el juego del escondite, cuyas claves ahora no sabe leer con su conciencia de adulta: "Mamá, ¿por qué soy yo tan alta si sólo tengo siete años? Mamá, contéstame, ¿dónde estáis todos?, ¿por qué os escondéis? Ya no quiero jugar, no esconderos, salir de donde estáis" (Elío, 1995, 35). De la misma forma que la *anamnesis* no es un camino directo a las fuentes del pasado, la "otra" adulta que vuelve no puede coincidir con la "una" niña que quedó en los espacios deseados, excepto en el doloroso y eterno retorno *mnemíco* de la *soleá* de Tomás Bretón que ancla a ambas conciencias irreconciliables en el río de la nostalgia, siempre cambiante como el de Heráclito, donde es imposible bañarse dos veces.

Dicha síntesis de obsesiones perdidas entre la *mneme* infantil y la *anamnesis* adulta constituye la esencia de los textos de María Luisa Elío, los cuales vuelven y revuelven sobre la incapacidad para fijar el recuerdo y/o abandonarlo: "En ese momento en el que no me acuerdo que viví y que tuve memoria, ¿cómo me acuerdo de que no me acuerdo?, ¿qué recuerdo que me hace recordar que no recuerdo?" (1995, 16). Por lo tanto, esta imposibilidad de superar el trauma de la escisión del ser entre el recuerdo del pasado y la reactuación del presente nos conduce a una de las premisas estudiadas por Dominick LaCapra, por la que la memoria aparece esencialmente, no como fuente de conocimiento del acontecimiento sino como ansiedad compartida por el memorialista y sus receptores que conlleva una incapacidad para asumir el pasado y recuperarse de un trauma. La imposibilidad del reconocimiento, del luto, y de un proceso de asunción y revisión de la memoria facilitan su permanencia reprimida que retorna en formas desfiguradas y sume a los sujetos en la melancolía, y/o la repetición y reactuación compulsivas. Para superar estos traumas, es necesario pero no precisamente suficiente que las víctimas los reactuen y retrabajen para así intentar evitar la trampa del regreso sin fin a aquellas escenas dolorosas, indistinguibles entre presente y pasado, como le ocurre a la protagonista de *En el balcón vacío* y de *Tiempo de llorar*.

---

<sup>100</sup> Anatole Litvak en *Goodbye Again* (1961) y Eric Rohmer en *L'amour l'après-midi* (1972) utilizaron un plano en picado vertical de una escalera para significar una huida claustrofóbica.

Dicha incapacidad de superación y liberación totales de la memoria, la encontramos también en poemas de los niños de la guerra, por ejemplo en "Un tiempo antiguo", perteneciente al libro *Un otoño en el aire* (1964) del propio Jomí García Ascot. Este texto parece un metacomentario a la irreconciliable experiencia de *En el balcón vacío*, donde también se mezclan la voz de la nostalgia lírica de Luis Cernuda de "Jardín antiguo" con los ecos del simbolismo decadentista y esquizosémico juanramoniano del poema "Soy yo quien anda esta noche".

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 cuando, 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,  
como las hojas tiemblan ya sin viento,  
era como una lengua olvidada,  
las palabras de un sueño.  
Era, creo, un tiempo antiguo,  
pero pudiera ser, aun 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 (Rivera 87-88)

### El cine español como anamnesis de *En el balcón vacío*

Si *En el balcón vacío* ha alcanzado a través de su propia historia desterrada el aura de un mito, debido a su filmación artesanal en 16 mm., la utilización de los propios exiliados como actores, la desaparición de copias tras la quema de la Filmoteca de México, su parca difusión. Y sin embargo, parece haber tenido una importante repercusión entre varias películas españolas al final de la dictadura de Franco, cuyo tema central es la memoria, y en otra ya de la época democrática: *El jardín de las delicias* (1970), *La prima Angélica* (1974) y *Cría cuervos* (1975) de Carlos Saura; *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice y finalmente *Los paraísos perdidos* (1985) de Basilio Martín Patino.

Tanto *El espíritu de la colmena* como la película de García Ascot poseen múltiples correspondencias: utilización de dos niñas como protagonistas, metrajes líricos con abundantes elipsis verbales, voz en *off* recurrente, presencia de conciencias infantiles indagadoras y perplejas ante el mundo de los adultos, planos largos como primeros planos, montaje con una sintaxis iterativa, imágenes no de acción sino de afección, de efectos y no de causas, encuadre y melancolía pictóricos de los planos, historia hundida en las profundidades del mito del conocimiento, y el trauma de ambas protagonistas en su relación con fugitivos o condenados a los que buscan alimentar, mientras rompen el tiempo lineal de los adultos, (Ana en *El espíritu de la colmena* regala al huido el reloj de su padre, mientras Gabriela en *En el balcón vacío* desmonta uno al comienzo de la película).

En el caso de *La prima Angélica*, aparece la *mneme* recurrente a través del encuentro sorpresivo con objetos o situaciones reminiscentes: una inscripción en la piedra o las fotos como fuente del recuerdo. También asistimos al cruce de la conciencia adulta e infantil en la escalera, en este caso de Luis maduro con su prima Angélica joven, punteado por el melancólico preludio de piano que transporta al protagonista al año 1936 en una analepsis intradiegetica. No obstante, Saura opta por emplear a José Luis López Vázquez tanto en el papel de Luis adulto como el de joven, como variante para remarcar la imposibilidad de visitar inocentemente la memoria<sup>101</sup>. A su vez, utiliza el espacio del balcón como fuente de negatividad para el Luis infantil: desde aquél contempla la marcha no deseada de sus padres, o entra el triunfo de los rebeldes, glorificado por su familia materna, mientras Saura corta verticalmente el rostro entristecido de Luis, en un plano muy similar al de Gabriela que llora. El balcón sirve además como focalizador de la memoria, al percibir Luis maduro la ambivalencia entre la imagen de su prima adulta y la proyección de la figura infantil en la hija de ésta. Tampoco faltan planos del cuerpo anquilosado por los efectos de los bombardeos.

En *Cría cuervos* encontramos también curiosos paralelismos desdoblados de la *mneme* de su protagonista infantil, Ana, otra vez interpretada como en *El espíritu de la colmena* por Ana Torrent. En esta cinta posterior a *La prima Angélica*, Ana nos descubre desde el punto dominante de una escalera el encubierto misterio de la infidelidad de su padre, Adolfo, su muerte y la huida de su amante, Amelia. Tras esta escena, remontará por el trauma de la fallida relación entre sus padres para

---

<sup>101</sup> Motivos del fracaso de la reactuación de la memoria y de su confusión a través de un mismo personaje como adulto y como niño ya empleado anteriormente en otra película de Carlos Saura, cuyo guión firmó junto a Rafael Azcona: *El jardín de las delicias* (1970).



intentar aclarar la muerte de su madre, María, lo cual la inclinará a odiar a su padre y buscar a aquélla, reactuando con sus hermanas las escenas de desavenencias de sus mayores. Al estilo de Gabriela con el tapón *mnémico* y con su viaje memorioso *anamnésico* al pasado, Ana reencuentra en el desván una caja metálica que había pertenecido a su madre, sobre la que declara: “Y no sé muy bien por qué, me guardé la caja con el veneno”, mientras que una prolepsis la proyecta a un futuro en el que dialoga consigo misma adulta como si fuera su propia madre. Así la *mneme* reaparece aquí como una ponzoña, (inofensivo bicarbonato de soda con el que la Ana infantil cree haber envenenado a su padre), lo que obliga a revisitar el pasado traumático y a sufrir sus desfases temporales. Ana verá pasar los juegos y cuentos de su infancia (“Almendrito”), la repetición de la figura autoritaria de su padre en su tía Paulina o como en otra escalera *vacía*, el pasillo actuará como lugar de cruce memorioso entre la madre vivida pero muerta y la recordada.

Tantos puntos comunes hacen de *En el balcón vacío* un obvio intertexto para el cine de la memoria de la España del interior o del postfranquismo, los cuales proseguían así su alegoría del silencio, abierta de par en par por la película de García - Elío<sup>102</sup>. Como he mostrado en otra parte, la cultura del interior fue permeable a los flujos procedentes del destierro, no siendo el cine excepción para este espacio de contacto de “interxilios” (v. nota 88).

Sin embargo, existe una diferencia fundamental entre las cintas del cine del interior de Erice y Saura (*La prima Angélica*), respecto del acoplamiento final de sus protagonistas a la realidad circundante. En *El espíritu de la colmena*, Ana al igual que Gabriela, viaja hacia el conocimiento traumático, terminando en una zona de afasia, que los mayores predicen olvidará. La última secuencia nos la muestra en un ejercicio *mnémico* hacia el pasado profundo en que la luz azulada análoga a la del proyector sobre la pantalla y el traqueteo del tren anticipan una reproyección cinematográfica de su memoria atrapada por el misterio de la desaparición. En *La prima Angélica*, Luis abandona su visita al pasado y retorna a su actividad cotidiana, alejada de los recuerdos de la guerra. Su viaje *anamnésico* logra encerrar su memoria activa en los desvanes de la pasividad del olvido. Esta

---

<sup>102</sup> Sánchez-Biosca remarca que “en su mayor parte la intimidad desde la que se expresan nos habla de traumas (¿no hay acaso una sintomática correspondencia entre la espiral en la que se abisma Luis en *La prima Angélica* y el círculo delirante en el que pierde la razón la Gabriela de *En el balcón vacío*?), la incólume memoria que se aferra a unas imágenes, pero no tolera el retorno real, auténticamente desolador (*España otra vez/Spain Again*, también en *En el balcón vacío*) o suicida (*La guerre est finie*)”, 240-241.

clausura resolutoria parece consecuencia parcial de la coherencia interna que poseen los espacios de la memoria adulta en los que no se ha producido una fractura irreducible durante el exilio y/o la infancia. Los destiempos de Luis en *La prima Angélica* producen experiencias reconciliables con el orden de la memoria. Una vez reactuados y purgados sus recuerdos, Luis se siente liberado, a pesar de que la película se clausure con la secuencia ambivalente de su castigo a manos de su tío fascista. En el caso de Ana (*El espíritu de la colmena*, *Cría cuervos*) o Gabriela, la brusca caída al mundo del conocimiento adulto están supeditados a la incapacidad infantil para racionalizar el lenguaje de los mayores. La *mneme* inconsciente pero cerrada de Ana (*El espíritu de la colmena*) es un síntoma de la obsesión de la memoria traumada, la cual al igual que la imagen cinematográfica, se repite como viaje y síntoma de exilio. Para Gabriela, dicha rotura esquizofrénica viene agravada por el desplazamiento espacio-temporal que produce la diáspora, mientras que Ana en *Cría cuervos*, parece haber logrado exorcizar sus fantasmas cuando se dirige al colegio en la bulliciosa secuencia final en medio de la ciudad.

No obstante, debemos esperar al año 1985 para hallar el homenaje más tardío del cine español contemporáneo a *En el balcón vacío*, no sólo porque Basilio Martín Patino fue el director de la época franquista que más se atrevió a trabajar el tema de la Guerra Civil, del franquismo y el exilio (*Canciones para después de la guerra*, 1971, *Queridísimos verdugos*, 1973, *Caudillo*, 1977), sino porque en *Los paraísos perdidos*, una mujer intenta regresar a su infancia a través del recuerdo y la presencia física de su hija nacida en Alemania, lo cual evoca profundamente los episodios de *Tiempo de llorar*. La mirada al pasado, a través de la traducción de *Hiperión* de Friedrich Hölderlin que lee la voz en *off* de la protagonista, se entremece entre algunos planos morosos del pasado dictatorial (imagen de la Guardia Civil), presencia del cartel *Amnistía del Equipo Crónica* o la portada de un libro de *León Felipe*, autor nacido en la provincia de Zamora, donde se ruedan algunas escenas de la película (Toro). La presencia de Andrea, de nuevo interpretada por una ya crecida Ana Torrent reintegra también en la pantalla al personaje cinematográfico que tanto en *El espíritu de la colmena* como *Cría Cuervos* tenía como motivo la evocación de los misterios del pasado ante los ojos de una niña. Además Martín Patino incorporó en sus películas fragmentos semidocumentales (que metacinematográficamente) parecen filmarse con una cámara de vídeo para remarcar el aspecto artesanal alejado de los estudios que le da a en *En el balcón vacío* una de sus señas de identidad. En una de estas secuencias, la protagonista mira a través del visor de la cámara de vídeo y graba los exteriores

del café *Novelty* en la plaza mayor de Salamanca, en el que aparece reunido Gonzalo Torrente Ballester, otro intelectual del regreso, el cual, sin embargo, como corresponde a los procesos temporales de migración de un escritor del interior ambiguamente disidente, logró reintegrarse plenamente al entorno cultural y vital de la España democrática<sup>103</sup>.

El texto de *Hiperión* de Hölderlin también actúa como un metatexto evidente para el tema de la memoria, el regreso a la patria y a la imposible juventud que se complementa con los fracasados deseos de montar una fundación cultural con los libros del padre de la protagonista, un antiguo republicano coleccionista de memorabilia liberal. Los planos secuencian ante escaparates, interiores comerciales, plazas enmarcadas por ancianos tocados de las típicas boinas en planos generales o en primeros planos, murallas de Ávila como tarjetas postales, bares, primeros planos de tapas, la Colegiata de Toro, el balcón sobre el Duero, el sacrificio del cerdo, interiores conventuales, hospitalarios, asilo de ancianos, la maleta como símbolo de viaje, todos evocan también ese afán de poesía documental de la memoria ya visto en la película de García Ascot. Además aparecen mecidos por la música de Bach y Pachelbel o jotas castellanas, junto a las cartas de la protagonista al padre de su hija. En una entrevista radiofónica afirma que el pasado puede ser fuente de felicidad y que regresar significa iniciar una nueva etapa, quizás la definitiva, para prolongar con aquel proyecto intelectual paterno no ya su memoria sino la de sus ancestros: abuelo y padre.

Pero la evocación en *off* de texto de Hölderlin y la necesidad de protegerse del pasado a través de la interioridad y la soledad es un claro manifiesto de que el regreso sólo puede ser un viaje interior frustrado y jamás integrarse en las expectativas de la comunidad. Así, los textos de Hölderlin, llenos de melancolía y desolación contrastan fuertemente con el deambular de la protagonista rodeada de la aparente cordialidad de las amistades, de las conversaciones y de los espacios revisitados, que como en el caso de *Tiempo de llorar* conducen a la imposibilidad del reencuentro y a la soledad:

¿A qué otro sitio podía huir de mí, si no tuviera los días más queridos de mi juventud?

Como un espíritu que no encuentra ningún descanso en el Aqueronte, vuelvo a las regiones abandonadas de mi vida. Todo envejece y luego vuelve a rejuvenecer. ¿Por qué

---

<sup>103</sup> Gonzalo Torrente Ballester perteneció al grupo falangista de escritores que se juntaron en torno a publicaciones como *Jerarquía* (1937) o *Escorial* (1940), pero que sufrió la censura del régimen por su novela “poco” comprometida *Javier Mariño* (1943), la administrativa por secundar el manifiesto de huelga de los mineros asturianos de 1962, así como la ignorancia de los lectores, lo que le obligó a emigrar a la Universidad del Estado de Nueva York en Albany durante varios años (1966-1973).

estamos excluidos nosotros del hermoso ciclo de la naturaleza? (...) Todo lo que he aprendido, lo que he hecho en mi vida, se derretía como el hielo, y todos los proyectos de la juventud se extinguían en mí (Hölderlin 36, 209).

La aparición del actor Juan Diego, reconocido militante del PCE, significativo protagonista del filme de Jaime Camino *Dragon Rapide* (1985), en el papel de Javier Solana, primer ministro de Cultura del gobierno de Felipe González en *Los paraísos perdidos*, plantea las dificultades y temor de la época de la transición para heredar las huellas del pasado, para reintegrar un legado desterrado como el de *En el balcón vacío*: la gestión del archivo de un intelectual republicano ("una cierta significación de los republicanos, no tiene porque ser conflictiva... esto es historia"). Pero el ministro añade que dicha labor corresponde a la fragmentación política de las autonomías, en la imposibilidad de que se reintegre una memoria unitaria del pasado exiliado. A su vez, este personaje indica que el regreso sólo es posible dentro del poder, como un comentario directo a la inutilidad de una reconstrucción de la cultura arraigada en la memoria desterrada, de cualquier intento de regreso que no se asimile a las bases del interior que borraron la identidad del exilio: "las únicas mejoras posibles están aquí"<sup>104</sup>.

*En el balcón vacío* se clausura circularmente como ejemplo de la angustia exiliada ante la incapacidad de reconciliar el pasado, como si se tratara de una proyección sin fin muda y borrosa en un cine de (ob)sesión continua del destierro. Entendemos ahora que la dedicatoria "a los españoles muertos en el exilio", paradójicamente contempla tanto a los olvidados por la muerte como a los que no han logrado reconciliarse con el olvido gracias a un viaje "definitivo". No sirve para olvidar a aquellos "niños", como los de la generación de Jomí García Ascot o María Luisa Elío que sólo podían preguntar a sus mayores: ¿"por qué has sufrido tanto"? La película se convierte así en otro espacio de metaexilio, donde las imágenes, fieles a su montaje clausurado e inalterable, actúan como un suplemento de la oclusión desterrada.

Esta misma incapacidad para reconciliar la personalidad desdoblada del exiliado, en este caso el expulsado del territorio paradisíaco de la infancia, contrasta con las extraordinarias ventajas sociales y educativas de las que gozaron

---

<sup>104</sup> Sobre este tema, véanse Naharro-Calderón (1994) y Gracia (2010). Finalmente, un plano de las hoces del Duero en torno a Zamora es a su vez un recuerdo espacial de la demora en el flujo temporal y un homenaje a *El sur* de Víctor Erice, película rodada en esa misma ciudad, en la que la exploración del pasado es la motivación fundamental de las preocupaciones de la joven Estrella, zarandeada por el viaje como motivo fundamental en la película de García Ascot y sus intertextos.

los niños de la Guerra Civil que llegaron con sus padres en las expediciones marítimas del SERE y la JARE a México: colegios con programas españoles inspirados por la Institución Libre de Enseñanza en los que “se educaron sumergidos (...) en una España recreada artificialmente” (Rivera 16) ajenos a una posible integración<sup>105</sup>. Según señala José Pascual Buxó, estos niños vivieron una ficción, debido “al temor de nuestros padres ante el peligro que para ellos representaba nuestro posible contagio de 'mexicanidad'” (Rivera 20)<sup>106</sup>. Pero en todo caso, padre e hijos estuvieron también obsesionados por abandonar el espejismo de la memoria y reintegrarse a la patria perdida, por clausurar el viejo cine del recuerdo, por intentar olvidar la imposibilidad de los destiempos de exilio. *En el balcón vacío* representa el fracaso de aquella “desolación de la quimera” mientras que *Tiempo de llorar* certifica la condena a un eterno retorno: “Me habían quitado el pasado. Ahora me quitaban el recuerdo del pasado, del que yo hacía el presente, y sin tener ninguno de los dos me era imposible pensar en el futuro. ¿Cómo puede haber un futuro sin pasado ni presente? No había nada. Había que comenzar una historia sin historia; con una presencia, que era mi hijo, y con una ausencia total, que era yo” (21).

Como Aristóteles ya lo anticipaba, la memoria y la imaginación se esconden en la misma parte del alma (Yates 32). Cuando se trata del alma infantil hipersensitiva, arrojada al vacío de la guerra, la nostalgia y el exilio, la imaginación beben en una *mneme*, que al contrario de la descrita por el Estagirita, desconoce los límites de la temporalidad. *En el balcón vacío* magnifica la tortura de la imagen recolectora en permanente proceso de *anamnesis*, la obsesión de la conciencia con los retratos del alma dolorida, en el que los planos de Gabriela verticalmente partida nos acompañan como cuadros yuxtapuestos de esta dolencia melancólica que se llama memoria abierta, continuamente en movimiento debido a la asociación de los objetos y/o situaciones que nos conducen al pasado exiliado de los otros. En línea con un viaje inútil pero constante en busca del paraíso de las ideas —mitificados *anamnémicamente* por Platón en el *Fedro* antes de nuestra existencia—, se trata de hallar dónde se esconden fuera del tiempo, la memoria de las esencias de nuestras realidades arrojadas entre la confusión y el destierro de las formas movibles, aquéllas que la infancia desgarrada creyó abrazar plenamente un día en el ánimo en reposo de la casa familiar anterior al exilio del “sentido” y de la

---

<sup>105</sup> Sin embargo, el caso de “Los niños de Morelia” fue mucho más trágico (Alted 130-131).

<sup>106</sup> En el otro costado, existió el dolor terrible para los padres que se separaron, en muchos casos, definitivamente de sus hijos en España (*La letra en que nació la pena*).

guerra, donde (re)suena un piano melancólico mientras una niña silenciosa vuelve a des/remontar un reloj.



## BIBLIOGRAFÍA

- Alted, Alicia (2002). "El exilio de los niños". *Exilio*. Madrid: Fundación Pablo Iglesias, pp. 125-133.
- Benedetti, Mario (1984). *El desexilio y otras conjeturas*. Madrid: Prisa.
- Bruss, Elizabeth W. (1980). "Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film". *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. James Olney (ed.). Princeton: Princeton U. Press, pp. 296-320.
- Carmona, Ramón (1991). *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid: Cátedra.
- Cría cuervos*. Dir. Carlos Saura. Con Ana Torrent, Geraldine Chaplin y Héctor Alterio. España, 1975.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1975). *Kafka: Pour une littérature mineure*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- De Man, Paul (1991). "La autobiografía como desfiguración". Versión castellana de Angel G. Loureiro (ed.): "La autobiografía y sus problemas teóricos". *Anthropos: Suplementos*, 29, pp. 113-118.
- Elío, María Luisa (1995). *Cuaderno de apuntes*. México: Ed. del Equilibrista.
- (1988). *Tiempo de llorar*. México: Ed. del Equilibrista.
- En el balcón vacío*. Dir. Jomí García Ascot. Con Nuria Pereña y María Luisa Elío. México, 1961-62.
- El espíritu de la colmena*. Dir. Víctor Erice. Con Ana Torrent e Isabel Tellerías. España, 1973.
- El jardín de las delicias*. Dir. Carlos Saura. Con José Luis López Vázquez y Francisco Pierrá. España, 1970.
- El sur*. Dir. Víctor Erice. Con Omero Antonutti, Sonsoles Aranguren e Iciar Bollain. España, 1983.
- Faber, Sebastiaan (2002). *Exile and Cultural Hegemony*. Nashville: Vanderbilt UP.
- Fernández Martínez, Dolores (Coord.) (2012). *Y yo entonces me llevé un tapón. Memoria compartida. En el balcón vacío*. AEMIC / Media Partners Producciones Audiovisuales S.L. Film.
- Fuentes, Carlos (1992). *The Buried Mirror: Reflections on Spain and the New World*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- Goodbye Again*. Dir. Anatole Litvak. Con Ingrid Bergman, Yves Montand y Anthony Perkins. EE. UU., 1961.

- Gracia, Jordi (2010). *A la intemperie. Exilio y cultura en España*. Barcelona: Anagrama.
- Grinberg, León y Rebeca (1984). *Psicoanálisis de la migración y del exilio*. Madrid: Alianza.
- Gubern, Román (1976). *Cine español en el exilio*. Madrid: Lumen.
- Hölderlin, Friedrich (1980). *Hiperión*. Versión española de Jesús Munárriz. Madrid: Hiperión.
- Kaplan, Caren (1987). "Deterritorializations: The Rewriting of Home and Exile in Western Feminist Discourse". *Cultural Critique*, 6, pp. 187-198.
- Kristeva, Julia (1980). *Pouvoirs de l'horreur*. Paris: Seuil.
- La Capra, Dominick (1998). *History and Memory After Auschwitz*. Ithaca, New York: Cornell UP.
- (1994). *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*. Ithaca, New York: Cornell UP.
- (2001). *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
- La letra en que nació la pena*. México D. F.: Ateneo Español / Embajada de España, 2009.
- La prima Angélica*. Dir. Carlos Saura. Con José Luis López Vázquez y Lina Canalejas. España, 1974.
- Los paraísos perdidos*. Dir. Basilio Martín Patino. Con Charo López, Alfredo Landa. España, 1985.
- Naharro-Calderón, José María (1999). "Cuando España iba mal: Aviso para 'navegantes' desmemoriados", *Ínsula* 627, pp. 25-26.
- (2002). "De exilios, interxilios y sus literaturas" *Exilio*. Madrid: Fundación Pablo Iglesias, pp. 217-223.
- (1998). "De vueltas de cárcel y exilio". *Letras peninsulares*, 11.1, pp. 299-311.
- (1993). "El sí-no de volver: la gallina ciega del exilio". *La Chispa: Selected Proceedings*. Gilbert Paolini (ed.). New Orleans: Tulane University, pp. 174-186.
- (1999). "En el balcón vacío de la memoria y la memoria de *En el balcón vacío*". *Archivos de la Filmoteca*, 33, Valencia, pp. 151-161.
- (1994). *Entre el exilio y el interior: el "entresiglo" y Juan Ramón Jiménez*. Barcelona: Anthropos.
- (1995). "Entre el recuerdo y el olvido del exilio: de *En el balcón vacío* de Jomí García Ascot a *Tiempo de llorar* de María Luisa Elío". *II Portland Cinema Conference*. George Cabello-Castellet, Jaume Martí Olivella & Guy Wood

- (eds.). Portland: Oregon State University, Portland State University & Reed College, pp. 204-212.
- (2001). "Falacias de exilio". *Sesenta años después: El exilio literario de 1939*. Logroño: Universidad de la Rioja, pp. 351-357.
- (2005). "Los trenes de la memoria". *Journal of Spanish Cultural Studies*, 6.1, pp. 101-121.
- (2005). "Memorias, ¿qué memorias?", *Migraciones & exilios*, 5, pp. 9-13.
- (1998). "¿Y para qué la literatura del exilio en tiempo destituido?". *El exilio literario español de 1939: Actas del Primer Congreso Internacional*. Manuel Aznar Soler (ed.). Vol. 1. San Cugat del Vallès: Gexel-Cop d'Idees, pp. 63-83.
- Neruda, Pablo (1972). "Explico algunas cosas". *Obras completas*. Vol 1. Buenos Aires: Losada, pp. 271-273.
- Pa negre*. Dir. Agustí Villaronga. Con Francesc Colomer, Marina Comas y Nora Navas.
- Pavlovic, Tatjana (2008). "Los paraísos perdidos. Cinema of Return and Repetition. (Basilio Martín Patino, 1985)". *Burning Darkness: A Half Century of Spanish Cinema*. Joan Ramon Resina (ed.). New York: State University of New York Press, pp. 105-124
- Pérez Vejo, Tomás. "España en el imaginario mexicano: El choque del exilio". [http://dieumsnh.qfb.umich.mx/madridmexico/espa%F1a\\_en\\_el\\_imaginario.html](http://dieumsnh.qfb.umich.mx/madridmexico/espa%F1a_en_el_imaginario.html).
- Ricoeur, Paul (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. París: Seuil.
- Rivera, Susana (1990). *Última voz del exilio: el grupo poético hispano-mexicano: antología*. Madrid: Hiperión.
- Roubaud, Jacques & Bernard Maurice (1997). *Quel avenir pour la mémoire?* París: Gallimard.
- Said, Edward W. (2002). *Reflexions on Exile and Other Essays*. Harvard: Cambridge University Press.
- Sánchez-Biosca, Vicente (2006). *Cine y Guerra civil española: del mito a la memoria*. Madrid: Alianza Editorial.
- Smith, Sidonie (1987). *A Poetics of Women's Autobiography. Marginality and the Fiction of Self-Representation*. Bloomington: Indiana U. P.
- Sprinker, Michael (1980). "Fictions of the Self: The End of Autobiography". *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. James Olney (ed.). Princeton: Princeton U. P., pp. 321-342.

- Vernon, Kathleen M. (1989). "The Language of Memory: The Spanish Civil War in the Films of Carlos Saura". *Rewriting the Good Fight: Critical Essays on the Literature of the Spanish Civil War*. Frieda S. Brown, Malcolm Alan Compitello, Victor M. Howard & Robert Martin (eds.). East Lansing: Michigan State University, pp. 125-142.
- Yates, Alan (1966). *The Art of Memory*. Chicago: The Univesrity of Chicago Press.

## **EN EL BALCÓN VACÍO: GUIONES, REALIZACIÓN Y RECEPCIÓN<sup>107</sup>**

**EDUARDO MATEO GAMBARTÉ**

IES Plaza de la Cruz, Pamplona

### **Prefacio. Siempre que hablamos de exilio hablamos de la memoria y conjuramos el olvido**

La verdad es la deuda histórica que tenemos con los muertos. Hace ya tiempo que autores tan consagrados y dignos de escucha como Umberto Eco, Braudillard, Ricœur, o más recientemente Todorov, vienen reclamando una atención especial a los problemas que plantea la memoria y el olvido en la historiografía pasada —y en la contemporánea—, la manipulación de la memoria y la tentación del olvido.

En unos casos, todo ello deriva de la sobreabundancia de la información como forma de olvido; en otros, la recuperación de la memoria como ejercicio urgente del presente frente al interés de los dominadores de todos los tiempos en la eliminación de la memoria de los sometidos, o la más reciente construcción y apropiación de la memoria por los regímenes totalitarios, donde las interesadas invenciones ocupan el lugar de los hechos, donde se va colando el mendaz discurso de que ya vale de hablar sobre ese asunto o donde simplemente las democracias neoliberales nos arrojan a un consumo acelerado de información que nos condena a festejar alegremente el olvido y a contentarnos con los vanos placeres del instante. La sobreabundancia de (cierta y seleccionada) información nos acabará conduciendo, con menos brutalidad, aunque con mayor eficacia, al reino de la barbarie y de la esclavitud pretendido por los regímenes totalitarios. De ahí la importancia de la historia como reflexión y recuerdo para activar la memoria y no caer en el olvido.

---

<sup>107</sup> Este capítulo procede de un libro de mi autoría, de próxima aparición, que se titulará *La identidad perdida en el espejo de la memoria: María Luisa Elío (Técnica y semántica de “En el balcón vacío”, de Jomí García Ascot)*.

## El guión y su elaboración

Del guión original de *En el balcón vacío*, asegura Julia Tuñón (2006: 50, n. 65), hay noticia de que estaba depositado en la Filmoteca de la UNAM, pero nadie sabe dónde está. El guión publicado como final apareció en el número 10 de la revista *Regard*, en 2006. Lo que no se sabe, porque F. Keller (2006) no lo dice en su aportación, es de dónde procede este guión. A veces da la sensación de que procede de la propia película más que de la existencia de un guión previo en papel, a pesar de tener algunas pequeñas diferencias. Más adelante se comparará este con el que María Luisa Elío presentó en la SEP (Secretaría de Educación Pública, México).

En el archivo de María Luisa Elío hay una copia sellada a su nombre por la Dirección General de Derechos de Autor de la SEP el 20 de julio de 1990 con el n.º 22728<sup>108</sup>. También existe una edición del mismo, sin fecha, en francés. Así también, entre los papeles conservados por su hijo, Diego García Elío, localicé unas hojas mecanografiadas con correcciones manuscritas que conforman un guión, o mejor dicho, parte de un guión cinematográfico, ya que está incompleto. Solo están desde la página 15 hasta la 43 (con la página 21 duplicada: 21 y 21A) y desde la página 55 hasta la 60. Se corresponde en gran medida con la novela *Tiempo de llorar*. Por cierto, esta iba a titularse *Mirar para quedarse*, como la autora le contó a una entrevistadora en 1981 acerca del nuevo libro que estaba escribiendo, a no ser que aparezca otro inédito por algún lado<sup>109</sup>. Las páginas de esta copia están numeradas a mano tapando una numeración menor escrita a máquina.

En la página 15, como final de un acto, la autora le comenta a su hijo Diego que están a punto de llegar a un pueblo cerca de la frontera que le gustará, Elizondo, y que le va a contar cómo y para qué fueron allá. Pero hay un salto temporal y quienes llegan al pueblo son la madre con sus tres hijas. “EXT. CALLE ELIZONDO. DÍA”. Aquel otro autobús en 1936 se detiene en una placita de

---

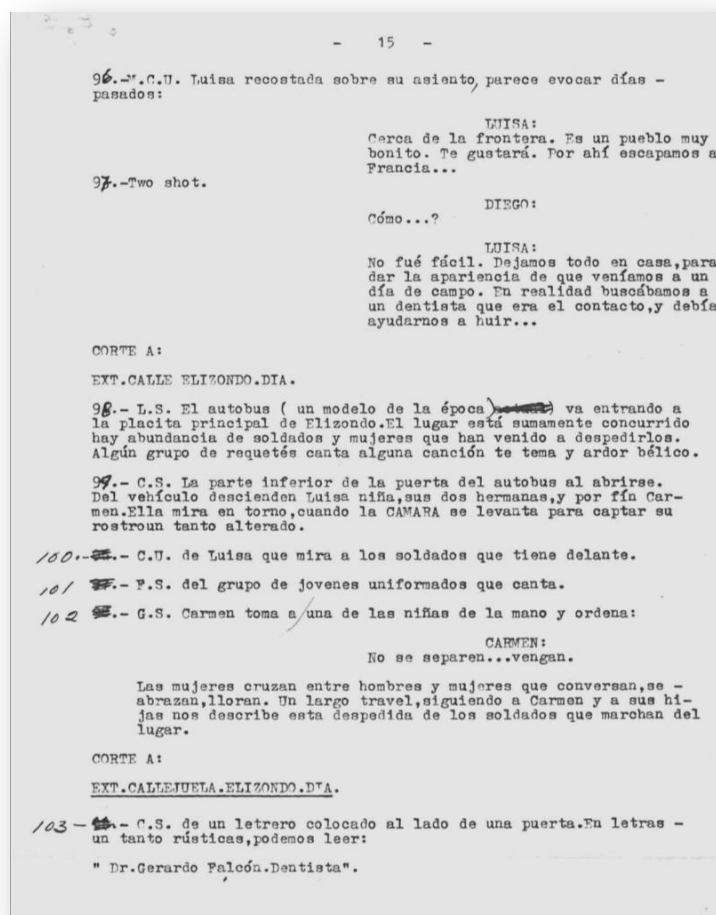
<sup>108</sup> Donde, por cierto, al acabar la declaración y antes del lugar y de la firma se encuentra en el papel oficial una fórmula muy curiosa -no sé si se seguirá usando en México-, que dice: “Protesto lo necesario”.

<sup>109</sup> Según la entrevista anónima a María Luisa Elío, de 30/10/81 (anónima porque no aparece en el texto de su archivo quién la realiza; probablemente fuera para alguna emisora de radio o cadena de televisión, dado que el texto guardado está minutado). Incluyo en facsímil algunas hojas del mismo para que el lector se haga una idea del contenido. Ni siquiera hay cambio de nombres, cada personaje histórico aparece con el suyo: el padre es el único que aparece con el genérico o común, pero luego surgen Carmen, Luisa, Carmenchu, Cecilia, Indalecio Prieto o Pedro Bosch Gimpera.



Elizondo concurrida por carlistas, soldados y mujeres que han ido a despedirlos. Algunos de esos grupos de requetés cantan canciones de tema y ardor bélicos...

Siguiente secuencia: "EXT. CALLEJUELA. ELIZONDO. DÍA". Van a buscar al dentista, quien tiene que proporcionarles el mugalari para cruzar la frontera y no los recibe porque se tiene que ir, lo están esperando.



- 16 -

Al abrirse la CAMARA nos encontramos en una estrecha calleja del -  
pueblo.Sin embargo parece muy concurrida.Hay soldados y civiles,  
charlando en grupos.  
Junto a la puerta del letrero se encuentra una pareja de hombres  
que conversa en voz baja.Carmen,siempre con sus hijos,entra a cua-  
dro y se dirige a la pareja:

*Perdona* CARMEN:  
Disculpe...esta es la casa del doctor  
Falcón ? *se halla*

104.- El hombre la mira y señala a un grupo que ~~se halla~~ casi en media calle.

HOMBRE:  
El doctor es aquel...el del abrigo.

105.- *C.S.* Apenas se han apartado unos pasos,Cecilia pregunta:

CECILIA:  
Mamá,para qué queremos al dentista ?

CARMEN:  
Porque a Carmenchu le duele una muela.

106 ~~105~~.- C.U. de Carmenchu,muy asombrada :

CARMENCHU:  
A mí...?

107.- Group shot. El hombre señalado como el dentista conversa con  
otros tres. Hasta ellos llega Carmen:

CARMEN:  
Doctor Falcón...? Me permite un ins-  
tante...?

El hombre se aparta de los otros,apenas un paso.

FALCON:  
Diga.

CARMEN:  
Quería que viera a mi hija. Tiene un -  
dolor de muelas insoportable...

FALCON:  
Disculpe,pero estoy al salir.No puedo  
atenderla.

CARMEN:  
Por lo menos véala...por favor...

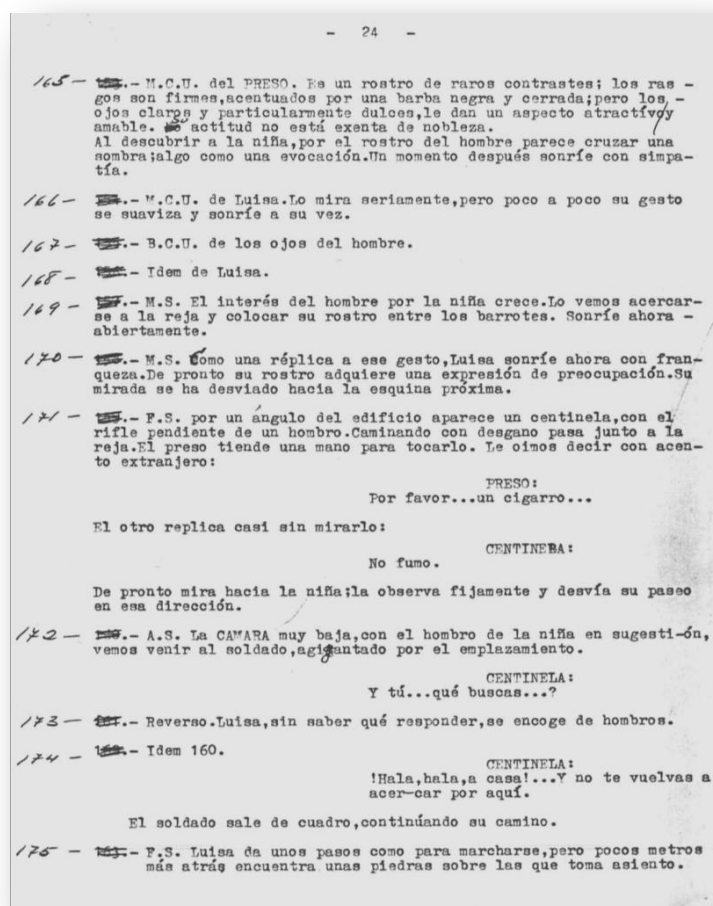
108.- La niña se ha acercado.El dentista la toma por la mandíbula:

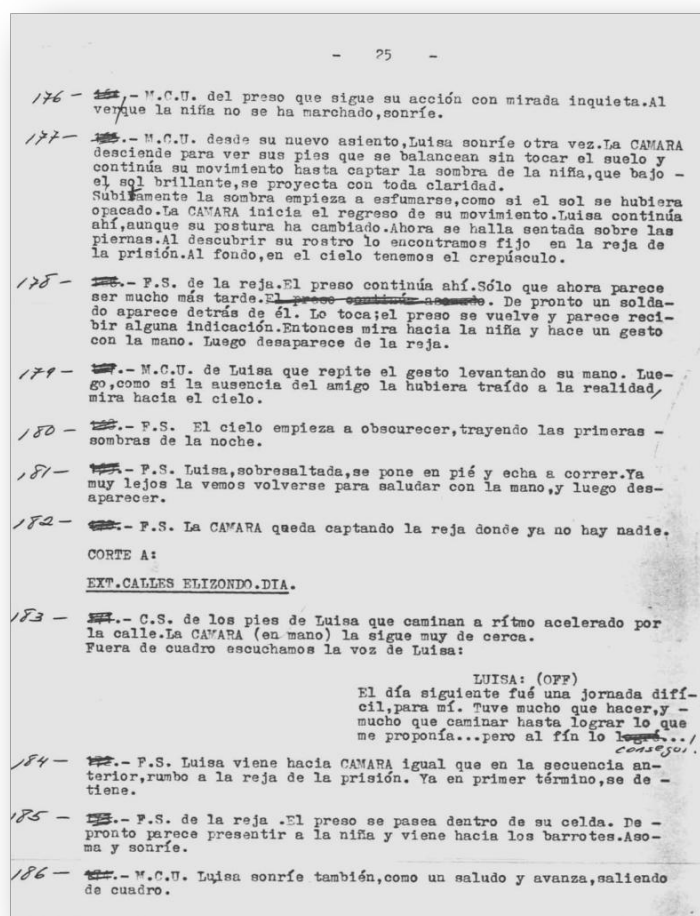
FALCON:  
Abre la boca.

“CASERIO. DÍA”. Entran la madre y las tres hijas en un caserío que es un restaurante. Al verlas allí y con pintas de ser foráneas, un comisario que estaba comiendo con un uniformado se levanta y le pregunta a Carmen quiénes son y le pide los papeles. No los llevan. Se disculpa y las deja sentarse. Un comensal que las reconoce mira fijamente a Carmenchu hasta ponerla nerviosa con su insistencia. La niña no puede aguantar más y, a pesar de la insistente mirada del campesino, se levanta para ir al lavabo y pasa junto a este hombre que la mira. Justo en el momento de cruzarlo, este la agarra del brazo y la atrae hacia él para hablarle al oído. Le pregunta: “¿Eres hija de Elío?”. Carmenchu, asustada, no sabe qué contestar. Al final el hombre afirma: “Sí, sí, lo eres... Por la ventana del baño se sale a Francia”. La niña vuelve y se lo cuenta a su madre. El comisario resuelve en conversación con el militar e instigado por este decide ir a la comisaría a informarse. Llama a Pamplona y le dicen quiénes son y que las detenga. Vuelve al restaurante y se sienta en su mesa. Cuando se levantan las cuatro y van al servicio, el comisario se lo impide diciéndoles que están detenidas y no pueden salir del

salón, a pesar de los ruegos de Carmen, quien alude a las necesidades de las niñas. Lo curioso de este episodio es que, por la pregunta sobre su padre, se asemeja al interrogatorio de la secuencia del parque.

La siguiente escena se desarrolla en la comisaría de Elizondo. El comisario interroga a Carmen y pretende sonsacarle dónde está su marido. Esta le dice claramente que no lo sabe y si lo supiese tampoco se lo diría. Disculpándose, le comunica que ella queda detenida mientras las niñas podrán salir. El comisario queda prendado de Carmen. A continuación, en el exterior del edificio, se relata una escena en la que el centinela no le deja a Luisa salir del mismo si no realiza el saludo fascista a la bandera. Ella se niega y echa a correr para dentro. La siguiente secuencia muestra un vagabundeo de la niña por diferentes partes del pueblo.





A continuación aparece en el lugar donde está el preso (de las Brigadas Internacionales, como estaba previsto en el guión). En esta escena no hay niños, sólo el centinela, la niña y el preso, que le pide un cigarro al centinela. El preso se mete dentro y la niña se va.

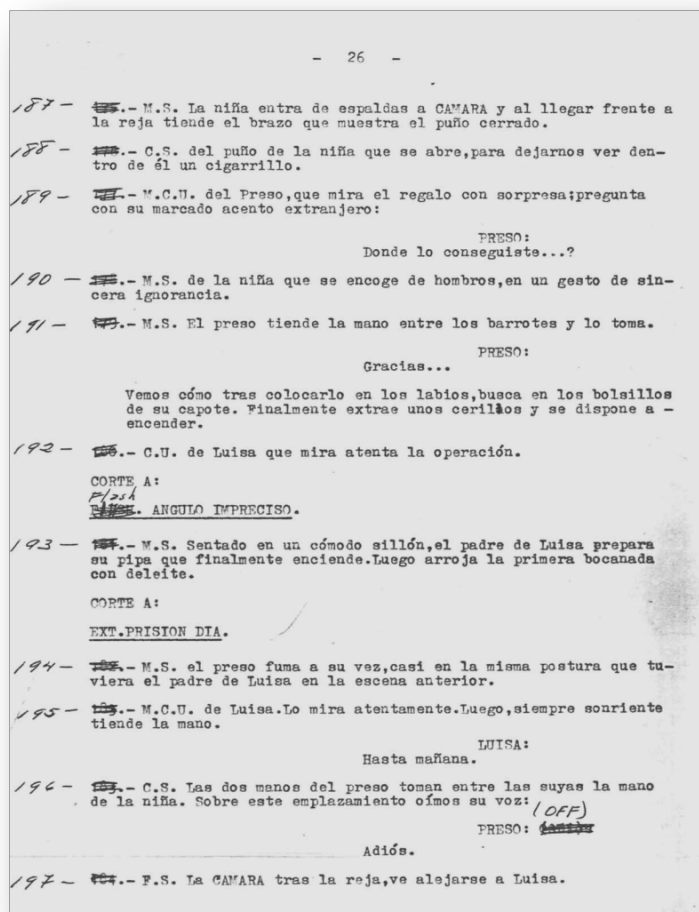
En la siguiente escena, la niña comenta lo que le ha costado encontrar un cigarro y se lo da al preso. Cuando se dispone a encenderlo, cambia la secuencia a una escena en la que el padre de la niña enciende una pipa y le da una bocanada. Corte y cambio. Nuevamente aparece el preso fumando en una posición muy parecida a la del padre. Se despiden. Son secuencias muy breves.

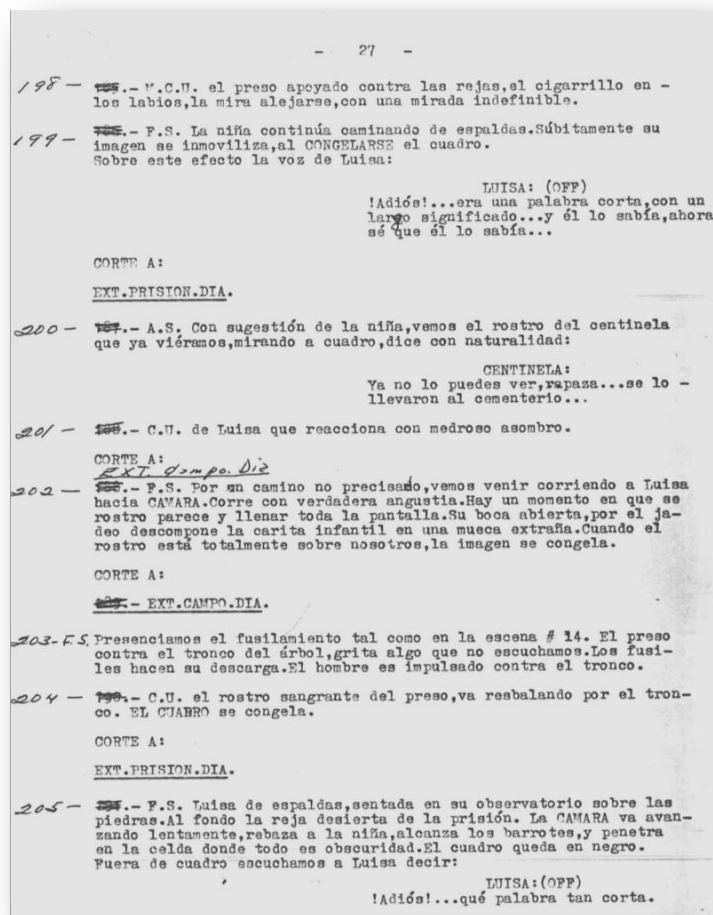
A continuación, en otra escena el centinela le comunica que ya no lo puede ver porque se lo llevaron al cementerio. Cambio de cuadro: la niña corre por el campo desesperada; acaba con la imagen congelada. Nueva escena: brevemente se presenta el fusilamiento del preso atado a un árbol. En la escena siguiente se ve a la niña sentada frente a la cárcel y la cámara penetra en la oscuridad de la celda vacía. Esta secuencia completa del preso tiene muchos puntos en común con la de

la película. También el enamoramiento y ese movimiento de atracción entre ambos personajes.

Larga escena en comisaría: el comisario se disculpa por la detención y declara su admiración por Carmen, le explica que esa noche casi no habrá vigilancia en la frontera y que le tiene dispuesto un guía para que se vaya a Francia. Ella le contesta que volverá a España por Barcelona a encontrarse con los suyos. “¿Cómo le pago?”, le musita Carmen. “Con un buen recuerdo”, responde el comisario y ambos se aprietan la mano emocionados.

Nueva secuencia en la que se ve al grupo cruzando los Pirineos con frío y cansancio. En la siguiente, de la negrura surge el faro de un tren y desfila la hilera de ventanas. Salta a una nueva en la que el tren se detiene, se va la luz y se ordena que todo el mundo baje a tierra y se esconda porque se oye la aviación.





A continuación aparecen calles de Barcelona, que está siendo bombardeada. Nueva escena con el interior del cuarto destrozado por una bomba. A ellas nada les ha pasado. Lllaman a la puerta y es un señor a quien el bombardeo le ha pillado en el portal; pregunta si les ha pasado algo y puede ayudar. Se trata de D. Pedro Bosch-Gimpera. Nueva escena en el interior de la casa, de noche. La ventana tapada por un trapo que anula. Diálogo entre Luisa y Carmen, quien anuncia que la guerra va a acabar. La niña le responde ilusionada que entonces volverán a Pamplona. La respuesta es no.

Nos devuelve a Elizondo la escena siguiente, pero en 1970, con su hijo Diego. Preguntan a un hombre que pasa dónde está el cementerio. A continuación, en otra secuencia dentro del mismo, madre e hijo están buscando la tumba del preso, mas no encuentran ninguna con nombre extranjero. Diego viene corriendo con un ramito de flores silvestres y se lo da para su preso. Cambio de escena: fuera del cementerio. Ya se van, cuando Diego ve la fosa común fuera del cementerio y se la señala a su madre, quien deposita las flores en ella.



La siguiente escena se desarrolla en el interior de un autobús. María Luisa, recostada en un asiento piensa:

LUISA: (OFF)  
Ya no tenía miedo de quedar vacía al  
ir enfrentando mis recuerdos...los re-  
cuerdos no se destruyen. Están en mí con  
una fidelidad total...se van quedando  
atrás, pero dejar, no significa olvidar.

El estilo del texto es más primitivo y elaborado que el del libro posterior. Diversas tomas de París con un letrero sobre la pantalla que dice: "PARÍS MARZO 1939". Continúa otra escena en un cuarto destartado de hotel, amplio pero vacío, una cama y una silla. La pequeña come un huevo sirviéndose de la silla como mesa. Sus hermanas esperan a que acabe para hacer lo mismo. Sólo tienen un plato y un tenedor. Entran en escena Carmen, pobremente vestida, y Mercedes, ricamente. La presentan como una amiga de su madre. Al ver aquello les dice que se acabó la miseria, que irán con ella a su casa, pero antes comprarán "carne y queso, pan y dulces". Esto último emociona a Luisa.

293 - ~~293~~ - F.S. Desde el exterior, y al través de la cristalera de la -  
pastelería parisina, las dos mujeres y las tres niñas hacen sus com-  
pras. No les escuchamos, pero notamos una gran animación mientras  
escogen pasteles y golosinas.

Esta escena se parece a la de la pastelería mexicana presente en la película. En la siguiente, las mujeres están en una casa rica, que es la de Indalecio Prieto. Carmen e Indalecio hablan del tesoro del Vita y de una propuesta que Carmen debe aceptar.

Nueva escena en hotel parisino. Tocan a la puerta y es su padre. Llego agotado, lloroso y con los pies ensangrentados. Lo reciben alborozadas. Se intercala ahora una escena campestre de años atrás, con un padre joven y vestido para la ocasión, donde Luis Elío abraza a Luisa y canta una canción que no se escucha. En la siguiente escena se oye un alboroto callejero y Carmen sale a ver qué pasa. Se corta en el final de la página 43.

Ya en la página 55 la escena se desarrolla en la casa donde está escondido el tesoro del Vita. El padre alecciona a las niñas para que no cuenten nada de lo que pasa en su casa. Lo único que deben decir es que hay un laboratorio farmacéutico. Le sigue otra escena en la cual la madre baja a despedirlas a la puerta de la casa

cuando se van al colegio y les recuerda lo mismo que les ha dicho su padre. A continuación otra escena en la misma puerta de la casa, donde para un coche viejo y se bajan varios hombres vestidos de bata blanca. Saludan a Carmenchu y entran cerrando la puerta. En la siguiente escena las niñas se van andando. Cambia la escena y aparece el comedor de la casa donde comen la familia y los seis hombres que han bajado del coche. Casi no se habla. En el interior del hall de la casa se oye una conversación entre Carmen y don Indalecio:

PADRE: (OFF)  
Entonces...es que usted teme que algo  
nos ocurra, don Indalecio.  
*Indalecio* ~~Indalecio~~: (OFF)  
No, precisamente...pero debemos estar -  
preparados...

Luisa, que bajaba por la escalera, la escucha. Pasa a otra escena en la que en el mismo lugar, además, está Luis. Prieto les está instando a que tomen la pistola que les da por si acaso. Luis se niega porque afirma que no sabe usarla y le pregunta si teme algo. La respuesta es que él no sabe, pero los trabajadores portan armas.

39  
- 2 -

INT. AUTOBUS. TARDE.

277 - ~~277~~ - M.C.U. Recargada contra el asiento del autobus, Luisa mira distraída por la ventana.

LUIZA: (OFF)  
Ya no tenía miedo de quedar vacía al ir enfrentando mis recuerdos...los recuerdos no se destruyen. Están en mí con una fidelidad total...se van quedando atrás, pero dejar, no significa olvidar.

CORTE A:

278 - ~~278~~ - Diversas tomas de París. Sobre la primera de ellas, con la torre Eiffel, al fondo, en pantalla el letrero:

PARIS. Marzo 1939.

279 - ~~279~~ - Notre Dame.

280 - ~~280~~ - Barrio Latino.

281 - ~~281~~ - El Sena. *Escena placida.*

CORTE A:

INT. CUARTO HOTEL. DIA.

282 - ~~282~~ - Acercamiento a Luisa que come un huevo con largo deleite.

LUIZA: (OFF)  
La vida en París no era agradable. ~~Se-  
lábamos el tiempo, pero en una ~~espera~~  
insostenible. ~~Siempre con dificultad~~  
y la comida era escasa...~~

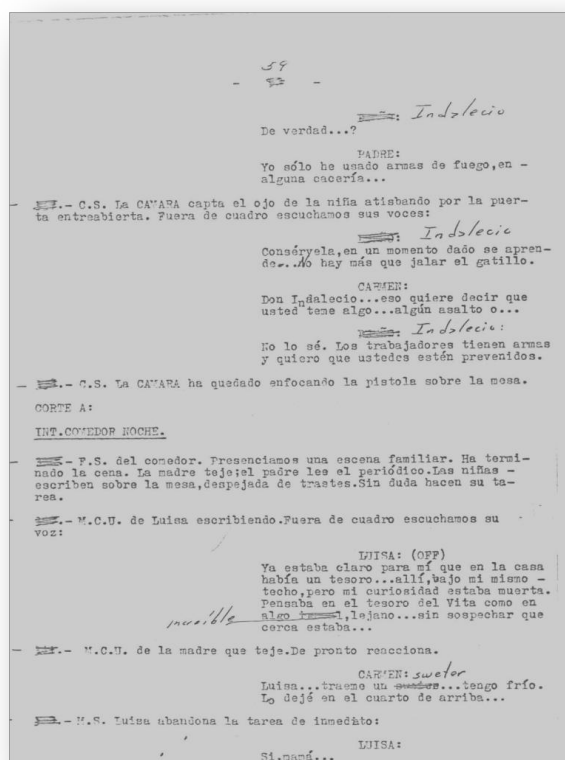
La CAMA se aparta un poco para ver muy cerca de Luisa el rostro anhelante de Carmenchu.

CARMENCHU:  
Termina ya...comea muy despacio.

LUIZA:  
Es que así siento que es más comida.

Y continúa su mísero banquete con una gran propiedad. Carmen-  
chu y Cecilia que se encuentra al otro lado, intercambian una  
mirada de desaliento.

283 - ~~283~~ - P.S. del cuarto. Es un amplio espacio desolado. No hay sino  
una cama y la silla donde la niña come, utilizándola como me-  
sa. No hay alfombras ni cortinas. La impresión es de un total  
desapare.

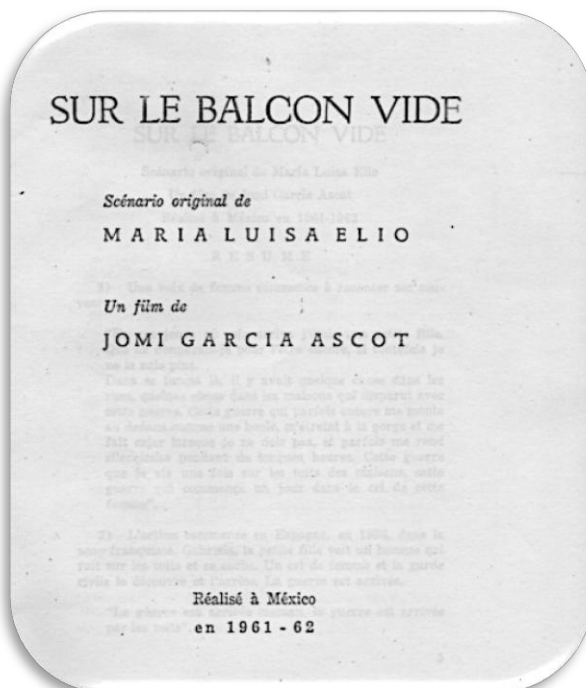


En el mismo comedor de antes, se produce una escena familiar. El padre lee el periódico, la madre teje y las niñas escriben sobre la mesa. Carmen le pide un suéter a Luisa.

En una nueva escena Luisa entra en el laboratorio de noche buscando el suéter. Luisa entra despacio y enciende la luz. Se ve una puerta cerrada con cortinas. Luisa se dirige hacia ellas.

Cambio a otra escena. Luisa descubre primero elementos propios de laboratorio o taller y después un montón de joyas encima de la mesa. Y ahí se corta el guión porque faltan páginas. Si no aparecen tales páginas, o si lo hacen sin fecha, nunca se sabrá cuándo este texto se convirtió en guión, si era o no el original sobre el

que trabajaron Emilio, Jomí y María Luisa. En la conversación que se transcribe



con Alejo Carpentier hay un dato que podría apuntar a que lo fuera. Además, es importante comprobar la poca elaboración del texto. El libro es una destilación, tanto literaria como personal, de lo que se dice en este guión.

Como es sabido, existió un guión previo escrito por María Luisa Elío y los avatares de su gestación en La Habana, a donde había ido a acompañar a su marido, mientras Jomí rodaba dos episodios de la trilogía *Historias de la revolución*. Ella escribía sus recuerdos de la guerra de España, removidos por la presencia de aquellos milicianos que bajaban de la sierra a la ciudad:

Estábamos en Cuba en aquel momento –evoca María Luisa Elío– 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 (Alted 1999: 131).

En realidad, sólo empiezo a escribir cuando nos vamos a Cuba. Jomí me dice: "Esto es lo que hay que apoyar: la Revolución Cubana. Voy allí a dirigir el Instituto de Cine Cubano". Y nos vamos a La Habana. Allí en Cuba me encontré de nuevo con lo hispano: con los carabineros, la gente con fusiles... y empecé a sufrir una especie de fiebre nerviosa. Me sentí 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 guión. Porque después de escribir los relatos, le dije a Jomí: "Filmémoslos, me encargo yo misma del guión". Recuerdo que estuve escribiendo los relatos en el hotel de La Habana cuando un día, de repente, llegó a vernos el escritor Alejo Carpentier, con quien ya habíamos hecho amistad. "¿Vamos al cine esta noche?", me dijo. Y yo: "Muy bien, vamos al cine, Alejo". "¿Qué haces?", me pregunta. Yo pienso para mis adentros: "¡Qué espanto! ¡Cómo le voy a decir a Alejo lo que estoy escribiendo!" Y contesto: "Escribo a mis hermanas". Pero esto no parece convencerle. "¡Qué cantidad de hojas para unas cartas, verdaderamente!", me responde. "¡Pero si estás llena de hojas! ¡Y todas escritas a máquina! ¿Cartas a tus hermanas?" Y le insisto: "Sí, sí, Alejo, estoy escribiendo a mis hermanas", "No, no, no, yo quiero ver esas cartas de tus hermanas". Y así, finalmente, le entregué una parte de mis *monadas*, como él las llamaba. Las tomó él y prometió devolvérmelas esa misma noche (Ulacia y Valender 2004:373).

En este texto tan repetido hay algo que se nos ha pasado a todos de largo y es la afirmación de Alejo Carpentier: "'¡Qué cantidad de hojas para unas cartas, verdaderamente!', me responde. '¡Pero si estás llena de hojas! ¡Y todas escritas a máquina! ¿Cartas a tus hermanas?'"'. Todos hemos estado dando por bueno que el guión se escribe sobre el brevísimo cuento titulado "En el balcón vacío" de *Cuaderno de apuntes*. Y lo que allí aparece solamente son cuatro recitados de la

película: el primero de que la guerra ha aparecido por los tejados, el de “La niña tenía miedo”, el de “Es increíble cómo pasa el tiempo...” y el de los finales de la película. Eso debe hacernos pensar que podría haber un guión o texto literario mucho más amplio, como parecía afirmar Alejo Carpentier. En tal caso, sería este que comentamos: casi el contenido de *Tiempo de llorar* dramatizado.

Hay otro guión más, en francés y sin fechar. La numeración de las hojas llega a la 13, pero en realidad son una de portada, aquí reproducida, de la que se pasa a la 5.<sup>a</sup> página, que comienza explicando que se trata de un resumen de 6 páginas, dado que en la página 12 se detallan unas pocas notas sobre la realización de la película, recogidas en este trabajo más adelante. En la página 13, el título es “Credits”, pero estos sólo apuntan quién es la guionista, los adaptadores, el fotógrafo, el director, el año de filmación y cuatro actrices: Nuri Pereña, María Luisa Elío, Conchita Genovés y Belina García. Como se iba diciendo, en el resumen se vierten las intervenciones mayores de la voz en *off* narradora y se va explicando, resumido, el resto de la acción en 18 apartados, la mayoría de ellos muy breves. Para hacerse una idea, por ejemplo, véanse los siguientes apartados:

- 3.- Le père n'est plus á la maison et la mère regoit de mystérieuses visites qui laissent d'étranges paquets: du linge sale, des chemises tachées de sang. On ne dit rien á Gabriela, mais elle sait que quelque chose arrive.
- 4.- Dans un parc un monsieur bavarde avec la petite et tâche de découvrir où se cache son père. Gabriela se tait.
- 5.- Un jour Gabriela voit un groupe d'enfants qui, á travers les barreaux d'une prison, jettent des pierres á un prisonnier. Gabriela et le prisonnier inconnu se regardent en silence pendant longtemps.
- 7.- Gabriela prend chez elle du tabac et le porte le len demain á la prison. L'inconnu n'y est plus. Un gosse dit á Gabriela qu'on l'a tué.
- 8.- Un jour á l'aube, sa mère réveille Gabriela. Il faut partir, partir de l'autre côté. Le père tâchera de s'enfuir et de se réunir avec elles.



M.ª Luisa Elío

Pero también, como ya se ha dicho, aparecen citados textualmente los enunciados dichos por la voz en *off*, si no todos, sí los más importantes. Por ejemplo, el del miedo de la niña:

La petite filie avait peur, une peur si grande qu'elle ne la laissait pas bouger. Qu'allait faire la petite filie avec cette peur qui lui pesait tellement? (...) Mais moi je restais accroupie dans ce couloir, avec ma peur là, tellement grande dans un corps si petit pour la garder, tandis que les bombes détruisaient la ville.

Todo es igual que en los guiones que analizaremos más adelante excepto la anotación 17 (escena del cementerio), en la cual se cita expresamente que a quien van a ver es a la madre muerta, detalle que desaparece en los demás guiones, cuando menos de manera explícita como se señala aquí:

17) La mère est morte. Les deux soeurs parlent ensemble et se souviennent... des détails, des bêtises. Une fois seule Gabriela sort d'une valise des choses: des photos, de menus objets... le bouchon de verre du bombardement.

La idea primitiva de Jomí era la de filmar una película de pequeño formato, casi casero, en 16 mm., pero cuando empezó a escribirla con el texto de María Luisa vio que podía hacer una película más ambiciosa. De los veinte minutos originales se podía ampliar a una hora. El guión fue elaborado por María Luisa, Jomí García Ascot y Emilio García Riera en un pequeño apartamento de la calle Nazas donde vivía la pareja, y alimentado por las continuas llamadas telefónicas de Emilio Prados. La elaboración del guión fue ardua y trabajada. Desde luego, no



fue un camino de rosas como María Luisa pretende hacernos creer en algún momento:

La verdad es que no hubo discusiones ni grandes ni pequeñas. Jomí y Emilio copiaban en una vieja máquina de escribir lo ya escrito por mí, pensamos que para la voz en *off* mi propia voz sería la mejor, y seguimos adelante. Siendo los tres españoles, es raro lo que te voy a decir, pero por lo general estábamos de acuerdo en todo (Alcalá del Olmo, Feenstra 2006: 136)<sup>110</sup>.

García Riera (1990: 57), en cambio, recuerda que María Luisa era despiadada en sus comentarios y que a él le cortaba mucho:

Corría aún 1961 cuando María Luisa y Jomí, que vivían en un departamento (exquisitamente puesto, por cierto) de la colonia Cuauhtémoc, me propusieron colaborar en un guión basado en unos escritos de ella. Estos escritos trataban de la guerra de España y el exilio vistos por la niña que fue y la mujer que sería.

Escribimos el guión en casa de María Luisa y Jomí, interrumpidos a cada rato por llamadas telefónicas del poeta Emilio Prados a los dueños de la casa. De esas sesiones me han quedado unas fotos con Jomí y María Luisa (mujer hermosa y de grandes estilo y temperamento) y unos recuerdos entrañables. Ante una pareja de elegancia tan natural y bien llevada yo me sentí algo basto, pero a la vez halagado por el peso que se daba a mis tímidas opiniones.

María Luisa era implacable. A veces Jomí y yo quedábamos satisfechos con la solución de una escena, pero ella nos clavaba su dura y clara mirada y nos decía: 'Estáis muy contentos, ¿eh?, qué bien, qué mono, ¡pero si parece *La del soto del parral*. ¿Sabéis qué os digo? ¡Que os podéis ir al demonio!' y de inmediato, después de sonrojarse el pulcro Jomí y de trastornarse un servidor (¡Coño, pues que quiere esta mujer!) nos obligaba María Luisa, con eficacia, a encontrar una solución mejor.

El recuerdo de García Ascot (1965) está muy próximo al de García Riera:

---

<sup>110</sup> Esta respuesta parece que va en la dirección de las que ella daba en los últimos tiempos de minusvalorar el mérito de Jomí en la película. Un argumento que exponía era que después de esta película ya no volvió a filmar nada decente. Otro, que en Sestri Levante sólo le querían dar el premio al guión y ella tuvo que batallar para que se lo diesen a la película. Esta versión queda por escrito en la entrevista con Paloma Ulacia y James Valender (2004): "Yo intervine de una manera descarada. [...] La película es una cosa totalmente mía. Jomí lo sabía tan bien como yo. Lo sabe todo el mundo. No hay más que ver la película". No se sabe por qué María Luisa quiso anular el mérito de Jomí, pero no todos estamos de acuerdo con ella. Emilio García Riera (1990: 57) valoraba el asunto así: "Ella contó enormemente en la realización de *En el balcón vacío*, pero fue Jomí con su sensibilidad, su gusto por la precisión y su buena técnica quien hizo de esa película [...] una obra digna de ganar premios internacionales, como los ganó".

Pensar hoy en *El balcón* —como lo empezamos a llamar desde entonces— es pensar ante todo en las noches de trabajo, de peleas y discusiones tan violentas como llenas de amistad y creciente entusiasmo, presididas por una reproducción de Marquet en un departamento de la calle de Nazas al que llegaban por medio de llamadas telefónicas extemporáneas las palabras llenas de humor y de aliento del inolvidable Emilio Prados.

Interesante para valorar las opiniones e informaciones que dan los autores sobre sus obras y cómo hay que cogerlas con pinzas, es comprobar distintas versiones de un mismo hecho. Veamos en qué se diferencian los distintos guiones y la distancia que hay entre el utilizado y el de la película. Utilizaremos como guión original el que María Luisa Elío presentó el 20 de julio de 1990 ante la Dirección General de Derechos de Autor de la SEP con n.º de Control 22.728, n.º de Registro 19.115/90, Libro 11, Hojas: 158.

La primera diferencia es la página inicial, en la que se halla una narración anterior a los créditos que después no aparecerá en la película. Durante este recitado como fondo habrá unas fotos fijas y sobre la última aparecerán grabados los créditos. Se trata, en realidad, de un recuerdo descriptivo de la niña.

1

- I. SET  
Varios C.U. de fotos fijas.  
NARRACIÓN. Todos los recuerdos están en mí como si el tiempo los hubiera roto y las piezas no encajaran ya las unas con las otras. Me recuerdo a los siete años y puedo asegurar que esa niña aún está ahí, en España. La veo en uniforme de colegio; un uniforme azul marino con banda morada; zapatos y medias negras; una capa y un sombrero redondo. La veo en días de frío jugando por el parque y recogiendo hojas de castaño para guardarlas después en un libro. La veo también —y nadie podría asegurarme que no está ahora— escondida en el arca con el traje rojo de la abuela encima; las largas plumas y aquellos zapatos de raso azul. La veo, oigo cantar a su padre y oigo como su madre ríe y veo a su hermana estudiando y también la oigo hablar. Recuerdo todo esto muy claro; tan claro como recuerdo aquella tarde en casa.
- II. SET. TÍTULOS.  
Sobre la última foto fija los Créditos.
- III. DEPARTAMENTO EN ESPAÑA. INTERIOR DÍA.

En el guión de la grabación (tomamos el editado por Keller, 2006, por ser el que más se acerca a la película), desaparecen la primera narración en la voz de la protagonista adulta que se propone en el guión original y la grabación de dicho parlamento durante los títulos de crédito. Estos resultan mucho más dinámicos y sugerentes, tal como quedan en la PE, introducidos por la música de los cuernos y

las caracolas (que no está reseñada en ninguno de ambos). Finalizados los créditos, el guión grabado explica el significado del fondo (unas imágenes detalle del cuadro de Vicente Rojo), que Keller describe con gran plasticidad:

Guión original	Guión grabado
<p><i>NARRACIÓN. Todos los recuerdos están en mí como si el tiempo los hubiera roto y las piezas no encajaran ya las unas con las otras. Me recuerdo a los siete años y puedo asegurar que esa niña aún está ahí, en España. La veo en uniforme de colegio; un uniforme azul marino con banda morada; zapatos y medias negras; una capa y un sombrero redondo. La veo en días de frío jugando por el parque y recogiendo hojas de castaño para guardarlas después en un libro. La veo también —y nadie podría asegurarme que no está ahora— escondida en el arca con el traje rojo de la abuela encima; las largas plumas y aquellos zapatos de raso azul. La veo, oigo cantar a su padre y oigo como su madre ríe y veo a su hermana estudiando y también la oigo hablar. Recuerdo todo esto muy claro; tan claro como recuerdo aquella tarde en casa.</i></p> <p>IV. SET. TÍTULOS.</p>	<p>Pintura abstracta, estrías verticales en toda la pantalla. La música se detiene a dar paso a la voz en off de Gabriela adulta / María Luisa Elio:</p> <p><i>En aquellos días en que ocurrió, aún era yo muy niña. Qué diera yo por ser tan niña ahora... si es que acaso lo he dejado de ser. Y entonces, había algo en las calles, algo en las casas que después desapareció con aquella guerra.</i></p> <p>Primer plano sobre la pintura de la que ahora se distinguen los detalles, los ro-relieves y las sombras.</p> <p>Voz en off: <i>Aquella guerra que una vez la vi por los tejados de las casas. Aquella guerra que apareció un día en el grito de aquella mujer.</i></p>

La diferencia de tipo de texto es evidente. Y no se refiere a la tipología, pues ambos son descriptivos, sino al contenido. En el caso del guión original el enunciado retrata principalmente a la niña. Tras una alusión rápida a los recuerdos rotos por la acción del tiempo, presenta a una niña que está en España, que es ella misma pero totalmente dissociada, hasta el punto de hablar de sí misma en tercera persona: “Me recuerdo a los siete años y puedo asegurar que esa niña está ahí en España”. El demostrativo “esa” y el adverbio “ahí” distancian y diferencian al sujeto del recuerdo del sujeto recordado. Dicho distanciamiento y negación de una identidad común viene reforzado por el uso de la tercera persona: “la veo”, cada vez que se refiere a la niña, y por el posesivo tres veces repetido “su”, que reafirma la separación con el añadido del extrañamiento que produce citar a sus propios padres como si fueran ajenos. Todo eso destruye la transmisión de la vivencialidad del presente del recuerdo y la idea central de la obra, esto es: la auténtica realidad es la de la niña y la vida de la adulta es la fantasmal, un clon fallido. No es, entonces, el sentimiento de nostalgia de esa niña

perdida lo que significa el texto sino una especie de tesis policiaca de reabrir un antiguo caso de desaparición de una niña sin resolver. ¿Cómo cuadrar esta frialdad y este distanciamiento con el dramatismo y la anulación del yo adulto en la imagen del recuerdo de la niña que se produce al final de la película?

En cambio, el nuevo texto, sí que conserva lo que el antiguo había perdido. En él se expone a través de la sugerencia y de la condensación significativas los efectos producidos por la guerra, a la que primero se niega a nombrar pero que luego reitera como causante y culpable de aquella situación, de aquella tragedia, de todos los males. Estos no son otros que los efectos: algo que después desapareció y se extinguió, esa alusión anhelante de deseo y de duda hacia la niña que concuerda perfectamente con lo que sucederá al final de la obra.

Guión original	Guión grabado
<p><b>2</b></p> <p>1. M.S. de los padres, sentados de espaldas frente a una radio. El padre lee el periódico y la madre teje. Se les ve el rostro un momento.</p> <p><i>NARRACIÓN: Era una tarde como solían ser las tardes en casa, una tarde tranquila y templada. Eran agradables estas tardes que se hacían largan porque nadie venía y en el que el sol entraba por el balcón al cuarto...</i></p> <p>Desde “templada” la cámara hace Dolly-Back y se va alejando de la sala por el pasillo.</p> <p><i>... y en la sala mis padres oían música. En su cuarto mi hermana estudiaba...</i></p> <p>Termina el dolly. PANNING a F.S. de la niña en su ocupación.</p> <p><i>... y yo en el mío desmontaba cuidadosamente un reloj.</i></p> <p>2. M.S. de la niña desmontando el reloj.</p> <p><i>Ponía mucho cuidado al hacerlo porque el reloj no era mío y temía que me fueran a ver y pudieran castigarme por ello...</i></p> <p><i>Fue aquella tarde cuando vi a aquel hombre subir.</i></p>	<p>PRIMERA PARTE</p> <p><b>La infancia apacible</b></p> <p>1. Interior piso. 4 planos fijos de las distintas habitaciones de la casa.</p> <p><i>Voz en off Gabriela adulta: Era una tarde como solían ser las tardes en casa. Una tarde tranquila, templada. Aunque los últimos días siempre había habido gentes desconocidas saliendo y entrando’)</i> hablando en voz baja con papá, hoy la casa estaba otra vez tranquila, y el sol entraba por el balcón al cuarto.</p> <p>2. Travelling lateral de una habitación a otra: el padre está leyendo, sentado en mesa, la madre está bordando, la hermana está leyendo sentada en el suelo en su habitación, Gabriela de espaldas —de niña— está desmontando un reloj. Música Bach en toda la escena.</p> <p><i>Voz en off: En la sala, mis padres oían música; mi hermana estudiaba en su cuarto; y yo en el mío desmontaba cuidadosamente un reloj</i></p> <p>Plano medio fijo. Gabriela de frente.</p> <p><i>Voz en off: Ponía mucho cuidado al hacerlo porque el reloj no era mío y temía que me fueran a ver y pudieran castigarme por ello. Fue aquella tarde cuando vi a aquel hombre descolgarse por los tejados. Y esconderse.</i></p>

Aparentemente la escena es muy similar, pero hay detalles que la cambian más de lo que parece. En el guión grabado aparecen cuatro planos fijos de las

habitaciones que no están en el guión original. Aparte del importante análisis significativo de desestabilización de la aparente serenidad que de ellos se hará más adelante, estos planos contrastan con el vacío del mismo piso que aparecerá al final de la película. La radio del guión original desaparece en el guión grabado, aunque pueda ser un aparato rectangular que hay encima de la mesa. En aquellos días era un bien muy, pero que muypreciado, como para que no se le dé la importancia que tenía. La situación de los padres cambia. De estar de espaldas en el guión original a la toma de frente del padre y lateral de la madre en el guión grabado hay una buena diferencia. Tampoco está ni en el guión original ni en el guión grabado el comentario sobre la lectura y las risas de ambos presentes en la película. Otro detalle ausente en los dos guiones es el de los planos en fundido negro con que se van separando las distintas escenas familiares. Cortes con profundo significado que parecen premonizar la ruptura de esa unidad familiar y la soledad de cada camino individual.

En la secuencia del fugitivo hay pequeñas diferencias significativas entre el guión original y el guión grabado (no difieren de la película). En las intervenciones de la niña se aprecia alguna desigualdad pero no es significativa. Donde sí lo es, es en la intervención de la mujer que lo delata:

Guión original	Guión grabado
Ahí.. Ahí... a por él... a por él... que lo maten!	¡Ahí! ¡Ahí! ¡Cógelo, en la ventana! ¡Ahí al lado, que se escapa! ¡Mírenlo! ¡En la puerta! ¡Apúntenle, ese rojo, ése, ése, que lo cojan! ¡Me alegro, me alegro, me alegro!.. Los guardias detienen al fugitivo: ¡Alto, alto! ¡Quieto ahí! Quietecito Quieto.

Aparte de ser más breve el parlamento de la niña en el guión original que en el guión grabado, el deseo de que lo maten es más brutal que el de que lo detengan, deseo homicida que en ese resultaría excesivo y melodramático, sonaría a falso. Pero sobre todo es importante la introducción de la calificación “rojo”. Esto conecta a la niña con su padre y sirve de hilo conductor de una idea: son como mi padre, o sea los buenos, piensa la niña, y ello continúa en las secuencias del parque y del preso. Tiene, por tanto, un doble valor: ideológico y sentimental por un lado, y por otro estructural. Y en el guión original no aparece la escena de la detención, se da por supuesta; sí se escenifica, en cambio, en el guión grabado y en la película. Es importante porque no deja de ser el correlato premonitorio de la desaparición del padre.

En la secuencia de la camisa manchada de sangre un cambio resulta

significativo. En el guión original, cuando la niña sale del baño, se lee: “pasa delante de una recámara vemos fugazmente dos camas juntas, una deshecha y la otra sin deshacer. La niña pasa sin mirar”. Mientras que en el guión grabado y en la película se detiene en la biblioteca y revisa su herbolario. En el primer caso, la niña no participa del mensaje, pues es una información para el espectador: el padre ha desaparecido. En el segundo, el significado atañe al desarrollo de la película, como se verá dentro de poco.

En el resto de la secuencia también se dan una serie de cambios que unos afectan y otros no a la película. Cuando llaman a la puerta y acude su madre, en el guión original no se oye el diálogo que mantiene con el recién llegado, mientras que en el guión grabado y película sí. Además, dicho diálogo confirma las sospechas del espectador. El padre está desaparecido, herido y escondido. Esto no afecta en exceso a la película, tranquiliza, sin embargo, al espectador que ve como va entendiendo bien los mensajes implícitos habidos hasta el momento. En cambio, al final de la secuencia sí hay una diferencia que altera en algo el conjunto. En el guión original cuando Gabriela sale del comedor va mirando alternativamente a su capa que está colgada en un perchero y al paquete, la coge y mira al paquete, se la pone y lo mira, coge el sombrero y lo recibidor (lo que añade un punto de horror y extrañeza) y baja las escaleras. La inclusión del espejo tiene que ver, también en este caso, con otros espejos que aparecen en la película, sobre todo con el que está en la casa de la vuelta al final. Resulta más expresiva la solución filmada, por otra parte. Y, finalmente, la inclusión de las escaleras es determinante. Son las mismas escaleras que aparecerán en otros momentos del film. Tiene, por tanto, un valor estructural e intensivo, además de, como en los demás casos de reiteración comentados, servir de apoyo para la atención del espectador, recurso este muy frecuente en el relato oral.

Si se empieza por comparar el guión original con el guión grabado y la película, en la escena del interrogatorio del policía se produce un añadido que altera de manera importante el alcance del significado de la secuencia. En el guión original, quien acompaña al parque a las niñas (versión más apegada a la realidad) es la criada, Lucía, personaje que no aparecerá en la película pero que el guión original ya apareció en la escena de la camisa manchada de sangre. Antes del interrogatorio, lo único que acaece allí es que Lucía se pone a charlar tranquilamente con las demás criadas y la niña se ve con su diábolo a buscar a una amiga. En la película, las niñas solas vienen corriendo al parque y se cruzan con una señora que pasa a su lado y una familia, padre, madre e niño, que viene de



frente. Todos estos personajes tienen porte y vestimenta aburguesada y contrasta con lo que aparecerá después en el parque. No es difícil valorar que la versión del guión grabado y de la película es mucho mejor y aporta gran valor añadido. Para empezar, contextualiza el acto miserable, prepotente y obsceno que va a realizar el policía de intentar detener al padre de la niña chantajeándola emocionalmente. Segundo, presenta con una descripción impresionista y concisa esa España cainita, bárbara, de “cerrado y sacristía”, y proyecta una significación importante dentro de la película la valoración negativa de esa España reflejada en el espejo de la inocencia de la niña. Hecho este que, como ya se ha comentado en todos los casos ocurridos hasta ahora, es dotado de un carácter estructural, pues resultará ser un hito más dentro de ese hilo de crítica a los valores de la España nacional que se desarrolla a lo largo de toda la primera parte.

En la secuencia del preso, en el guión original no aparece la reja al principio sino una puerta o portón desde donde se ve acercándose el interior de la cárcel. Efectivamente, la cárcel de Elizondo estaba en el lateral derecho del Ayuntamiento al que se accedía por un portón grande. Por ahí entran los niños sin oposición del centinela, que está fuera vigilando. Los niños se acercan y gritan. En la escena siguiente, se describe la situación y al personaje:

INTERIOR CÁRCEL. DÍA.

24. E.S. En primer plano Gabriela> de espaldas. Después los niños, también de espaldas, a cierta distancia de la celda, gritando. ZOOM IN lento hasta esta. Allí, de frente, de pie contra la pared del fondo está el prisionero. Aspecto extranjero, barba de varice días, chamarra de cuero de tipo aviador, con una insignia del ejército Republicano. Está mirando a los niños, con cierta tristeza tierna. Lo vemos desviar la mirada y enfocarla hacia la dirección de Gabriela.

La reja aparece cuando, por primera vez, el prisionero centra su mirada en Gabriela justo antes de que el grupo de niños empiece a tirarle cosas. Después, la cámara se centra en el preso y en Gabriela. En el momento en que esta empieza a sonreírle al preso, vuelven los gritos de los niños, pero han evolucionado: “Yo ya le di... ya le di... ya gané... Vamos a las trincheras... Vamos... yo soy el primero... yo”. La primera secuencia desde el inicio hasta que los niños se alejan contiene 12 escenas totalmente desarrolladas. La secuencia posterior está descrita en seis escenas desde la partida de los niños hasta la de la niña hacia su casa.



Palacio de Arizkunenea a la derecha y Ayuntamiento con la cárcel a la izquierda. La cárcel estaba en los bajos a la derecha. Se entraba por el callejón que queda entre los dos edificios.

En el guión grabado, la exposición de las escenas está sin desarrollar. La puerta o portón ha desaparecido y el prisionero se asoma directamente por una ventana con reja. Otra diferencia es que el centinela estaba presente y el guardia que llama al preso lo hace desde adentro y no se le ve. Mejor opción la segunda, ya que el primero es una presencia pasiva que no pinta nada. En el guión grabado aparece el viento, elemento que no está en el guión original, y en ninguno de ambos está el árbol que sí es importante en la película. Aunque se explica el surgimiento de un sentimiento de atracción entre Gabriela y el prisionero en los guiones y en la película, la más matizada es la versión de la película. En ella se muestra con más detenimiento cómo se va estableciendo la complicidad entre los dos personajes. Se acerca más la exposición fílmica al guión original que al guión grabado, ya que este segundo es excesivamente general. Los horarios también difieren. Esta primera secuencia acaba en el guión original al oscurecer (guion), un poco antes de las ocho de la tarde (hora en el reloj de su casa).

Tres escenas se llevan a cabo en el guión original en el interior de la casa de Gabriela. La primera señalando un reloj de pared o de cuco que señala las 8. En la segunda, deja sus libros y busca por los cajones sin encontrar nada. Sale y entra en otra habitación donde busca y encuentra un par de pipas. Coge una y se la guarda. Sale y se despide en *off* de su madre: "Hasta luego mamá". En cambio, en el guión grabado la exposición es más escueta: "En casa. Gabriela coge un poco de tabaco y lo envuelve en un trapo." La película es una media de ambos guiones: aparece el reloj, son las ocho menos diez. La niña saca un pañuelo y echa tabaco de pipa del bote de su padre y sale.

En el guión original parece que la vuelta de Gabriela a ver al preso se produce al día siguiente. Había dejado al prisionero al oscurecer y ahora es de día.

Se ve llegar a la niña y pasa por delante del centinela que no le hace caso. Aquí se pregunta el guión si no es mejor suprimir al centinela. Avanza la cámara en zoom, más rápida que Gabriela, y muestra la celda, que parece vacía. Para ver mejor, la niña se sube a un aljibe o piedras. Sigue la cámara avanzando hasta entrar en la celda. Hay un encuadre de la pared opuesta donde se lee la inscripción en alemán “Rotten Front”, sigue moviéndose la cámara y se muestran otras inscripciones en las demás paredes: “Ignacio Puig, 1936; una hoz y un martillo; la inscripción alemana: “Salud, kamaraden”; CNT; FAI; “Adiós María; “venceremos”, etc. Vista del catre vacío y vista de la niña desde el interior de la celda. Gabriela se baja del aljibe y se aleja hacia el exterior de la cárcel. Sale, se queda parada y desorientada afuera. Viene un niño corriendo por la calle con un palo y Gabriela le pregunta por el preso: “Pum... pum... lo mataron”. El niño sale corriendo. Gabriela se vuelve y se toma un zoom de acercamiento de ella hasta pararse en sus ojos, y sigue hasta desenfocar.

En el guión grabado: Exterior. Frente a la cárcel. La cámara avanza en *travelling* hacia las inscripciones: “ROTTE FRONT, CNT, FAI, UGT, SALUD CAMARADAS, 1936” y, enmarcada en una estrella de cinco picos: “JSU”. Contracampo de la niña desde la ventana. Pasa un niño, la pregunta y la respuesta son las mismas que el anterior guión. Primer plano sobre la cara emocionada de Gabriela.

La película es una mezcla de ambos guiones. Se presenta a la niña ante la ventana y la cámara sigue avanzando hasta la pared de enfrente de la celda donde se leen bien algunas de las inscripciones citadas. Ignacio Puig se muestra cuando se acerca más el zoom sobre la pared. La cámara pasa por encima del catre vacío y se detiene un momento enfrente de la reja; allí hay una serie de inscripciones de las que sólo se distingue “ROTI”. Se ve a la niña pequeñita al fondo a través de la reja, durante unos largos segundos. A continuación, la niña es vista desde atrás. El diálogo con el niño que entra y sale corriendo en escena es el mismo. La cámara se detiene unos segundos en una toma de espaldas de su cabeza. Larga toma, primer plano de la cara de Gabriela muy expresiva.

En la secuencia de “El otro lado”, en el guión original hay muy pocas diferencias con la película. Estas se dan en los diálogos. El guión original es más explícito en cuanto a tomas y encuadres que el guión grabado. En este caso los cambios mejoran el guión grabado.

GABRIELA: ¿Adónde vamos?

HERMANA: Tenemos que irnos...

GABRIELA: ¿Y por qué de noche? Tengo sueño...

HERMANA: Para que no nos vean.

GABRIELA: ¿Por qué?

HERMANA: Porque si nos cogen, papá *se entregará*", o (Porque nos quieren coger para que papi se entregue).

.....

La hermana acaba de ayudarla. Le hace un cariño.

HERMANA: Acaba, que voy a ayudar a mamá

La hermana sale por la puerta.

53. P.S. de Gabriela que, ya vestida, se levanta. Dobla con mucho cuidado su pequeño camisón y lo guarda debajo de la almohada. Se acerca después a un armario o arcón lo abre. Está lleno de juguetes. Busca entre ellos. La puerta está al fondo. Por ella ahora se asoma la madre que se detiene al ver a Gabriela en estas cosas. Se echa para atrás y sale. Se sugiere una inmensa ternura. Desde fuera de nuestra vista, junto a la puerta habla:

MADRE (EN OFF). Gabriela, no te puedes llevar nada...

Gabriela se detiene y se queda mirando hacia la puerta Hay un silencio,

MADRE (EN OFF). ... Bueno, algo que quepa en una mano,

54. M.S. Gabriela de espaldas, rodeada de juguetes. Lo mira, Coge uno, pequeño. Un muñequito, diminuto.

55. F.S (Id que 53) Con la puerta al fondo Gabriela se levanta, con el muñequito guardado dentro de su mano cerrada. Se va hacia la puerta. Se detiene, vuelve. Arregla la almohada de la cama. Se besa un dedo y luego lo pone sobre todos sus muñecos que están en una silla. Murmura:

GABRIELA: El gordito... Pepito... El pollito... Polonchón... Cochinpeto... Amiren... (debe ser a Miren)

Ahora va hacia los juguetes. Toca a varios. Murmura"

GABRIELA; Pelota, casita... la piedra... la cinta... la cajita,...

56. M.S. De espaldas (Id. que el 54) Gabriela mira la mano, saca el muñequito, lo coloca en el lugar de donde lo sacó, después de habérselo acercado a la mejilla. Murmura una vez más

GABRIELA: A todos... a todos... a todos...

Se levanta. Sale del cuadro. Nos quedamos encuadrando a los juguetes.

Los diálogos del guión original son más explícitos y no ganan en intensidad. Las despedidas del guión grabado son mucho más elaboradas y expresan fílmicamente la situación de la niña con mayor dramatismo y sencillez. Por ejemplo, la escena del pollito en la mano es enternecedora, y el hecho de que sea este y no ella quien se despide es significativo. La película es un desarrollo del guión grabado.

En cuanto a la parte de la estación, en el guión original se explicita que se trata de la del tren, incluso se añade entre paréntesis: "(Salazar)". Probablemente estuvieron pensando en ir a esta estación del estado de México cerca del Desierto

de los Leones, si no es ella misma. Es el único edificio de los que aparecen en la película que tiene poco parecido con cualquier estación española, ya sea de autobús o de tren. En el guión grabado, no se especifica de dónde es la estación. En la película tampoco se sabe. Es indiferente de todos modos, ya que de la espera en una antesala exterior se pasa directamente a la escena del coche.

Lo que sí cambia bastante es el diálogo que mantiene las mujeres. Es más largo y explícito en el guión grabado que en el original. Este acaba en “sino cientos” y añade la frase: “Y me han dicho que antes les vacían los ojos...”. En el primero, sin embargo, lo dicho se razona con el argumento de realidad.

—...me lo dijo alguien que acaba de llegar...

—No me cabe en la cabeza.

—Pues al principio no lo creía, pero de esos rojos hay que creerlo todo. Lo que te he dicho: ¡las cabezas colgando de los árboles! ¡No una, ni dos, sino cientos! ¡Cortadas... y colgando de los árboles! ¡Por las carreteras! Me lo dijo el propio Antonio, él lo ha visto, ¡y no va a mentir!

—¡Es imposible!

—¡Vamos, hombre, tú lo conoces! Y me han dicho que antes les vacían los ojos...

—¿Qué barbaridad!

—¡Si es una gentuza! ¡Es una gente de la que ya sabemos lo que se puede esperar! ¡Si lo habremos visto aquí, cuando lo del sindicato ese! ¿Te acuerdas cómo se pusieron? ¡Si no se podía ni salir a la calle! ¡Si es un asco! Y con esto de las cabezas, a este paso...

Sobre la importancia de esta escena y de lo que dicen me detendré más adelante, pero adelanto que la contiene como punto de comparación entre las formas de pensar y de hacer de un bando y de otro durante la guerra. La película filma este diálogo entero.

A continuación, en el guión original las tres mujeres van cansadas, andando por entre los pinos. Se escucha una voz en *off* que las llama. Ellas se detienen y aparece un hombre que dice la contraseña. Esta y la respuesta en origen estaban en vasco, pero ya está tachado y puesto en castellano. Las tres mujeres reanudan su camino hacia la cámara. Ya en una carretera francesa se ve venir una furgoneta de carga. Se detiene y baja un hombre diferente del anterior. Va a la parte trasera donde van las tres mujeres y se asoma:

HOMBRE: *Au revoir Madame. Vous pouvez être tranquille, vous êtes déjà du côté loyaliste...*

(Se vuelve hacia el chofer)

*Au revoir Manuel, a la prochaine...*

MANUEL: *Au revoir, camarada...*

Continúa la secuencia en el interior de un coche. Van cansadas, sin hablar, hasta que la madre le dice a Gabriela que despierte, que ya están llegando. La niña mira tensamente a los árboles, que pasan frente a la vista. Sigue mirando la niña; mira del otro lado. Siguen pasando los árboles ante su mirada y Gabriela dice que no han llegado, que todavía no se ven las cabezas colgando. Siguen pasando árboles, cuya repetición es interesante. No hay cabeza alguna en ellos, por muchos que pasan.

En el guión grabado se detiene un coche en el bosque, baja un hombre y le anuncia a la madre que en poco la dejarán donde el guía. Las tres se adentran en el bosque y pronto se encuentran con el guía. Se cruzan la contraseña y empiezan a andar. Acto seguido, aparecen en un descapotable, las niñas durmiendo y la madre despierta. La madre las despierta diciéndoles que pronto llegarán. Hay un *travelling* de los árboles que bordean la carretera, Gabriela contesta que todavía no, que no se ven las cabezas. *Travelling* de retroceso de los árboles y de la carretera.

En la película se sigue básicamente el guión grabado. El primer coche se convierte también en un descapotable como el segundo. Las tres mujeres van durmiendo. Esta escena se combina con tomas de las copas de los árboles. Se despierta la madre y hace lo propio con las niñas. La respuesta negativa de la niña que mira con los ojos como platos es negativa porque aún no están las cabezas. Larga secuencia de escenas de altos árboles junto a la carretera y del bosque. Empieza a sonar la música de *¡Ay, Carmela!*, que acaba en un paso suave del bosque e introduce la ciudad por medio de imágenes documentales de las barricadas de la guerra. Como se ve, hay algunas diferencias que, en este caso, no mejoran el guión original. No se acaba de entender lo del descapotable y la manera de vestir nada adecuada para ir de paseo por el monte e intentar pasar de incógnito la frontera. Parece más apropiado lo que propone el guión original, esto es, la furgoneta para llegar hasta el mugalari.

Ya en Valencia, en el guión original se oye la canción *Mi jaca* y un cartel pegado con la pregunta: “¿Y tú qué has hecho por la patria?”. Hay más personajes: un miliciano que baja hablando con su mujer, otro que sube y tres mujeres detrás de él. Se cruzan con los que bajan y los saludan. En el guión grabado y en la película son dos milicianos quienes bajan hablando y se cruzan con las mujeres que suben y se saludan. No cambia mucho. En ambos guiones y en la película la llamada a la casa y el recibimiento son similares. Lo que sí cambia es que el guión original no hay imágenes de archivo de las barricadas callejeras, la canción es más



apropiada y el cartel más irónico. En resumidas cuentas, esos elementos mejoran el producto y lo contextualizan mejor. Además, en el guión original se introduce al final una narradora totalmente prescindible –no aporta nada– para afirmar lo que ya se ve y gritan los primos: “Y ahora estábamos con los tíos en Valencia”.

Sí hay diferencias importantes en la secuencia “La muerte del padre”, más elíptica, concentrada y dramática en el guión grabado y en la película que en el guión original. En ella las niñas no se enteran y el llanto de la madre de espaldas concentra todo el dramatismo de la noticia. Se pasa sin transición de la entrada en el piso a la escena en que la tía se encierra con la madre y el compañero que trajo la noticia. En el guión original, tras la alegría de la llegada, se presenta a los niños, niñas y tíos cenando en silencio, sólo roto por el ruido de los cubiertos. La madre abatida y de negro sentada en un sillón aparte. Miradas furtivas de todos hacia ella. Un zoom más cercano la muestra destrozada y hundida. Se acerca la tía y se inicia un diálogo que no difiere mucho del mantenido en el guión grabado y en la película, sólo que aquí es entre las dos mujeres y en los otros lugares lo es entre la tía, la madre y un compañero, cuya presencia sustenta el razonamiento de la experiencia vivida. La forma de matarlo en el guión original sugiere que, cuando lo encontraron, le dijeron que estaba libre aplicándole la ley de fugas, derogada por la República. En dicho guión, la presencia de los niños, las posturas de la madre y el “largo gemido o gemidos cortos y guturales” acercan la escena al melodrama.

Ahí acaba en el guión original esta larga secuencia. En cambio, en el guión grabado y en la película aún hay una escena más: Gabriela y María salen del edificio de casa de los primos y van a hacer cola para comprar cada una un producto. Gabriela va haciendo equilibrio sobre el borde de la acera. Interesante episodio de transición, como se verá en el análisis de la película.

En la secuencia de “el miedo a las bombas” hay algunas diferencias apreciables. En el guión original explicita pasillo vacío y silencio absoluto: “Progresivamente veremos pedazos de vidrio en el suelo junto a ella”. Distintas tomas desde distintos ángulos. En el guión grabado, básicamente es lo mismo: *Travelling* de avance sobre la niña acurrucada y primeros planos, mientras en ambos la voz narradora recita el soliloquio. Los cristales son prescindibles, no añaden nada y roban atención. Pero sí hay otra diferencia interesante: en el guión original el sujeto del que se habla es nominado por el nombre propio, “Gabriela”, mientras que en el guión grabado se la denomina por medio del sustantivo común,

“la niña”: (“Gabriela [la niña] tenía miedo”... “Gabriela [la niña] sabía muchas cosas”... “tanto miedo Gabriela [la niña]”...).

Si bien el nombre propio es aquel que se refiere a cosas o seres individualizados, al tratarse de un nombre común genérico, individual y animado con artículo determinado, la diferencia de concreción no es prácticamente ninguna. También es cierto que los niños suelen llamarse a sí mismos por su nombre, pues aprenden su nombre, los demás por él le llaman, antes que el concepto de *yo*. Dos razones para aceptar que “Gabriela” será más infantil que “la niña”. Pero en boca de la adulta de esa Gabriela o niña, no resulta tan diferenciador. Personalmente prefiero la solución del nombre común, precisamente porque se presenta como más distanciador, más expresivo de la alienación. Y más teniendo en cuenta que acabará el soliloquio con un salto al deíctico de primera persona en una demostración evidente de lo que se está aquí diciendo: “Pero yo seguía encogida en el pasillo, con mi miedo ahí tan grande en un cuerpo tan chico para guardarlo, mientras las bombas deshacían la ciudad...”.

Al acabar la secuencia del miedo de la niña, en el guión original se inserta la salida de las niñas de la casa de los tíos con Gabriela yendo a la pata coja y enseñando los efectos de los bombardeos. En el centro temporal de la escena se oye:

NARRADORA: Ese ruido todo el rato... ese ruido por la mañana, pero también por la noche y también a la hora de desayunar... todo el rato, todo el rato ese mismo ruido...

Al pie de la casa destruida, un grupo de niños, entre los que están los primos y Gabriela, hurgan y buscan un botín de la batalla. En el guión grabado y en la película se inserta una serie de imágenes documentales de bombardeo sobre la ciudad y otras de evacuación, subida a los camiones... Era evidente que la voz narradora venía sobrando.

La secuencia del “Tapón de cristal” muestra unas cuantas diferencias formales, aunque no cambian demasiado el significado de la secuencia. En el guión original la escena se sitúa en la casa de los primos, en la misma mesa del comedor (no aparece esta escena en el guión grabado ni en la película). Aparte de los primos, y algunos amigos, está también la hermana, aunque por la edad, un poco apartada. Detalla la lista de materiales del botín. A continuación, un plano semidetalle (*Top shot*) de brazos, medios cuerpos y objetos que van siendo cogidos y dejados a la vez que se producen exclamaciones entre los niños:

NIÑO: Mira la metrala que me encontré es un obús

NIÑO: Pero tú no tienes balas de máuser...

NIÑO: Y a mí qué...

NIÑO: Te las cambio por la correa...

NIÑO: Pues mi revista está en francés...

NIÑO: Mira... mira el Manolín...

NIÑO: ¿Quién encontró la perilla?

NIÑO: Es mía... ya tengo tres...

NIÑO: Pues yo tengo unos guantes, de señor...

NIÑO: Con esto vamos a hacer un castillo... etc. incluyendo a Gabriela.

Gabriela cogiendo un pedazo de metrala de la mesa

NARRADORA: ~~Yo cogí un pedazo de metrala~~... Yo entonces me guardé un tapón

La secuencia en el guión grabado es brevísima:

Interior. Unos niños están jugando alrededor de una mesa llena de pequeños objetos. Gabriela elige un pequeño tapón de cristal y lo observa detenidamente.

Voz en *off* de Gabriela adulta: *Y yo entonces me llevé un tapón.*

En la película, los niños están alrededor de la mesa buscando, cogiendo y dejando objetos. Se ven medios cuerpos y se oyen exclamaciones, aunque no muy claras. María está entre ellos como uno más. Gabriela coge el tapón y lo mira sonriendo durante un rato hasta que se escucha la voz narradora que dice la frase arriba señalada en el guión grabado.

La secuencia de "El éxodo", en cambio, es totalmente diferente. En el guión original:

XXXII. CARRETERA. EXTERIOR. AMANECER

94. C.U. de la mano de Gabriela con el pedazo de metrala. Se aleja, quedando progresivamente en F.S. Con la otra mano es llevada de la mano de su madre. Al otro lado su hermana. Se alejan por la carretera. En ésta hay otras personas, mujeres casi todas, que también se alejan. Llevan bultos y niños, y maletas. Entre ellas pasa corriendo un soldado. Todos se alejan, de espaldas, mientras entran a cuadro otras personas que pasan a alejarse también.

XXXIII. PASILLO. INTERIOR. NOCHE

95. F.S. de un pasillo lleno de hombres y mujeres que duermen. Penumbra. Alguien canturrea. Algún cuchicheo.

Una puerta se abre, proyectando luz sobre los que duermen o descansan. Vemos allí,

acostadas, durmiendo, a la madre, a Gabriela y a su hermana. La puerta se vuelve a cerrar volviendo a la penumbra. El canturreo, que había cesado por un momento, se reinicia suavemente.

XXXIV. TREN. EXTERIOR. DÍA

96. M.S. de una ventanilla de tren. En ella, mirando hacia afuera, el rostro de Gabriela y de su hermana.. Gabriela sigue llevando en la mano el pedazo de metralla. Ruido de tren. Si es posible sugestión de reflejo de algo que pasa frente al vidrio de la ventanilla.

NARRACIÓN: ~~Mi gran tesoro era este pedazo de metralla que llevaba en la mano porque todo lo demás me lo habían borrado.~~ Y ahora, mientras íbamos andando por esas carreteras y durmiendo en cualquier sitio y subiendo a un camión y volviendo a bajar y otra vez volviendo a andar, trataba de acordarme de cómo eran las cosas antes, cuando era yo muy niña, 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... ~~y apreté con más fuerza aún aquel pequeño trozo que yo había encontrado aquel día, ese pequeño trozo de metralla que era mío, y que nadie me lo iba ahora a quitar.~~

En el guión grabado y en la película se insertan unas espléndidas y estremecedoras imágenes documentales de la salida hacia Francia, gente subiendo a los camiones, estos partiendo, ancianos, niños y adultos con sus mínimas pertenencias andando, el herido asistido por compañeros, la imagen de la fogata para calentar las piernas del niño, una toma del letrero de “Le Perthus. Pyr. Or.”, y otra de “Frontière”. Se vuelve a oír la música de los títulos. Un dormitorio donde duermen hacinadas decenas de gentes. Entre ellas, la madre y dos niñas. Entonces se oye la voz en *off* narradora:

Voz en *off* de Gabriela adulta: ~~[Y ahora, mientras íbamos andando por esas carreteras y durmiendo en cualquier sitio y subiendo a un camión y volviendo a bajar y otra vez volviendo a andar,~~ [Y ahora] trataba de acordarme de cómo eran las cosas antes, ~~cuando era yo muy niña,~~ 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...

Las diferencias son muchas y significativas. La inclusión de las imágenes documentales de Joris Ivens es todo un acierto. Además de ser excelentes, algunas antológicas, son elocuentes y expresivas, de un dramatismo sincero que tiene una fuerza que sacude el ánimo. Otro acierto es el de no incluirse entre los caminantes, no sólo porque ellas no usaron ese camino, sino porque las imágenes hubiesen

perdido el sentido de universalidad que aquí tienen. En todo caso queda sugerido. Esta mejora se puede observar también en las frases de la voz narradora que desaparecen.

Las escenas del restaurante son idénticas tanto en el guión original y en el guión grabado como en la película. En cambio, hay importantes diferencias en la secuencia siguiente. En el guión original el título es: “ESCUELA. PATIO. EXTERIOR. DÍA”. En el guión grabado, como en la película, el epígrafe reza: “Exterior. Jardín público”. En ambos la madre se aleja. El mensaje queda excesivamente elíptico en el guión grabado y en la película, tanto que lo de interpretarla como un internado sólo lo pueden hacer quienes sepan de qué va el asunto. En este caso, parece mejor solución la del guión original, que lo presenta como tal. Incluso habla de la posibilidad de poner el letrero “INTERNADO”. No obstante, la reja que separa el patio de la calle es elocuente. La madre se va después de dejarla allí y se vuelve a mirarla. Gabriela, separada del resto de niños que juegan, se mantiene de espaldas para no ver como se va su madre. El diálogo es el mismo en los tres lugares, sólo cambia la primera intervención de la niña francesa. En el guión original dice: “—*Passe moi la balle*”, mientras que en el guión grabado y en la película la niña francesa es más imperativa: “—*La balle ! Eh, toi, la nouvelle, passe moi la balle, la balle, la balle !*” Parece mejor, o por lo menos es mi opinión, que se lea claro lo del internado. La niña sufre así la primera separación física de la madre, nueva consecuencia negativa de la guerra y del exilio, algo determinante en la psicología evolutiva de la niña. La segunda parte en el jardín (guión grabado), o el segundo jardín (película), no aparece en el guión original. Es la separación de una nueva amiga que acaba de hacer. Otra consecuencia más que la niña debe sufrir.

“La nostalgia” es la última secuencia de la primera parte. En el guión original se desmenuza en sus escenas tal y como se presenta en la película, incluidas las noticias de una radio, que se dan en francés (según Keller, 2006, se trataría de Radio París, aunque no especifica su deducción). Sin embargo, en el guión grabado se realiza un resumen sucinto de cuanto ocurre y dónde pasa en la citada secuencia, que acaba con la música que sigue sonando en el guión original. En cambio, en el guión grabado termina con esta frase de la narradora: “Había conocido la nostalgia. Y ahora conocí el exilio”. Frase que el guión original incluirá como principio de la segunda parte. Y en la película se divide en dos: la primera parte de la frase es el colofón de la primera parte de la película y la segunda frase es el inicio de la segunda parte de la misma.

En ninguno de los guiones están las escenas de transición entre algunas de las secuencias: la calle vacía entre la del fugitivo y la de la ropa manchada de sangre; la vista sobre el edificio y el señor que va leyendo y se cruza con los niños que corren al inicio del preso; la vista de unos edificios de frente, entre la anterior del preso y la del otro lado, que sí están en la película.

El comienzo de la segunda parte es similar en los tres casos. En el de guión grabado se acomoda a la película y se extiende más en explicaciones de corte técnico. Los lugares citados en el guión original no son todos los que están ni están todos los que son, pero la función es la misma, detallada en el guión original: “Por corte pasaremos una sucesión imágenes cotidianas de la Ciudad de México. Imágenes neutras, despegadas, que den la imagen total de la vida diaria y del transcurrir de un tiempo indefinido. Se ordenarán en edición”.

Sí hay una diferencia entre el guión original y el guión grabado y la película. La segunda parte del primer largo soliloquio que recita la Gabriela adulta no está en el guión original. Se trata de una reflexión sobre el paso del tiempo, se queja de que pase tan de prisa. Esta secuencia concluye cuando Gabriela adulta abre una puerta en el guión original, mientras que sube en un autobús en el guión grabado. En ambos casos la reflexión citada desaparece.

En la secuencia de “El cementerio” no hay más que una diferencia resaltable, la de la fecha de muerte de quien está enterrado/a en el panteón visitado. En el guión original se lee: “España 1899. México 1956 (Por ejemplo)” y en el guión grabado y en la película lo escrito es: “Madrid 1897 – México 19...”. Alguna mínima variante en el diálogo no cambia nada el sentido de las frases. Ninguna de estas fechas coincide con el nacimiento de su madre; sí, en cambio, 1956, es el de la defunción.

Otro dato interesante para apreciar cómo esta escena sí tenía sentido como visita a la madre muerta es que en el primer caso el lugar de nacimiento es España, mientras que en el segundo cita Madrid, ciudad en la que probablemente no nació. En el guión en francés, anteriormente citado, se expone con claridad que las hermanas van a visitar a su madre muerta. Lo interesante es ver cómo se va depurando la secuencia para universalizarse, pero en este caso no lo consigue. Lo que sucede finalmente es que la escena no aporta nada a la película, ni a su sentido global, ni a su construcción o destrucción del personaje de Gabriela adulta. Tiene o cumple una función anticlimática, pero no creo que sea el tema ni el momento en que se pueda introducir el tono distendido de dicha secuencia, pues ya está llorando, y va a seguir afligiéndose por la ausencia de la madre.



Entra Gabriela en su casa y se instala en el sillón. Allí se pregunta en el guión original: "... y el botón, dónde está el botón? ¿dónde está todo?"; mientras que en el guión grabado y en la película lo que expone es: "Y yo entonces me llevé el tapón". Es mejor la segunda variante, ya que enlaza estructuralmente con la escena del tapón de la primera parte. El resto de la secuencia es similar, sólo que en la película y en el guión grabado adquiere protagonismo el tapón y la música de Bach del principio, no citada en el guión original.

Para acabar la secuencia de la vuelta es similar en los tres casos. La única diferencia es que en el guión original está desarrollada en escenas, detallando el tipo de tomas, algo no tan presente en el guión grabado.

Es evidente, por tanto, que hubo un guión o *story-board*, y que se siguió en gran medida, aunque se cambiaron algunas cosas durante el rodaje que mejoraban el guión al dotar al texto de mayor capacidad de sugerencias y en darle a cada una de esas escenas un valor estructural que anteriormente no tenía. Castro de Paz (*cit.*, p. 27) habla de un cine no sólo de director sino también de actor, que otorga prioridad decisiva al rodaje, un cine de "atrapamiento" del gesto, fugaz e irrepetible, del actor. Me inclino más por considerarlo un cine de director, que además realizó una brillante dirección de actores, sobre todo teniendo en cuenta que todos ellos eran novatos en esas lides, excepto la protagonista adulta. Obviamente, no era un guión tan cerrado que no permitiese cambios: los permitía, los sugería e iban siendo adoptados sobre la marcha.

## Notas sobre la realización

Después de tres meses de trabajo con el guión, se lo enseñaron a José M.<sup>a</sup> Torre y a su mujer, quienes quedaron entusiasmados. Faltaba el dinero. Empezaron rascándose el bolsillo todos los amigos, yendo puerta por puerta, mil pesos aquí, quinientos allá, un material gratis por el otro lado... Las aportaciones más altas fueron el regalo de sendos cuadros de los pintores Juan Soriano y del galerista Antonio Souza, más dos cuadros de Vicente Rojo, uno de los cuales, el que aparece en la película, lo tiene la segunda esposa de Jomí, Gina Ogarrio, y un muy buen cuadro que tenía en su casa la madre del director de la película. Todos ellos fueron vendidos o rifados. Hubo alguna amiga, comenta la autora, que al no poder aportar dinero ni material se ofreció a cocinar pasteles para vender o para llevar al rodaje. Al cabo de un par de meses, pues, pudieron comprar la pequeña Paté Webó con la que empezar la filmación. Aun así, hasta los 35.000 pesos, unos

4.000 dólares, que costó la película, sólo se cubrió un 15 % del presupuesto con los donativos, el resto lo tuvo que financiar la pareja.

Con relación al reparto, Jomí quería que fuese no profesional. Todos trabajaron por amor al arte, y nunca mejor dicho. Así, en la edición francesa del guión de la película (s/f), conservado en el archivo de Diego García Elío, señalan ellos:

Aucun des acteurs n'est acteur professionnel et ni eux ni aucun de ceux qui ont participé á la réalisation n'a touché un seul centime pour son travail. (...) ...tant les réalisateurs comme les acteurs devaient travailler le reste de la semaine.

Se hizo exclusivamente entre amigos. Reunidos todos en casa de Conchita Genovés, cada cual fue eligiendo el papel que más le había gustado. El problema era encontrar una niña que supiese actuar. María Luisa Elío cuenta en varias entrevistas la historia, más o menos como hizo en una entrevista anónima conservada en su archivo, de fecha 30/10/81:

Encontramos a la niña a través de un amigo. Sabía que estábamos buscando una, y nos dijo yo conozco una niña que se llama tal y que vive en tal parte. Fuimos Jomí y yo a su casa y una niña bajó por las escaleras y yo dije: esa es; ella, ni hablar de otra. Entonces alguien me dijo: pero tiene los ojos negros y tú los tienes azules. No importa nada, respondí, tiene que ser ella.

No está muy alejado de lo que cuenta la madre de la niña. Algún amigo les habló de Nuri Pereña y fueron a su casa a verla y a hablar con sus padres. Ya sabemos que el padre estaba desaparecido y que corrían múltiples versiones sobre aquel suceso. Mercedes Gili, la madre de Nuri, la señora de Pereña, era maestra. Puso dos condiciones: que la película no fuese comercial y que la niña no supiese de qué iba la película. Ella quería que se fuese enterando de la historia y de la desaparición de su padre poco a poco y de manera natural. Mercedes Gili cuenta el hecho así, como expone en la entrevista presente en el apartado de este libro que recoge testimonios de los protagonistas:

Mercedes Gili: ... [Jomí] Sí, pues él me llamó por teléfono y me dijo:

—Tenemos el plan de hacer una película y necesitamos una niña como la tuya, que ya la hemos visto.

Yo le dije: —¿Pues de qué se trata?

—Pues tal.

—Sí, cómo no. El día que quieras.

—¿Cuándo podemos ir a verte, mañana?

—¿Mañana?

—¡Mañana!

Los dos vinieron y, pues, nada... —Vemos a la niña.

—¡Nuri!

Y la vieron y sí, claro, dijeron:

—¿Cómo te llamas? —Tatatata, tatata...

Ella muy serena, muy serena, o sea, que no pensó que iba con ella la cuestión. Entonces le dijo:

—¿Tú tienes algún muñeco que quieras mucho? —le dijo él.

—Sí.

—¿Qué es, un osito o un muñeco?

—Los dos —dijo ella.

—¿Los quieres bajar a enseñarnoslos?

—Sí.

Ella bajó las dos cosas. Bajó las escaleras. Estaba allí, junto... junto al librero y dijo:

—¿Cuál quieres más?

—Pues este.

—¿Y cómo se llama? Pues Valbanera ¿Qué pasaría si te lo tuvieras que dejar? ¿Tú no se lo regalarías a alguien?

—No.

—Pero, ¿si te lo tuvieras que dejar y te tuvieras que ir y no te lo pudieras llevar, qué harías?

—¡Ah!, no, no, dijo ella... No, no, yo no lo quiero dejar.

—Y, ¿a ver el otro muñeco? ¿Este más, este te gusta más?

—Pues no, pero también lo quiero.

Pero todo esto con una naturalidad que ella no tenía. No era una niña de estas que enseguida entabla conversación con la gente, y mucho menos gente mayor. Pero le pareció natural las preguntas que le hacían y contestó lo que ella sentía. Total, que le hicieron varias preguntas, ella reaccionaba, la hicieron reír, y hubo un momento en que le dijeron:

—Yo me lo llevo, yo me lo llevo —y ella se puso casi a llorar.

Bueno. Todo eso les fascinó a ellos dos, porque ni se había ensayado, ni ella sabía de qué se trataba, ni nada de nada. Ni era payasa, porque era una niña.

Dijeron: —Sí, sí.

—Bien, ¿nos la prestas, nos la prestas?

—¿Y qué vais a hacer?

—Vamos a hacer una película del exilio, tal y cual...

—Pues vosotros sois exiliados.

—Sí.

—Pero ella no. Pero entonces, ¿va a haber algo de lo pasado en España?

—Sí.

—¿Y va a haber bombardeos?

—Sí.

—Entonces yo os quiero pedir una cosa: ella no tiene por qué enterarse del argumento de todo lo que esté haciendo. Es muy pequeña. Entonces que no oiga bombas, que no se hable

de los ejércitos delante de ella. Que ella vea, pues, más bien que le están haciendo fotos porque está muy mona.

—Pero sí, si...

—Entonces sí, sí, cuando queráis.

—¿Te parece que los domingos te la vengamos a buscar?

—¡Ah!, pues muy bien.

Entonces, los domingos, preparaban una comida en el campo y se llevaban a otros niños y a unos amigos íntimos. El otro que manejaba [el fotógrafo o camarógrafo]. Y eso duró mucho tiempo, mucho tiempo, hasta que un día la estrenaron en el Instituto Francés. Fuimos todos a verla. Quedamos todos asombrados, pero la que estaba con la boca abierta era ella:

Decía: —Yo no...

—Sí, Nuri, ésta eres tú.

Y entonces comenzó a conocer a todos los demás:

—¡Pero yo no sabía qué estaban haciendo...!

—Pero qué bonito, verdad Nuri... bueno.

Así pasaron la película. Nos regalaron una copia. Y ya..., y ya... Entonces sí, nos emocionamos todos, porque emociona sobre todo algunas escenas verdad. Como la que oye música española. Esa hasta te hace llorar, ¿no?, sí. Ella está muy contenta. Además, las críticas que salieron en algunos periódicos.... Pues le gustó, le gustó.

—Pero, esa soy yo, decía.

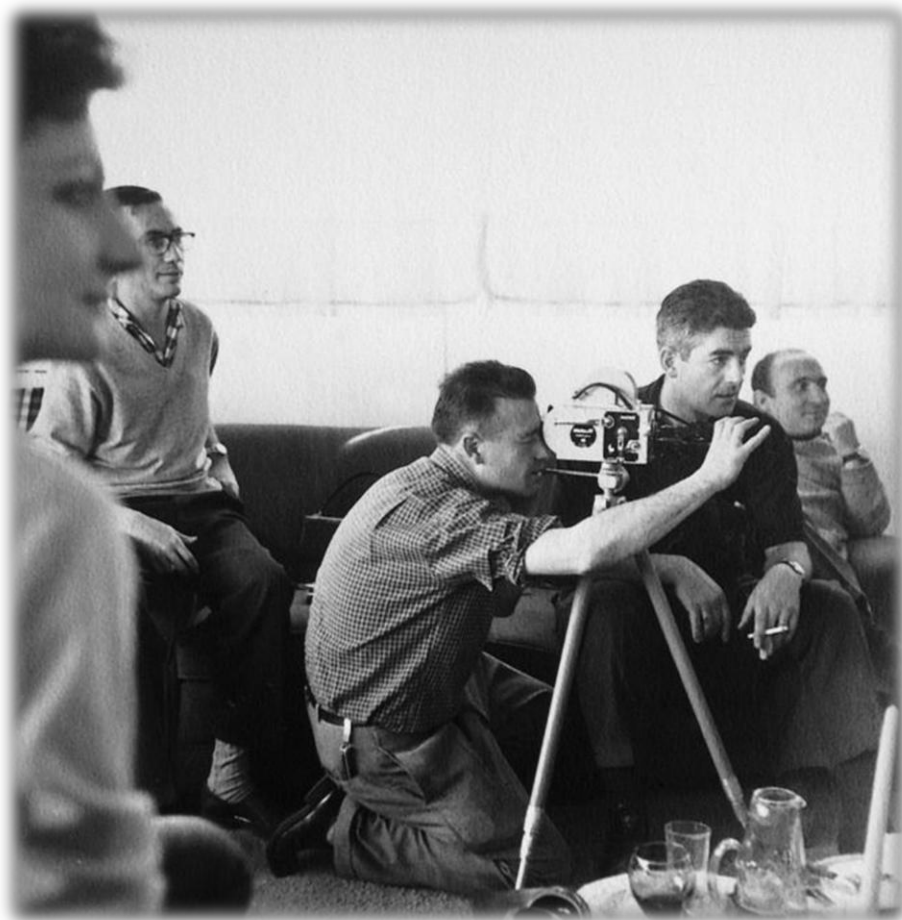
Sí, pero a todo esto tal vez pasó un año, no sabría decirte si fue un año o algo menos. El caso es que ella ya había crecido. Ya conocía muy bien a todos. Eran todos amigos, tanto ella como él y la que representaba que era su mamá. Y le gustó, le gustó la película. Y entonces si hablamos de todo ello. Entonces ampliamos, de palabra y en familia, todo lo que ella había visto en pedacitos.

Jomí la vio actuar quedándose prendado de la niña al momento. Ambos se miraron y se dijeron: “Esta”. Y así fue cómo se encontró a aquella niña tan impresionantemente buena actriz. “¡Qué capacidad de transmitir todo por sus ojos!”, señala la entrevistadora anónima anteriormente citada (entrevista de 1981). “Además ella no sabía qué historia se estaba contando, replica María Luisa. A la niña se le decía: ríe, sonríe, mira, sube la mirada, bájala... No se le decía más”.

En cuanto al papel protagonista se lo reservó María Luisa para ella. Por una parte porque ella era la protagonista real de la historia; por otra porque era la única persona del reparto que tenía conocimientos de interpretación.

Se realizó la producción y se organizó el rodaje. Sólo se grababa los domingos, los sábados se preparaba el rodaje, la producción, la búsqueda de ropas, lugares... De pronto uno decía: en mi casa hay un chaleco de mi hermano, yo tengo un sombrero de entonces... Algunos domingos no había rodaje, por ausencias justificadas. Un año tardaron en filmarla, unos 40 domingos.

La película se realizó con una antigua y pequeña cámara sin motor Pathé Webó de 16 mm., modelo M, de cuerda, es decir, con un límite de 35 segundos por plano, se manejaba con una manivela. El asunto de la cuerda tiene su importancia, pues, como recordaba María Luisa Elío, en los momentos de mayor dramatismo se acababa la cuerda y había que volver a empezar, con la ruptura del encanto, del dramatismo de muchas escenas y el hecho de tener que meterse nuevamente en el papel... Se utilizaron únicamente dos objetivos: un gran angular Angénieux de 10 mm. y un Pancinor Berthiot de 18-75 mm. Siempre que se pudo, la iluminación era natural, cuando no se usaron lámparas a luz concentrada y difusa con *spots* y *photo floods*. El revelado y montaje fue realizado por un grupo de los mismos amigos que estuvieron en el rodaje dirigidos por José María Torre, que era fotógrafo profesional y había sido camarógrafo de noticiarios y documentales publicitarios. Cada vez que se revelaba el material se procedía a editarlo con la ayuda de una moviola, recuerda haber visto una vez Nuri Pereña, a quien doblaron la voz por tener ya un acento muy mexicano. Todo lo hicieron ellos, así, por ejemplo, ellos son los que cantan *¡Ay, Carmela!*. El sonido, voces, ruidos... fue doblado en su totalidad por intérpretes no profesionales. Todos los ruidos de la película los produjeron y grabaron los Torre, Jomí y María Luisa. Fue rodada enteramente en exteriores e interiores naturales, buscando la ambientación y la recomposición de la España de 1936. Ni que decir tiene que, excepto la estación, que no se parece a ninguna española ni de autobuses ni de trenes, el resto de espacios están plenamente conseguidos. “Es una obra colectiva, es una película de todos”, resaltaba María Luisa Elío en la entrevista anónima citada, aunque más tarde, en los últimos años de su vida, quería expulsar de la obra hasta al director para apropiársela entera, como se verá en la entrevista con Ulacia y Valender, y como me lo dijo a mí y a otros, supongo.



Durante el rodaje de *En el balcón vacío*, Emilio García Riera, con chaleco; José María Torre, grabando.

Tomás Segovia recuerda haber presenciado las prisas en las salas de Teleproducciones (Barbachano Ponce). Una vez editado el material se sacaron dos copias positivas: una mala y otra regular, casi buena, comenta García Riera. Esta segunda fue la que se exhibió en la Sala Molière del IFAL. Desgraciadamente, hay que lamentar la desaparición de copias tras la quema de la Filmoteca de la Universidad de México.

Hay algunos momentos en el proceso de producción y exhibición de la película en los que el ánimo se encogía por sobrecarga de sentimiento. María Luisa Elío recuerda especialmente ese primer momento que casi hace zozobrar la película por un tornado de sentimiento que se levantó allí mismo. Fue el momento más emotivo del rodaje:

Era el primer día de la filmación, en el Desierto de los Leones, y estaban presentes todos los que iban a actuar en la película...La escena que íbamos a rodar correspondía a la huida por los Pirineos de la niña protagonista y su familia y, en el momento en que García Ascot dijo



‘¡Acción!’, todos quedaron en silencio. Ante ellos apareció de nuevo la guerra de España: los actores iban vestidos con trajes de 1936, con boinas vascas. Cuando García Ascot gritó ‘¡Corten!’ el silencio fue absoluto y todos teníamos lágrimas en los ojos.

El primer pase público de *En el balcón vacío* fue en la Sala Molière del IFAL a mediados de 1962 (probablemente a finales de mayo o principios de junio, pues durante este último mes aparecieron algunas reseñas de la película), poco antes de que la película fuera proyectada en el Festival de Locarno en agosto de ese mismo año. Del día del estreno, Mercedes Gili recuerda el susto al ver aquello que había hecho su hija. Ella no se hacía una idea de que fuera eso lo que iba a hacer. Creía que le iban a sacar algunas fotos y vale:

[La sensación que me produjo fue] Enorme, enorme. Todo el mundo estábamos en el Instituto Francés, todos éramos españoles. Sí, sí, una impresión bárbara porque yo misma no me imaginaba a mi hija haciendo ese papel. Yo me imaginaba, no sé, una cosa más simple, una foto, en fin... No me imaginaba esto. Además, nunca nos lo explicaron y nunca lo preguntamos. Entonces, ver la película fue una impresión, una impresión muy fuerte, muy fuerte.

Tomás Segovia también lo recuerda emocionante, pero desde otra perspectiva:

La primera proyección que yo vi, tengo una imagen bastante clara de que estaban muchos de los que salían en la película, estaba Merche Oteyza<sup>111</sup>, estaba Carmen Mera<sup>112</sup>, estaba Conchita, Justi, Redondo, creo... Esa escena la tengo muy grabada porque, típico, cada vez que salía alguien en la pantalla, el que se estaba viendo gritaba: “¡Uy, qué horror!, bórrame, quítame de ahí”; estábamos en la sala, más o menos a oscuras, pero cada vez que alguien gritaba es que salía en la escena; cuando salí yo, también... Ahora, esa escena, no me acuerdo bien, pero era una sala de proyección, debía de ser en el Instituto Francés, supongo<sup>113</sup>.

La niña estuvo abrumada el día del estreno porque no acababa de entender por qué le hacían tanto caso a ella; no era consciente de lo que había hecho.

Haciendo un pequeño paréntesis, hay que recordar que todos los presentes en aquel acto, la mayoría exiliados, salieron hondamente conmovidos por lo visto.

---

<sup>111</sup> Mercedes Oteyza, esposa de Juan García Ponce, interpretaba el papel de la mujer que cuida al enfermo, encarnado por su marido.

<sup>112</sup> Carmen Mera interpretaba el papel de la hermana mayor de Gabriela.

<sup>113</sup> Al igual que la citada de Mercedes Gili, véanse las entrevistas recogidas en este libro.

Incluso los comentarios habidos hablan de reconocimiento en lo visto. Pero eso no quiere decir que todos vivieran la infancia como la vivió María Luisa Elío y, mucho menos, que la revivieran de tal modo.

La experiencia de vivir una guerra de muchos niños, tanto de los que siguieron dentro de España como de los que salieron, de jugar con las armas, de pasar hambre y frío, de no tener escuela, de andar más libre... no es unívoca. Hubo niños que afirman que se divertieron mucho con esas cosas, aunque lo que estaba transcurriendo fuera tremendo; no percibían el dramatismo, las pérdidas, el dolor. Otros, sin embargo, están redundando todo el tiempo en las pérdidas: materiales, sentimentales... hasta la de la propia infancia. Dentro del exilio también se dan las dos versiones extremas y otras intermedias. En este polo se inscribe la vida de María Luisa Elío y la película, que es como si no hubiera salido de allí.

El exilio aparece como la expulsión del paraíso con la consecuencia de la maldición divina de contraer el pecado original. Es cierto que el exilio no es una palabra, sino una maldición, una realidad que significó la pérdida de la tranquilidad hogareña de la infancia feliz, el conocimiento del dolor, de la incertidumbre, de la muerte de los demás, la lejanía, el vivir en la intemperie, otra lengua, otras costumbres, otros ámbitos, otras voces, la irreversibilidad del tiempo, el recuerdo, el olvido, el vacío... Como señaló Altet (1996), con el tiempo se atemperará lo negativo, se acrecentará lo positivo, incluso se producirá el reconocimiento de lo ganado (en los que ahora viven).

Algunos autores, como Blanco Aguinaga, opinan que lo bueno del caso es que lejos de proyectar sobre un acontecimiento de este calibre -la dura existencia del exilio- lógicos lamentos, parece que su educación y posterior inmersión en un grato y activo ejercicio profesional, contribuyen a todo lo contrario. Blanco ve el lado positivo de la circunstancia del exilio, y lo observa como un giro favorecedor en la dialéctica histórica de la que formamos parte (Adúriz 2006).

En otros, como Angelina Muñiz, señala Carreira (2005: 255): “La nostalgia de la infancia se confunde con la de la tierra que pudo servirle de escenario, apenas entrevista o sólo soñada”. En el caso de Federico Patán, lo español es totalmente sobrevenido. Tomás Segovia, preguntado por este asunto para esta ocasión, declara en la entrevista antes mencionada:

Sí, yo creo que es una actitud muy generalizada, muy normal en el exilio... Yo no lo he vivido así. A mí me parece que, por mucho drama que haya tenido uno en la vida, no está en mi naturaleza quedarme en el drama y darle vueltas y volver a lo mismo... Ahí está el drama, lo digieres, lo vives, lo asumes y adelante; pero lo que más me ha interesado es

todo lo demás. Yo no hubiera dedicado mi vida a darle vueltas a una infancia rota, quizás porque no la sentí rota o no me la rompieron, no sé... En ese sentido, yo no he sido un exiliado típico; nostalgia –eso lo he dicho muchas veces– claro que tengo y he hecho la defensa de la nostalgia y poemas sobre la nostalgia, y todo eso; pero nostalgia de la infancia, como es natural, la tiene todo el mundo; y yo tengo nostalgia de la infancia como todo el mundo; pero, concretamente –muchas veces lo he dicho– yo tengo más nostalgia del México de 1940 que del Madrid de 1936, porque en el 36 yo era un niño y en el 40 yo era un adolescente ansioso de vivir; y el México de esa época está mucho más alejado de la realidad que la España del 36; o sea, México sí que ha enterrado su pasado mucho más que España, quiero decir el de la vida cotidiana, no el histórico; y yo tengo esa nostalgia de lo que era mi vida adolescente en esta ciudad tal como era –“la región más transparente”– en mil novecientos cuarenta y tantos; tengo más nostalgia de mi primer amor a los doce años en Casablanca. Muchas veces he jugado con eso, cuando me hacen esa pregunta que siempre es un poco malvada para hacerle a un exiliado o a un emigrante: “¿Y tú de donde te sientes?”; es la misma maldad cuando se lo preguntan a un peruano de Madrid o a un turco de Berlín, ¿verdad?, o a un refugiado de España; yo digo: “Me siento de Casablanca”; es de lo que tuve más nostalgia durante mucho tiempo; en Casablanca yo cumplí doce años, y casi trece, y es justo la edad para tener nostalgia, cuando descubres las chicas, el amor, los paisajes... todo; ¿cómo no voy a tener nostalgia de eso?

Aunque no es frecuente la aparición de memorias en lengua española, ahora se suma otra rareza: la de contar con memorias escritas por poetas y narradores de este grupo hispanomexicano: *Por el mundo* (2007) y *De mal asiento* (2010), de Carlos Blanco Aguinaga; *Cuando acabe la guerra* (1992), de Enrique de Rivas; *Castillos en la tierra* (Seudomemorias) (1995), de Angelina Muñiz-Huberman; y *Una infancia llamada exilio* (2010), de Federico Patán. Cada uno propone un acercamiento diferente. A la inevitable individualidad estilística hay que añadir las diferencias de edad al llegar al exilio, el hecho de que muchas fueron memorias “adquiridas” o “inducidas” por los adultos de su familia y, finalmente, el resultado del propio camino personal de su percepción del mundo.

Volviendo a la película, la llevaron al Festival Internacional de la ciudad suiza de Locarno en 1962 ante la insistencia del director del festival, Vinizio Beretta, donde ganó el premio de la crítica, el FIPRESCI<sup>114</sup>. Además, en 1963 ganó

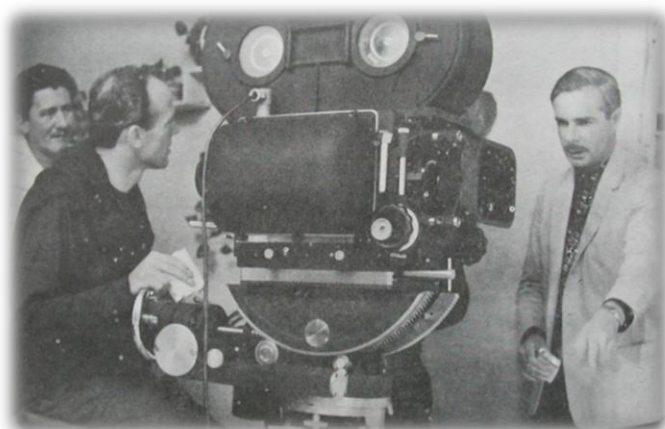
---

<sup>114</sup> Jomí y María Luisa habían conocido a Vinizio Beretta y a Novaris Taxeira en casa de Buñuel, según María Luisa (entrevista con Rocío Alcalá del Olmo y Pietsie Feenstra, en *Regard* / 10, 2006, p. 165), en otro lugar se cita como lugar de encuentro a Cuba, mientras rodaba las dos primeras partes de la trilogía Cuba 58. Vinizio Beretta era oriundo de la Romaña y tenía un pálpito anarquista propio de Guillermo Tell. Llevó al festival películas de los países del Este en una época tan anticomunista. Fue el creador, animador y primer director durante años del Festival de Locarno que nació el 23 de agosto de 1946. Pasó por México cuando llevaban buena parte de la película

el Gallo de Oro de la Rassegna Latino-Americana del Festival de Cine Latinoamericano de Sestri Levante.

\* \* \*

La realidad de María Luisa es una y la película, como la obra escrita, es otra. No hay una transposición lineal de la historia real de la protagonista. Son muchos los detalles que se reorientan en la película para darle forma narrativa e intencionalidad. García Ascot la lleva por los territorios de la introspección y la nostalgia al utilizar elementos estéticos de la *Nouvelle Vague* francesa: equipo técnico reducido, cámara en mano, textura visual desdramatizada, bajo costo, actores no profesionales, tomas exteriores, inserción de partes documentales que están en la frontera de los géneros. Es, pues, una película de la estética de la *Nouvelle Vague*, si se piensa sobre todo tanto en *Hiroshima, mi amor* como en *El año pasado en Marienbad*, ambas de Alain Resnais, que introducen los temas del tiempo y la memoria en la narrativa cinematográfica, así como en la sensibilidad con que se expresan los sentimientos simples y directos a través de las miradas. Algo que forma parte de una estética que es a la vez una ética: hablar de la sociedad a través del individuo, de lo más íntimo sin olvidar al colectivo (Ayala Blanco 1993: 300-302; Rodríguez 2006: 63-76). También algunos críticos, como el uruguayo Jorge Ruffinelli, además del recuerdo de la *Nouvelle Vague*, han visto en ella la huella del Neorrealismo italiano. (Jomí García Ascot conoció y trabajó con el guionista italiano Cesare Zavattini, con quien volvería a coincidir en Cuba).



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

---

rodada y se la enseñaron. Allí quedaron invitados para participar en el Festival de Locarno. Para pagar el viaje del matrimonio se proyectó la película en el cine LUX a un precio muy alto.

Además, no es difícil advertir la presencia de Michelangelo Antonioni si se piensa en que los lentos ritmos del realizador italiano están relacionados con la necesidad de retratar personajes introspectivos, más preocupados por lo que sucede en su interior que en su entorno. O en la secuencia inicial del hombre que se escapa por los tejados de la Estafeta, que ya estaba en *Roma ciudad abierta* de Roberto Rosellini (episodio autobiográfico de su guionista Sergio Amidei), o en cómo nos puede recordar la película *Un ladrón de bicicletas*, de Vittorio de Sica, la escena del restaurante francés (cuando la madre pide café con croissants para ella y sus hijas), las escenas del preso y de las niñas yendo a hacer las colas para comprar. Incluso la sensibilidad con que se expresan los sentimientos simples y directos a través de las miradas forma parte de una estética que era a la vez una ética: hablar de la sociedad a través del individuo, de lo más íntimo sin olvidar el medio.

Por otra parte, Sánchez-Biosca la compara, guardadas las proporciones, con *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), por contar un parecido proyecto de la memoria. Aparte de las similitudes que pueden encontrarse con otras obras concretas de otros directores, como apunta Ayala Blanco (1968: 298), *En el balcón vacío* es una película importante porque confluyen dos corrientes: una estética muy europea y, a la vez, muy dentro de corrientes estéticas de la más honda tradición de España; y una vanguardia para el cine mexicano. Este mismo crítico la considera la película-manifiesto del grupo Nuevo Cine, hecho para demostrar que se puede hacer buen cine a un costo mínimo.

Aparte de esa confluencia de estética formal, muy europea (*Nouvelle Vague*) y, como he apuntado, enraizada en algunas de las más fuertes tradiciones españolas como Arciprestes medievales, Velázquez, Quevedo, Goya, Valle Inclán, el tenebrismo, Gutiérrez Solana, Ricardo Baroja, el expresionismo..., génesis, a su vez, del nuevo cine mexicano como ensayo práctico de la teoría explicada en sus manifiestos, artículos y críticas, construye azarosamente numerosas correlaciones sobre la “experiencia de la ausencia”, con la mítica película del exilio interior *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) y más todavía con *La prima Angélica* (1974) de Carlos Saura (Naharro-Calderón 1999: 159). Si ellos habían expresado tanta teoría para el público mexicano, había llegado el momento de llevarla a la práctica. El producto fue muy bueno. Y, además, *En el balcón vacío* abría la posibilidad de hacer un nuevo cine personal y directo, sin muchos costes. Algunas características del cine de la *Nouvelle Vague* se transmitieron así al cine mexicano.

## La recepción: extractos de la prensa nacional y extranjera

La película fue presentada como representación de México. Obtuvo críticas inmejorables, como muestra este extracto de las reseñas pertenecientes al fondo documental de la autora, que conserva su hijo Diego García Elío. Así también, se recogen testimonios de diversos especialistas.

Emilio García Riera, *La Cultura en México*, 21 de febrero de 1961:

¿Significa eso que García Ascot fue mejor técnico que los realizadores mencionados? No lo creo, o al menos, no creo que sea eso lo que importe. Son las propias necesidades de expresión las que sitúan su obra en un nivel diferente a las de los demás, un nivel más de acuerdo con la verdadera misión que es dado suponerle a un cine nuevo. Para García Ascot y Elío el cine fue un medio de decir algo sobre ellos mismos, sobre su visión del mundo. A partir de ahí, las cuestiones técnicas quedaban en gran medida obviadas, ya que no era de técnica cinematográfica de lo que nos hablaban.

Juan García Ponce, *Revista de la Universidad de México*, junio de 1962:

En *En el balcón vacío* el destierro real de lugar, que crea una separación física perfectamente determinada, proporciona el elemento concreto, cuya causa y motivos es claramente posible establecer, situando a los personajes en relación con el mundo cotidiano, o este destierro se transforma de una manera natural en símbolo e imagen del otro destierro, el que es producto del tiempo y nos separa continuamente del yo que fuimos. La película es por esto una obra esencialmente mítica, en la que el exilio político se convierte en el tema del Exilio, exilio de la Madre, que es la Tierra: de la Tierra, que es la Madre; drama espiritual convertido en acción física y traducido a imágenes. Nos lleva a la razón última de las cosas, y convierte así la historia particular de la protagonista en un suceso con connotaciones generales, que abarca a todos los hombres, eternos desterrados en busca de la unidad perdida. No presenta soluciones porque no pretende resolver el problema, sino recrear su esencia para entregarnos una imagen más clara y pura de nuestra condición. Por eso, cuando la protagonista regresa al fin a su lugar de origen, al escenario físico de su infancia, no puede encontrar en él la respuesta que busca sino tan sólo el hilo que la ata a sus fantasmas, tan desterrados de sí mismos como ella. (...) la respuesta que *En el balcón vacío* da a los que pretenden limitar el cine mexicano a las producciones en serie de una serie de retrasados mentales, el tratamiento cinematográfico que García Ascot da a la ciudad de México en esta película constituye una verdadera revelación de sus posibilidades como escenario. La verdadera esencia de México, la capacidad de sugestión y el misterio de algunas de sus calles, la peculiaridad de las escenas cotidianas que se desarrollan en ella, la sensación de espacio y majestuosidad de algunos de sus monumentos, su ritmo particular y su estilo profundo, se hacen evidentes para el espectador cinematográfico por primera



vez, demostrando que el artista es aquel que simplemente —tan simple y tan difícilmente— *sabe ver*, y que García Ascot es un artista.

José de la Colina, *Política*, México, D. F., 1 de agosto de 1962:

El oficio de cineasta, el afán de expresión y la vocación de *autor*, que ya se adivinaban en esos dos cortos [*Un día de trabajo* y *Los novios*], alcanzan en *El balcón vacío* su plenitud. Gracias, precisamente, a las condiciones precarias con que fue realizado este *film* —lo cual permitió a García Ascot una independencia y libertad absolutas— se puede decir que se trata de una de esas raras obras cinematográficas que revelan una particular visión del mundo. (...) Los temas de la cinta son la niñez perdida y el destierro (aunque formados aquí. García Ascot y Elío provienen de la emigración republicana española), pero un tercer tema parece coronarlos y asimilados: el de la nostalgia. (...) Gracias a una sensibilidad visual profunda, a un inteligente empleo de la elipse y del detalle que sugiere más que describe, García Ascot salvó esos obstáculos. Su cinta —excepto pequeños defectos inevitables dada la irrisoria suma de producción— posee una alta poesía, un poder evocador y comunicativo que revela a un gran creador futuro. García Ascot necesita los medios suficientes *para* desarrollar su vocación con mayor amplitud. (...) La obra de García Ascot y Elío adquiere una importancia que va más allá de la simple factura de una cinta experimental, que demuestra que es posible una renovación del cine nacional en el plano escueto de una menor sujeción del cine al dinero, esto es, a los imperativos de la taquilla. Esta película es algo más: el cine debe ser la expresión de un temperamento, la comunicación de una experiencia, de una idea y de una visión del mundo y no un simple espectáculo. Mientras no suceda así, el cine nacional seguirá siendo una lamentable ausencia, digan lo que digan los "cronistas de las estrellas".

Salvador Elizondo, *La Cultura en México de Siempre!*, 6 de junio de 1962:

Si bien la ideología estética que alienta en *En el balcón vacío* no se puede decir que haya sido adoptada por todos los jóvenes cineastas de México, el espíritu con que ha sido hecha esta película sí corresponde absolutamente al espíritu con que éstos quisieran acometer su propia obra. Al margen de toda consideración de índole crítica, saludo y suscribo esta película en tanto que ella es una afirmación de principios.

*En el balcón vacío* es una experiencia importante para mí por dos razones fundamentales: en primer lugar porque promueve en un sentido altamente positivo una actividad crítica que se traduce en exégesis; en segundo lugar porque encuentro en ella el correlativo de mis propias afinidades poéticas.

Cuando digo exégesis quiero decir exactamente lo mismo que siempre he dicho respecto a la obra de Buñuel. En el terreno de la crítica la obra de Buñuel suscita la exégesis; la exégesis no como la búsqueda de una significación sino como el otorgamiento de la significación subjetiva a los elementos objetivos de la obra de arte. (...) Ya se ha dicho. La película no trata de la Guerra Civil en España, no trata, según yo, de la Emigración, tampoco; no trata de la historia contemporánea, ni de la lucha, ni de la sociedad, trata, como la obra de Proust, de la memoria, pero de una memoria desprovista de las referencias

que provocan el recuerdo; es decir: ni el panecillo mojado en un té, ni la duda floja, ni las aubepines están a disposición de la memoria para evocar al recuerdo en su plenitud. Se trata por lo tanto de la nostalgia, esa sensación producida por la ruptura definitiva, insalvable, entre el presente y el pasado; entre un presente y un pasado. Esa ruptura es el resultado, para mí, de una contingencia histórica: la emigración, la guerra, la muerte: lo inevitable; lo que nos hace pensar que las dimensiones de nuestra actuación ontológica, el tiempo, el ser, son inaprehensibles. No se puede tener memoria de los muertos o de la niñez: sólo se puede tener nostalgia de ellos.

Se trata pues aquí de una película en que el tiempo, ese precario vehículo de la memoria, es el principal personaje. Es por ello que me interesa y me entusiasma. Me entusiasma que la primera película que surge en México como expresión de una nueva concepción cinematográfica asimile va en alto grado una experiencia fundamental del arte de nuestro tiempo.

El tiempo y la muerte: es decir, el tiempo, la imposibilidad de recuperarlo. El tiempo muerto: ese lapso en que nada transcurre sino la memoria. Esta película en su esencia no es sino eso: la concreción de los tiempos muertos en forma de imagen. Me entusiasma particularmente una escena en que la protagonista se desposee lánguidamente de los zapatos y de los aretes. (...) Este carácter del tiempo es, en cierto modo, una constante de la expresión contemporánea. El tiempo ha dejado de ser una referencia absoluta para convertirse, tal y como sucede en *El año pasado en Mariembad*, en una trama en que el pretérito, el presente y el futuro se entretejen en función de la estabilidad del universo cinematográfico. La realidad pierde entonces su concreción de cosa tangible...

José de la Colina, *Nuevo Cine* n.º 7, México, D. F., agosto de 1962:

Los espectadores de *En el balcón vacío* estamos de acuerdo en que no es un drama sobre la guerra civil española ni sobre la emigración subsecuente. La materia misma del *film*, su tejido de imágenes es la nostalgia. Quiero decir que ese es el contenido del drama, su contexto, y aquí discrepo de una opinión expresada por Salvador Elizondo en un artículo certero por lo demás, publicado en el suplemento cultural de *Siempre!* "Me repugnan — dice Elizondo aquellas gentes que han querido ver en *En el balcón vacío* la prolongación de su propia anécdota o la prolongación de una anécdota cualquiera. Hay quienes han hablado de un 'contexto'. El día que la obra de arte para ser gustada, tenga que ser referida a 'su' contexto, habremos caído en el más miserable de los continuismos morales. No existen para el arte los contextos. sino El Contexto: éste es el hombre." A mi juicio es falso que la obra de arte sea indiferente a su contenido y que por tanto quien la guste refiriéndose a él comete crimen de lesa arte. Elizondo mismo se contradice al afirmar que el contexto (leo el *contenido*) es el hombre. Si toda la forma de *En el balcón vacío* está determinada o engendrada por la nostalgia, *ésta es su contenido*, e incluso su *contexto*, no en el sentido que le da Elizondo, sino en el de orden, tejido, serie de la obra. Por otro lado, si desde esta revista hemos defendido la noción de autor cinematográfico, por encima de la noción de director, es porque pretendemos que el cineasta da —debe dar— su visión del mundo, de la realidad, en la obra de arte. Si el *film* de García Ascot me apasiona es

precisamente por eso, porque contiene algo. Contiene una nostalgia que halla prolongación en la mía, y aun en el caso de que yo no hubiera compartido esa circunstancia que han vivido los autores del *film* (la emigración republicana española), éste hablaría a mi capacidad de nostalgia. El cine por el cine, el arte por el arte, la forma por la forma, son espejos que, enfrentados, reflejan su propio vacío. (...)

*En el balcón vacío* tiene, pues, el contenido y el contexto de la nostalgia, de ahí que sus imágenes se nos presenten como mal hilvanadas, como no "arregladas" en un desarrollo narrativo clásico. La nostalgia piensa así, dejándose ir, dejándose alcanzar por imágenes que la razón no escoge, sino nuestro *yo* profundo. Este carácter fragmentario, de álbum de recuerdos, es, me parece, una de las virtudes del *film*. No digo que sea una manera premeditada, ni tampoco que provenga de una torpeza, sino que corresponde a una franca espontaneidad en el proceso de liberación de las escenas latentes bajo la conciencia. Con un don prodigioso de reconstrucción —tanto más notable en relación con la escasez de medios Ascot va creando imágenes que son referencia a un pasado. Aquí se presenta una pregunta difícil de responder: ¿Cómo ha logrado dar un tiempo pretérito a la imagen cinematográfica, que inevitablemente es un tiempo presente durante la proyección? ¿Cómo crear un equivalente visual de las formas verbales "fue" o "había"? Yo creo que esto lo ha resuelto García Ascot gracias al sentirlo con que ha encarnado la fotografía de los hechos —que se debe al excelente José María Torre—, a una atmósfera que ha sabido formar mediante la utilización de cierta calidad del grano de la emulsión, de ciertas anomalías deliberadas en el enfoque y la composición, con lo cual ha dotado a cada imagen de una especie de aura (...). Otra de las soluciones es un montaje que recoge sólo momentos intensos, exactamente como lo hace la memoria. Verdadero cineasta autor. García Ascot convierte la imagen, no en entidad autovalente, sino en elemento de un lenguaje; es decir: cuenta con imágenes.

Francisco Pina, *La Cultura en México*, 22 de junio de 1962:

En momentos en que se habla tanto de la pavorosa crisis por que atraviesa el cine nacional, el simple hecho de este importante premio concedido a un joven que a estas horas es ya algo más que una promesa, debería servir —con su muda y acusadora elocuencia— para que se tomen de una vez y en serio las únicas medidas que pueden cambiar, aunque sea en parte, el actual y sombrío panorama. Una de esas medidas —se ha dicho ya miles de veces— consiste en abrir la puerta a los jóvenes que desean probar sus armas. Sin esta aportación de sangre nueva, el achacoso y consumido organismo de nuestro cine, tan cargado de vicios y alifafes, seguirá siendo eternamente lo que es en la actualidad: un cadáver insepulto.

*En el balcón vacío* es un *film* de inquietudes y bellezas indudables, situado en la línea del mejor cine que se hace hoy en el mundo. No es, por lo tanto, nada rara que haya triunfado en un festival donde se aprecian y comprenden las obras en que alienta un verdadero espíritu creador y esa peculiar visión del mundo que confieren a un cineasta la calidad de autor cinematográfico.

La guerra de España, o mejor dicho, su tremenda repercusión en el frágil espíritu

de una niña excesivamente sensitiva, inspiró a María Luisa Elío un bello argumento cinematográfico con doble carga emotiva y sentimental. Era preciso tratar un tema así con mucho cuidado, con ese pudor providencial que salva de la caída en un sentimentalismo facilón e impropio de un artista que se estime. Con mucha inteligencia y mucho amor, García Ascot logra transmutar en cine de radical esencia poética las obsesiones de esa niña y de la mujer en que se convertirá más tarde.

Se ha dicho que la sombra de Proust se proyecta sobre este *film* con su lúcida y angustiada búsqueda del "tiempo perdido". Es, efectivamente, un *film* proustiano, pero también podría decirse que es balzaquiano por la peripecia humana y los perfiles dramáticos —intensos y desorbitados— de la protagonista. lo mismo cuando es niña que cuando es mujer.

Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano* (1968: 300-302):

A cinco años de distancia, *En el balcón vacío* sintetiza muy bien las actitudes estéticas del grupo Nuevo Cine. La admiración por la nueva ola francesa, modelo siempre horizonte, determina la forma y la temática del filme. El sobrenombre de "Pamplona, mon amour" con que un *public private joke* calificó la cinta, resulta tan ingenioso como explícito. A semejanza del primer largo metraje de Alain Resnais (*Hiroshima, mi amor*), García Ascot evoca una catástrofe colectiva a través de una memoria individual, de una conciencia que no puede olvidar. Sólo que el realizador hispanomexicano no incluye la irrupción del recuerdo como elemento narrativo; refiere los hechos cronológicamente, dándole al presente los tonos íntimos y silenciosos del recuerdo. (...)

El cine de García Ascot es fundamentalmente un cine de la subjetividad. El director justifica su posición inconformista no tanto por la agresividad del relato como por la textura del lenguaje y la delicadeza de sus inflexiones. Quiere expresar lo inexpresable; convierte su película en una meditación estremecida sobre la nostalgia de la infancia, el padecimiento informulable- el flujo irreversible del tiempo exterior, la permanencia del tiempo interior, el sentimiento en el exilio y la dialéctica del olvido. Querer ver *En el balcón vacío* como película social sería reducirse a develar una sola de sus capas. La guerra se presenta de un modo indirecto para que, además de dar concreción al drama, sea, ante todo, el acontecimiento que cercena la infancia de Gabriela y motiva la impotencia de los esfuerzos racionales de la mujer. Más que de un -relato se trata de un drama espiritual que se traduce mediante la suma de sus momentos significativos, imborrablemente significativos. (...) Por supuesto que *todos* los instantes mencionados pertenecen a la infancia de Gabriela, a la primera parte del drama. Porque la película decae en su segunda parte, cuando García Ascot reencuentra a su personaje en la edad adulta y narra en un tiempo imaginario los padecimientos de la nostalgia y del exilio. Al querer presentar un México insólito, el director vuelve amorfa la ciudad; la caminata mal encuadrada impide la profundidad antonionesca; la protagonista adulta se sobreactúa; la narración en *off* bordea la cursilería, y el intelectualismo se anticipa a la exégesis. Es evidente que la frágil, atildada y contenida sensibilidad de García Ascot se adecuaba mejor al drama de la niña, al grado de haber conseguido objetivar percepciones internas que seguramente ignoraba su pequeña

actriz no profesional. (...) A pesar de todo, la falta de unidad, debida al desbalanceo entre sus partes, no hunde por completo al filme. La finura del toque y el impresionismo de las imágenes de García Ascot hacen que *En el balcón vacío* siga siendo, todavía hoy, la más valiosa incursión del cine mexicano en el terreno de las sensaciones puras, de la subjetividad poética.

Manuel Machín Gurría, *Revista de América* (1962?).

El problema que en la protagonista ha provocado "esa guerra" es un problema íntimo y personal y al mismo tiempo, común a cualquier bando sensible e inocente. "Esa guerra" vista por una niña de ocho años que no ha dejado de serlo enteramente se convierte de lo que es o fue, justo o injusto, en un fenómeno de tragedia a medio tono, de "morriña" que como dijera Michel del Castillo es "*La nostalgia de un pasado que jamás existió*". ¿Sería verdad, pequeña Gabriela que todo aquello lo soñaras? Qué nostalgia, ¿no es cierto?... Qué certeza de no haber existido más que la nostalgia... ¿no es cierto, Gabriela?

*En el balcón vacío* es un poema filmado. Es una serie de impresiones poéticas ilustradas por la cámara y por la voz lectora. Sus diferentes episodios están en sí terminados por una frase: "No veo las cabezas", "Yo me quedé un tapón", etc... y los momentos esenciales como el miedo de la niña, como la primera amistad de la niña, como ese andar sin llegar a ninguna parte de la mujer, como el regreso al hogar vacío, al balcón vacío, al aire vacío de una niñez cortada sin remedio, esos momentos son los que García Ascot ha logrado con mejor tino al permitir a la cámara recrearse en los rostros extraordinariamente expresivos de la pequeña Nuri y de María Luisa Elio. Como director de actores, García Ascot se consagra por la interpretación lograda a la niña. La labor de su esposa es igualmente destacada, aunque el director nunca debió permitir que la señora Elio se valiera de las manos para enfatizar un gesto facial; esto exagera su labor, la vuelve redundante en segundos, su solo rostro era más que suficiente. (...)

Ya decíamos algo del espíritu de la obra. Y bien, ese espíritu humano, cargado en poesía, es el que nos ha hecho olvidarnos de los defectos técnicos de la cinta. En realidad, estas erratas no cuentan. Películas bien hechas hay muchísimas. Películas bien sentidas hay muy pocas.

Como espectadores, como simples espectadores de una cinta ajena sobre un problema ajeno provocado por una guerra que afortunadamente no vivimos más que en sus repercusiones intelectuales, como espectadores, repetimos, hubo momentos emocionantes en que quisimos decirle a la pequeña Gabriela... tu miedo nos perturba y nos mueve a quererte y a amarte... tu sensibilidad nos vuelve pequeñitos, mira qué bien lo hacemos... ¿verdad que lo hacemos bien? *En el balcón vacío* es una obra hermosa que nos vuelve atentos y humildes, y esto ya es algo para una obra de arte.

Juan Espinasa Closas, "Una película de los refugiados: *En el balcón vacío*" (inédito), 24 de junio de 1962:

(...) como obra reclama de inmediato: ser vista, si es posible, en ella misma, nítidamente, en su propio calado peculiar, de una "clase" innegable, noble, selecta, con dignidad y estilo (diría: "señorial". "aristocrática", si no temiera algunas resonancias de estos términos); y ser vista de ese modo obligatorio llegándole al venero, antes y después de sus vicisitudes de factura, le sus defectos inclusive, los que sin duda le hallará quien los quiera advertir; algunos, falto de la premura, de la buena impaciencia; otros —la mayoría— de índole genérica, casi siempre asignables a la escasez de medios, a la pobreza de recursos, pero que veces consiguen operar revelaciones muy felices, como una conversión liberadora de calidades y valores que no se habían sospechado (recuérdense los sepias neblinosos, esfumados, insondables, que pusieron un vago sol de magia en los intentos iniciales del neorrealismo). ¿Por qué otro motivo, sino por indigencia, se habría obligado ahora a cada imanen a no hurtarnos su más secreta música, su más interior identidad (e identidad, en arte, es poesía...)? ¿Por qué otra razón se habría concentrado en cada uno de sus contados elementos toda la expresividad que fuera capaz de contener como es evidente en la figura reiterada de esa niña cuya grave y estática prestancia parece hacerla aérea, inasible, mientras su levedad de ala que reposa se dibuja y se esmalta en filigrana de medalla? ¿Por qué otra hambre se habría deseado adelgazar y burilar una materia hasta lo inverosímil, con el denuedo de apresar su belleza esencial y desnudarla virilmente, para hacerle vencer o liberar su propio sufrimiento de existencia.

Y en esa niña, sobre todo, en esa niña tan frágil y tan definitiva, como un soplo de espíritu —quizá el último— que se ha hecho de pronto, por su presentimiento, en el vértice sutil de su asombro asustado, forma pura, tallada, invulnerable. Y su virtud más alta: permitírnos creer que esta vez —por tantas en que no— la elegancia no se gozó a sí misma, apenas respirada, con total inocencia. (...) ¡Y con qué categoría sustantiva supo la narración, tan medida en escenas, tan escueta, preservar la inminencia constante del milagro a que aludo! ¡Con qué esencialidad y economía! Se habría dicho, incluso, que algo más hondo que ellos mismos, una severidad en duermevela, les impidiera abandonarse a la obviedad de una denuncia. (...) Y tuvo que ocurrir. Quizá no fuera más que algunas veces. Pero alguna ya es mucho. Además, para cada pupila puede haber un resquicio distinto, un instante fugaz de privilegio, que no sea para todos el mismo. Es la hendidura de una fracción de tiempo innominable que se abre al infinito por su centro, y cabe que uno se halle en esa perspectiva. En ésa justamente... (Con una niña y un preso que se miran, a través de una reja. Y unas voces en coro, que se van alejando. Y el valor de esperar, todavía, un poco más. Y por fin, el "encuentro". Iluminadamente sonreído, escriturado a contraluz de un alba intemporal.) (...)

¿Película triste, cavadora de zanjas bajo la piel del alma? No lo creo. Nunca lo puede ser la verdadera poesía. Nunca lo podrá ser el arte si llega a desnudar su auténtico filón. No hay pupila más limpia que la del despojado. No hay resistencia mayor que la de la belleza. Y yo, frente a esta película —*En el balcón vacío...*—, he sentido su vibración constante. Y a veces, me parece, la he mirado.



Elena Poniatowska, *Novedades*, 22 de julio de 1962:

París. 11 de julio.- Entre las películas que participarán en el festival cinematográfico de Locarno, Suiza, está la de José Miguel García Ascot y su esposa María Luisa Elío, *En el balcón vacío*. Con esta película (cuyo costo es de treinta y cinco mil pesos), José Miguel García Ascot les demuestra a los jóvenes del grupo Nuevo Cine (al que García Ascot pertenece) que sí pueden hacer películas; que sí hay la posibilidad de filmar en México, (claro que "exhibir" y distribuir ya es otro problema.) (...) Esta es una película proustiana; película de la nostalgia y del miedo; el recuerdo, como un ancla demasiado pesada, en el alma de la pequeña María Luisa. El recuerdo le impide volar, le impide vivir. Nada mejor que esta película, explica lo que es el exilio para los españoles. Nada podría revelarnos mejor que estas imágenes, lo que puede ser la nostalgia de Europa. Las bombas, los edificios derruidos, los condenados a muerte han anidado para siempre en el espíritu infantil de María Luisa y lo lastran irremisiblemente. ¿Fue alguna vez niña? ¿La dejaron que fuera niña? ¿Pudo olvidar al prisionero que le sonreía tras de los barrotes y que desapareció justo el día en que la niña le llevaba tabaco fuertemente apretado en el puño de su mano? ¿Pudo olvidar el fusilamiento? ¿Y la estancia en Francia: el idioma desconocido, las niñas que no querían jugar con ella? ¿Y la madre: "mamita", siempre de luto, siempre vulnerable? ¿Y la soledad? ¿Y el miedo a los bombardeos? ¿Y los guardias civiles? ¿Y la huida de España? Otra vez el miedo, ese miedo tan grande?... Y las muñecas abandonadas sobre la cama porque "no, no. no niña. No te puedes llevar absolutamente nada, nada". (...) Esta película denuncia que las guerras —aun terminadas—, se llevan adentro y siguen destruyendo, siguen cayendo bardas y edificios interiores; sigue habiendo muerte. Esta película es *el yo acuso* de una niña a España. (...) Con *En el balcón vacío*, María Luisa Elío y García Ascot inician, en cierto modo, una etapa distinta del cine mexicano. Han abierto la brecha para que los integrantes del grupo Nuevo Cine: Salvador Elizondo, Emilio García Riera, José Luis González de León, José de la Colina, etcétera, actúen definitivamente en el campo cinematográfico mexicano. A ellos les toca, ahora, hacer películas. A mi juicio, y por lo pronto, *En el balcón vacío* tiene grandes posibilidades de ganar en el festival cinematográfico de Locarno, Suiza.

Gene Moskowitz, *Variety*, Nueva York, 8 de agosto de 1962:

(...) [La película] compensa en tonalidad, atmósfera y sensibilidad lo que le falta en medios (...) 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. Los actores no profesionales están bien. Pese a su limitado presupuesto, el director Jomí García Ascot ha logrado buen éxito en orden a dar carácter íntimo y emoción a su película. Es una cinta desigual pero aceptable.

Freddy Buache, *Positif*, n.º 53, París, junio de 1963:

El tema es reducido a una serie de variaciones: la muerte, la soledad, la memoria, perfiladas sobre la tela de fondo de una historia fechada y situada con precisión. El emocionante poema autobiográfico cuenta en principio una infancia española (...) Pese a todo, y esa es la fuerza de la obra, no hay ninguna sensiblería ni ninguna complacencia o afectación en ese relato secretamente anegado de revuelta.

Por sus tonalidades, *En el balcón vacío* hace pensar imperceptiblemente en *Cléo de 5 a 7* pero aquí la mujer es obsedida por la justicia triunfante (...), por su derrota aceptable. La estremecedora densidad humana y la ausencia de pretensiones hacen de esa obra un grito. Es por eso que la considero bien superior a la de Agnès Varda.

Renée Senn, *L'illustré*, Lausana, Suiza, 19 de julio de 1962:

México llama de nuevo la atención con la película de Jomí García Ascot y María Luisa Elío *En el balcón vacío* (...) No es una película que glorifique el valor guerrero. El gemido de un alma errante entre los escombros de la guerra.

Giuseppe Curocini, *Giornale del Popolo*, Lugano, Suiza, 27 de julio de 1962:

Una película extraña, atendida simultáneamente a las dos partes opuestas del defecto (...) virtud contrastantes. Tanto es lento y paralizado el discurso de la acción que a momentos aburre, sinceramente, cuando está cargada de emoción la fijeza con que el objetivo de cámara se concentra en un objeto en primer plano, en un panorama de una ciudad destrozada por los bombardeos, o en la joven que veinte años después recorre las habitaciones de casa vacía. La película está dedicada a los acontecimientos españoles. La presencia de un conflicto es constante, así como la voluntad de aferrarse no sólo a los hechos es, sino a su sentido.

Giuseppe Curocini, *Giornale del Popolo*, Lugano, Suiza, 31 de julio de 1962:

*En el balcón vacío* es casi un *film* experimental: no por la introducción de elementos nuevos, sino por el uso nuevo de elementos ya dados. De ahí las largas pausas, la lentitud insistente de muchas escenas, los primeros planos dejados reposar ante los ojos de los espectadores. Habíamos escrito en su momento que la cinta nos pareció aburrida a pesar de su aspecto positivo. Después de repensarlo no podemos decir que la obra haya verdaderamente conseguido un resultado concluyente, pero creemos que es más válida de que lo que habíamos dicho. ¡Si es preciso, es bello rectificar!

Alberto Blandi, *La Stampa*, Turín, Italia:

Los esposos García Ascot y sus amigos han reconstruido, en lo externo y en lo interno, la España de 1936 para componer una suerte de pequeño poema cinematográfico que, en la primera parte, tiene momentos bastante intensos y felices. Después, al hacerse adulta la niña protagonista, los excesos de lirismo del guión, el preciosismo de una realización todavía inexperta y lo incierto del relato hacen pesado el *film* pero no lo echan a perder irremediablemente, por lo que pese a ello logra de todos modos dejar una impresión no efímera.

Oswaldo Benzi, *Libera Stampa*, Lugano, Suiza:

*En el balcón vacío* a veces es gris, opaca, pero hace amar más al cine. La película no puede contarse, como no pueden contarse las vibraciones íntimas que sacuden nuestro ser.

Georges Bratschi, *Tribune de Genève*, Ginebra, Suiza, 27 de junio de 1962:

Todo está lejos de ser perfecto en la realización de Jomí García Ascot. Pero la sinceridad, la honestidad de esta obra, en donde cada uno grita su verdad, da una impresión de autenticidad que no sabría transmitirnos ningún ejercicio de estilo por brillante que fuese. Más precisamente, *En el balcón vacío* llena el corazón de cada ser sensible y, desde ese momento, este ser debe burlarse de los últimos perfeccionamientos técnicos. Es un poema triste, profundo, emocionante. Quedaría por saber si ese ensayo mexicano tiene su lugar en un festival internacional. Quizás no. Técnicamente hablando, se trata de una película de *amateurs*. Pero, en último análisis, uno prefiere esa sensibilidad inexperta *al savoir-faire* de los tiburones profesionales que aquí abundan.

Freddy Landry, *La Feuille d'Avis de Neuchâtel*, Neuchâtel, Suiza:

Rostros, objetos, una voz desgarradora, algunos gestos contenidos, escasos movimientos: con medios muy simples, el autor logra conmovernos, hacernos comprender la dificultad de ser del que está desarraigado, del que ha debido huir de su tierra natal y queda solo, rodeado de sus muertos.

René Dasen, *La Nouvelle Revue de Lausanne*, Lausana, Suiza:

Esta película torpe y desmañada, pero sincera, de una inspiración muy pura, animada de un loable deseo de verdad, ha ido directamente al corazón de los jurados de la Federación Internacional de la Prensa Cinematografía (Fipresci) que le han otorgado su premio. Llama la atención el talento de María Luisa Elio. que es a la vez la intérprete, la guionista y la dialoguista de esta conmovedora confesión.

Luigi Caglio, *Corriere del Ticino*, Lugano, Suiza:

Esta obra merece un especial reconocimiento por las condiciones en que ha sido filmada y por los notables resultados que tiene en el plano artístico. En tales circunstancias, sería inicuo adoptar para su aprecio estético los criterios a que lino se atiene al referirse a películas producidas con riqueza extraordinaria de recursos.

Luigiano Giudici, *Radio della Svizzera Italiana*, Lugano, Suiza:

La película mexicana *En el balcón vacío* de Jomí García Ascot ha sido la auténtica sorpresa, hasta el momento, del festival. (...) La primera parte del *film* cuenta de un modo cinematográfico perfectamente coherente, por imágenes secas y ricas de una lacerante tristeza, las vicisitudes de una familia republicana vista a través de los ojos llenos de candor, pero ya con una precisa conciencia y una capacidad de silencioso juicio, de una niña (...). Más adelante, después de la muerte del padre, el exilio, México. Los años han pasado, lo que hace más lacerante el recuerdo. Aquí, la película sufre un ligero descenso.

Hans Peter Manz, *Die Tat*, Zurich, Suiza:

Como verdadero documento humano es capaz de fascinar. Pues la forma proyecta un "decir" interior que alcanza un verdadero dolor y una verdadera pasión.

Walter Kuhn, *Pie Südschweizz*, Lugano, Suiza:

El *film* deja en el espectador una profunda impresión, precisamente porque no presenta superficialmente una historia, sino que entremezcla imágenes llenas de emoción. Una valiosa película.

Karl Aeschbach, *Volksrecht*, Zurich, Suiza:

El equilibrio de los premios ha sido restablecido por el otorgado por la Crítica Internacional a la película mexicana *En el balcón vacío*. Aunque realizada con pocos medios, evidencia una notable madurez en el guión y la realización.

Hilmar Hoffmann, *Vorwärts*, Colonia, República Federal Alemana:

Muchos del jurado ignoraron una película que como ninguna otra merecía ser destacada. El jurado de la crítica internacional, por el contrario, llamado como en todos los festivales a corregir faltas, dio su premio al *film* mexicano *En el balcón vacío*. Sin dinero, sin estudios y con medios limitadísimos, Jomí García Ascot ha dedicado su recuerdo a los españoles

mueritos en el exilio. Una cinta técnicamente incompleta, desarrollada arrebatadoramente y cuyo efecto perdurará.

Giovanni Grazzini, *Corriere della Sera*, Milán, Italia, 2 de junio de 1963:

Una película (...) poéticamente gentil con páginas amargas hojeadas con doliente conciencia del drama español, pero que se echa a perder al final, cuando su sentido histórico y moral se difumina en un vago y personal lamento del tiempo perdido.

Gian Maria Guglielmino, *Gazzetta del Popolo*, Turín, Italia:

La guerra, la tragedia, son reflejadas en los ojos profundos y estremecedores de una niña a la que los falangistas han matado al padre. (...) Menos espontánea y resuelta parece a veces la parte final, cuando la niña es sustituida por la mujer (...)

Clande Poux, *Journal de Genève*, Suiza, 21-22 de septiembre de 1963:

García Ascot ha sabido sortear todas las trampas que presentan las películas interpretadas en parte por un niño: ninguna sensiblería, ningún enternecimiento fácil en *En el balcón vacío*. Procediendo por pequeños toques, aliando la poesía y la virulencia, el realizador ha creado una obra melancólica y sobria, de tono cercano al de esa "Siciliana" de Bach que abre y cierra esa película y que es un buen ejemplo de lo que puede ser un cine independiente.

Pío Baldelli, *Paragone*, Milán, Italia:

Tema fundamental de la película es la guerra incivil, desesperada en contra de la guerra *incivil*, la nostalgia de la protagonista hecha adulta por una época en la que, cuando niña, vivía en un lugar donde ocurría *algo en la calle* y *algo en la casa* que desembocaría en genérica o la guerra. Pero no se trata de una imprecación genérica contra la guerra o de un lamento del exilio: no una memoria privada egoísta, que llore patéticamente en el vacío del tiempo perdido, sino una memoria que incide siempre en el presente, que llama a la responsabilidad del presente y alcanza al fin la metáfora de una España desolada, aislada y privada de ayuda. La película expresa el tema de la soledad, pero de una determinada soledad: la que la guerra ha producido en este siglo. Una "búsqueda del tiempo perdido" que no ha sido solamente perdido, sino depredado, robado, violado.

Mimo Argentieri, *Rinascita*, Roma, Italia, 8 de junio de 1963:

Delicado, triste, tierno, sutil, García Ascot compone la emocionante elegía de una infancia precozmente sensibilidad al dolor. (...) Su diseño poético resulta perfecto, armónico, dotado de una severidad bressoniana.

Lino Micciché, *Avanti*, Roma, Italia, 29 de junio de 1963:

*En el halcón vacío* es seguramente el más bello *film* antifranquista que recordamos, pero no se crea que lo que persuade en la película es la pasión civil que la ha hecho nacer o la posición ideológica que se hace intuir: pasión civil e ideológica son perfectamente fundidas en una admirable unidad en la que el momento poético y el ideológico coinciden; en la que el lenguaje mesurado, esencial, ajeno a cualquier complacencia, púdico y al mismo tiempo riquísimo, que recuerda al Bresson de *Un condenado a muerte se escapa*, alcanza un alto resultado que sitúa a la cinta entre las más logradas de los últimos tiempos.

Michel Capdenac, *Les Lettres Francaises*, París, 20 de junio de 1963:

El único *film* verdaderamente digno de una competencia internacional (...). Es una obra notable por su delicadeza y sutileza, por poesía discreta y púdica con que trata un tema patético: el del desenraizamiento. (...) Un sentido prodigioso de la atenuación que nos revela el montaje y la utilización sin el menor hiato de tomas documentales que sin embargo ya habíamos visto, sobre todo en *Morir en Madrid*. La sobriedad de un relato muy simple pero muy emocionante que sabe evitar —salvo en el final un poco melodramático— todos los efectos espectaculares, confieren a esta obra un encanto, una calidad y una personalidad muy singulares (...)

Joaquín Novais Teixeira, *O Estado*, São Paulo, Brasil:

*En el balcón vacío*, que representó a México y honró a México en el Festival de Locarno, es un poema triste. Con un ritmo de una intensidad profunda y silenciosa. ¿Es un buen *film*, o sólo un *film* objetivo? No trabajan aquí las manos de un operador, sino el corazón de dos exilados. No vienen al caso las clasificaciones usuales de calidad. Se trata de algo más que eso. Con su falta de medios materiales, fue acogido en Locarno por las lágrimas de varios señores barbudos. ¡Loado sea México, donde los españoles nos hicieron otra vez llorar!

Alfredo Guevara, director del ICAIC, entrevistado por la revista *Cine Cubano* (*La Habana*, 1963) a propósito de la IV Reseña del Cine Latinoamericano de Sestri Levante:

Si algunos *films* brasileños y obras menores pero interesantes como experiencia e indicio de



otros países latinoamericanos, y con unos y otros los documentales presentados por Cuba salvaron el Festival, no hay duda de que la obra más importante fue el largometraje mexicano *En el balcón vacío*, dirigido por José Miguel García Ascot sobre argumento de su esposa María Luisa Elio y realizada con la colaboración de todo un grupo de jóvenes intelectuales, en su mayor parte procedentes de la revista *Nuevo Cine*.

*En el balcón vacío* no es un *film* ilegal pero sí marginal.

Es la antítesis del cine conformista y vacío que encarnan viejecitas lloronas, pecadoras arrepentidas y sacerdotes mosqueteros. No lo hubiera rodado un director 'sindicado' y mucho menos la industria oficial. Tuvo que hacerse sin recursos, con un equipo técnico mínimo y con la colaboración de gente inteligente y viva, de mexicanos que se niegan a sumirse en el marasmo del conformismo. La filmación duró varios meses y cubrió los domingos y días festivos. Es posible que *En el balcón vacío* sea una obra desigual, y que pueda dividirse en dos partes, que la cámara vacile a veces y que la protagonista tenga los ojos verdes... No sé si es una unidad, si el estilo es moderno o si la técnica es perfecta. Pero puedo decir que se trata de uno de esos *films* que agarran y nos hacen añicos porque su carga emotiva, su autenticidad y su capacidad de proyección resultan una trampa en la que caemos irremisiblemente. La historia no puede ser más simple. Es la historia de los españoles exiliados, de sus hijos, de quienes fueron desarraigados, y conservan sus raíces, de hombres y mujeres que cuando vuelven a la tierra natal comprenden que no han podido reconstruir su mundo esperando encontrar el que les fue arrebatado, y que ése ya no existe, o que es diverso.

*En el balcón vacío* es un *film* como para justificar el Festival. Y es curioso que en una historia española nos hayamos unido los latinoamericanos en un silencio y una tensión que fue más que el aplauso final, el mejor homenaje.

Son estas obras secretas las que forjan la historia y son el panorama del cine latinoamericano, porque no debemos olvidarlo: el cine es un arte. No es con los comerciantes —productores o distribuidores— con los que se ha de establecer el diálogo verdadero, sino con los artistas, con los creadores.

Óscar Yoffe, en su recapitulación de Sestri Levante para la revista *Tiempo de Cine*, nº. 16, Buenos Aires, octubre-noviembre, 1963:

En la película premiada, *En el balcón vacío*, de José Miguel García Ascot, se hace la autobiografía de una colectividad. Aquella que niña aún debió abandonar sin saber por qué la España destrozada por la guerra civil. Nostálgicamente se van hilando aquí y allá los recuerdos de la infancia. Se continuará viviendo después la obsesión de estos pocos recuerdos que no alcanzan, que se desea sean más. El pasado irrecuperable es aquí deseo de memoria. Esta primera parte es de una calidad excepcional, luego en cambio se introduce el presente de una forma tan sensiblera y particular que desmorona sistemáticamente todo lo construido anteriormente.

Peter Baker, *Films and Filming*, Londres, agosto de 1963:

La fuerza de la película está en su economía de palabras, en un estilo narrativo por el que cada toma continúa la corriente de las ideas y en la simple humanidad de su terna. Sus debilidades son en su mayor parte técnicas —pobre iluminación e infortunados parches en el sonido. Es cine *amateur* en el mejor nivel: los resultados son profesionales y, sobre todo, establecen un punto de vista de artista que merece ser establecido. Ascot puede ser muy bien un punto de referencia al que los jóvenes mexicanos se acojan para dar sus ideas —tan aptamente expresadas en su revista *Nuevo Cine*— de producción.

Carlos Fernández Cuenca, *La guerra de Espada y el cine* (Editora Nacional, Madrid, 1972), ofrece una curiosa sinopsis franquista de la película (pp. 816 y 817) y el anterior comentario (pp. 693-695), no exenta de detalles de la propaganda oficial:

El dolor de la nostalgia, del forzado desarraigo y de la canción perdida lo expresa el filme titulado *En el balcón vacío* con audaz expresión intimista, pero también con impresionante patetismo. Es obra hecha en Méjico por exiliados y con medios de fortuna: rodada en 16 mm, su realización duró cerca de un año, porque sus creadores sólo podían dedicar a esta tarea, como los pintores de domingo y como las figuras representativas del cine *amateur*, los fines de semana. Todos los interiores son naturales. buscando con inteligente sentido la posible identificación con ciudadanos y campos de España. La copia que conozco, exhibida en noviembre de 1963 en el cine Ranelagh de París, en una Semana de Cine Mejicano, denuncia múltiples defectos, atribuibles en parte a la ampliación a 35 mm, pero hay también diferencias notorias de tono y de calidad fotográficas, ciertas veladuras manchas que parecen de humedad y hasta algunos pequeños errores de montaje. Todos esos pecados, que serían graves y hasta gravísimos en una producción decididamente comercial, dejan de serlo en la consideración experimental del filme tanto más digno de atención cuanto que procede de un país en el que desde hace tiempo todos los caminos parecen cerrados a cualquier clase de noble aventura cinematográfica. Y una noble aventura es la que corrieron, con un grupo de amigos y compatriotas soñadores, el novel director José Miguel García Ascot y su esposa. la escritora e improvisada actriz María Luisa Elío.

Por ese carácter excepcional y asimismo por su originalidad, por su riqueza poética y por su mensaje conmovedor obtuvo *En el balcón vacío* el Premio de la Crítica en el Festival Internacional de Locarno de 1962 y el Jano de Oro en la Rassegna Latino-Americana de Sestri-Levante, de 1963. Exhibida en agosto de ese último año en el III Congreso Internacional de Cine Independiente celebrado en Lausana, suscitó elogios encendidos, que recoge el volumen del *Protocole* correspondiente: "Consigue emocionarnos merced a medios muy simples y a una justeza de tono que nunca falla", según Claude Poux (pág. 63). "el filme, todo en matices delicados, se beneficia, como contrapunto, de un comentario emocionante y de acentos patéticos", opina Serge Zorab (pág. 64), y para Michel Bercovier

y Georges Mosse (pág. 64) "la visión de la guerra de España por el mosaico de observaciones de una niña adquiere más fuerza y restituye más emoción" que *Mourir à Madrid* o *Espoir*. Por su parte, Rolando Jotti en *Cinema Domani* de Turín (número 9, de mayo-junio de 1963; pág. 25) reconoce a *En el balcón vacío* su calidad de "ejemplo importante que confirma como un verdadero autor, aunque fuera de la industria, puede hacer cosas excelentes". Lino Peroni, en *Inquadrature*, de Pavía (número 9-10, otoño de 1962; pág. 39), escribe que "las delicadas imágenes del *film* expresan con clara evidencia todo el estupor y las emociones de una niña en cuyos ojos se reflejan los trágicos hechos de la guerra civil".

La leve trama de la película es autobiográfica; María Luisa Elío transmite al espectador sus propias experiencias, sus transidos recuerdos de una niñez turbada por la conmoción de su país. Al llegar a los 27 años mira hacia atrás, cuando se vio mezclada en acontecimientos de los que no sabía darse cuenta. Vivía en una capital española de las que estuvieron en la zona sublevada. Empezó a oír rumores, a ver a algunas personas que trataban de esconderse. Luego fue su padre el que se escondió. Después supo que le habían fusilado porque pretendía defender a la República. Con su madre y un su hermana salió de la ciudad, hizo un largo viaje, cruzó una frontera, cruzó luego el mar y se instaló en México. Tenía entonces cinco años cumplió los nueve, los quince, los veinte. Su madre ha muerto y reposa en un cementerio mejicano, cubierta de flores la tumba. La protagonista siente todo el dolor de haber crecido, de no sentirse ya la misma; por eso, cuando revive aquel tiempo angustiado de su infancia, habla en primera persona, pero cuando desde su situación de mujer recuerda la lejanía lo hace en tercera persona. Al final vuelve a los lugares de su atribulada niñez, se busca en el balcón desde el que contemplaba el pequeño mundo a su gozoso alcance, pero el balcón está vacío, y fría y polvorienta la casa.



De pie, a la izquierda: Jomí García Ascot, José Luis González de León y Luis Buñuel;  
sentado y con gafas: José de la Colina.

Eduardo de la Vega Alfaro (1978), en “1942-1965. El cine independiente mexicano”:

Sin duda alguna, *En el balcón vacío* de Jomí García Ascot sintetizó el espíritu y las aspiraciones del grupo Nuevo Cine. Con una sensibilidad poco común, García Ascot desarrolló una crónica íntima y desgarradora en la que los recuerdos de infancia y su choque con la realidad del presente testimoniaban la vida de toda una generación.

Emilio García Riera (1988: 199) opinaba de la película:

En esos primeros años de los 60, previos a la celebración del primer concurso de cine experimental, una sola película de largometraje responde a lo que se tiene por característico del cine independiente verdadero: *En el balcón vacío* (1961-1962), hecha en 16 mm con presupuesto mínimo y en los fines de semana por Jomí García Ascot, su director y María Luisa Elío, su argumentista y actriz. No está de más recordar que García Ascot había colaborado en las filmaciones de *Raíces y Torero* lo mismo que Carlos Velo, Hugo Butler y Giovanni Korpmaal, realizadores de las más notorias cintas independientes de finales de los 50. Quiere eso decir que debe verse en el equipo reunido por el productor Manuel Barbachano Ponce el primer semillero o escuela de cine independiente mexicano de largometraje.

A diferencia de *Yanco* y las otras muestras de un cine independiente dudoso, *En el balcón vacío* nunca tendría estreno comercial; lo impidió entre otras cosas su condición de obra de refugiados españoles. En cambio, ganó premios en festivales internacionales, recibió muchos elogios críticos y actuó como poderoso ejemplo de un cine de autor hecho con recursos mínimos, pero con la mejor ambición creadora. Ese ejemplo, único propuesto en la práctica por el grupo Nuevo Cine, contaría bastante en el futuro”.

Ana García Bergua (2011), hija de Emilio García Riera, niña que actuaba en la película, escribió sobre la película:

El paso del tiempo no quita a *En el balcón vacío* su gran poder de evocación: la presencia de Nuri Pereña, la calidad de la fotografía, la fluidez de la edición cinematográfica, que incorpora a su narrativa unas impresionantes tomas de archivo de Madrid bombardeado y la huida de los refugiados bajo el frío infame; aquel tapón de vidrio que se lleva la niña en el exilio a México y que será su *magdalena* mojada en té, el pie para el regreso –real o imaginario– a aquella casa de la infancia donde se cruza consigo misma de pequeña bajando la escalera repetidas veces, de manera surrealista. Incluso las escenas de Ciudad de México en los años sesenta, que Jomí García Ascot no quiso “turísticas” y de alguna manera resultaron serlo un poco, son una maravilla para el espectador actual.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adúriz Oyarbide, Iñaki (2006). "Una persona des-centrada", *Diariovasco.com*, 19-4-2006.
- Alcalá del Olmo, Rocío y Feenstra, Pietsie (2006). "Entrevista a María Luisa Elío", Bénédicte Bremard et Bernard Sicot (eds.). *Images d'exil: 'En el balcón vacío, film de Jomí García Ascot (México, 1962)'*, *Regard's / 10*, Université de Paris X-Nanterre.
- Alted Vigil, Alicia (1996). "Las consecuencias de la Guerra Civil española en los niños de la República: de la dispersión al exilio", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie V, H.<sup>a</sup> Contemporánea, t. 9, 1996, pp. 207-228.
- (1999). "En el balcón vacío o la confluencia entre escritura fílmica y escritura histórica", *Archivos de la Filmoteca*, 33, Valencia, pp. 131-139.
- Ayala Blanco, Jorge (1968). *La aventura del cine mexicano*, México: Era.
- Carreira, Antonio (2005). "Reseña de 'Ecos del exilio. 13 poetas hispanomexicanos. Antología'", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, enero-junio 2005.
- Castro de Paz, José Luis (s/f). "La ventana del fantasma: imposible duelo para un infante exiliado (*En el balcón vacío*, Jomí García Ascot, 1962)", en [http://www.axenciaaudiovisualgalega.org/ficheros/449\\_1.pdf](http://www.axenciaaudiovisualgalega.org/ficheros/449_1.pdf).
- García Ascot, Jomí (1965). "Historia de una película", *Diálogos* (México), noviembre-diciembre de 1965.
- García Bergua, Ana (2011). "En el balcón vacío", *La Jornada Semanal*, 5 de junio de 2011. <http://www.jornada.unam.mx/2011/06/05/sem-ana.html>
- García Riera, Emilio (1988). "El cine independiente", en VV. AA. *Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano. Vol II. México D. F.: Secretaría de Educación Pública / Universidad Autónoma Metropolitana / Fundación Mexicana de Cineastas*, 1988.
- (1990). *El cine es mejor que la vida*. México D. F.: Cal y Arena.
- Keller, Florence (2006). "En el balcón vacío: Guión técnico y diálogos", en Bénédicte Bremard et Bernard Sicot (édts). *Images d'exil: 'En el balcón vacío, film de Jomí García Ascot (México, 1962)'*, *Regard's / 10*, Université de Paris X-Nanterre, 2006, pp. 169-186.

- Naharro-Calderón, José María (1999). "En el balcón vacío de la memoria y la memoria de *En el balcón vacío*", *Archivos de la Filmoteca* 33, Valencia, octubre, pp. 150-161.
- Ruffinelli, Jorge. "Un camino hacia la verdad", <http://www.cinelatinoamericano.org/version.aspx?cod=2258>
- Tuñón, Julia (2006). "Bajo el Signo de Jano: *En el balcón vacío*", *Regard s / 10*.
- Ulacia, Paloma y James Valender (2004). "María Luisa Elío: porque 'regresar es irse'", en J. A. Ascunce y M.<sup>a</sup> L. San Miguel, *Los hijos del exilio vasco: arraigo y desarraigo*, San Sebastián: Saturrarán.
- Vega Alfaro, Eduardo de la (1978). "1942-1965 El cine independiente mexicano", *Filmoteca*, vol. I, n.º 1, UNAM, México, noviembre de 1978.



## ENTREVISTAS EN TORNO A *EN EL BALCÓN VACÍO*



## LA MEMORIA Y EL LUGAR: “Y ENTONCES YO ME LLEVÉ UN TAPÓN”<sup>115</sup>

DOLORES FERNÁNDEZ MARTÍNEZ

Universidad Complutense de Madrid / AEMIC

En mayo de 2011, varios miembros de la AEMIC tuvimos ocasión de entrevistar a algunos de los protagonistas de *En el balcón vacío*, así como a personas relacionadas con los principales personajes de la película. Así, entrevistamos a Tomás Segovia, José de la Colina, Nuria Pereña, Ana y Alicia García Bergua — hijas de Emilio García Riera—, Diego García Elío—hijo de Jomí García Ascot y María Luisa Elío—, Cecilia Elío —hermana de María Luisa—, Nuria Pereña (la pequeña Nuri, la niña protagonista) y su madre, Mercedes Gili. Las entrevistas iban encaminadas a elaborar el documental que, después de analizar todo el material recabado, decidimos titular *Y entonces yo me llevé un tapón. Memoria compartida. En el balcón vacío*. La transcripción de estas entrevistas se incluye en las páginas siguientes a este capítulo<sup>116</sup>.

Además, tuvimos la fortuna de poder reunir a los anteriormente mencionados junto con otros a los que no pudimos entrevistar largamente en la sede del CEME-UNED y del Ateneo Español de México, en la calle Hamburgo (Colonia Juárez). Dado que transcribir aquel extraordinario encuentro resulta dificultoso, y dado que es imposible hacerlo aquí en su totalidad, aprovecho para incorporar al final de este capítulo algunas de las aportaciones de los participantes en aquella reunión, mediante la transcripción de sus comentarios, que fueron grabados en vídeo.

---

<sup>115</sup> Esta contribución se enmarca en el Proyecto de Investigación del Plan Nacional de I+D+i *Tras la república. Redes de ida y vuelta en el arte español desde 1931* (HAR 2011-25864), del que la autora forma parte.

<sup>116</sup> En el n.º 12 (2011) de la revista *Migraciones & Exilios* se recogen igualmente dos de estos testimonios: María Luisa Capella, Dolores Fernández Martínez y Juan Rodríguez, “El grupo Nuevo Cine y la película *En el balcón vacío*: testimonio de Tomás Segovia”, pp. 127-146. María Luisa Capella, José Ignacio Cruz y Dolores Fernández Martínez, “El drama paralelo a la película *En el balcón vacío*: testimonio de Mercedes Gili”, pp. 147-160.

## La memoria

El tema común del Proyecto de Investigación en torno a *En el balcón vacío* es la memoria, una memoria que se dispone a modo de una matroska, de una caja dentro de otra caja, con muchas capas, de una caja china. Por un lado, la memoria de María Luisa Elío, la escritora en cuya experiencia autobiográfica está basada la película, que mezcla historias que, como se aprecia en la entrevista a su hermana Cecilia Elío, en realidad les ocurrieron a las tres hermanas: Carmenchu, Cecilia y María Luisa. Es la memoria familiar compartida de una experiencia que empieza en Pamplona, donde las tres niñas llevaban una vida acomodada, prosigue con la salida hacia Francia, al exilio, y finalmente prosigue con el traslado a México.

En la película también se juega con dos mundos diferentes de memoria: la memoria experiencial de la niña Gabriela en la primera parte de la película, cuando sale al exilio desde su Pamplona natal, y la memoria no experiencial sino imaginada (memoria de un futuro) de Gabriela adulta, cuando regresa a la casa familiar, que se encadena con su memoria reciente al lamentar la ausencia de sus padres, sobre todo de su madre, en la deriva por la Ciudad de México de los años sesenta (el tiempo real de la película). Es también, por tanto, una manifestación del duelo.

Al mismo tiempo, esa memoria familiar e íntima de la niña Gabriela, *alter ego* de María Luisa Elío, se convierte en una memoria compartida, social, colectiva, pues el conjunto de los exiliados republicanos españoles en México se vieron identificados con su peripecia, ya que habían vivido historias similares y compartían la experiencia y, sobre todo, los sentimientos reflejados en la película.

Pero, además, también nosotros hicimos un trabajo de indagación en la memoria intentando que los protagonistas nos contaran cómo se hizo la película, cómo llegaron a participar en ella y en qué circunstancias. Esa indagación en la memoria experiencial de los testigos nos ha permitido aclarar el papel fundamental de Jomí García Ascot como director. Pero la memoria les juega a los protagonistas malas pasadas y también hemos detectado algunos errores insignificantes que prueban que hay que contrastar los datos pues, al mismo tiempo que Nuria Pereña o Mercedes Gili, su madre, afirmaban, sin ningún género de dudas, que la labor del director fue extraordinaria, definitiva, Carlos Contreras, uno de los niños de la película, recordaba cómo también María Luisa Elío participaba activamente en el desarrollo de la película. No sólo es su relato como texto de partida, no sólo es su aportación en el guión, María Luisa Elío también

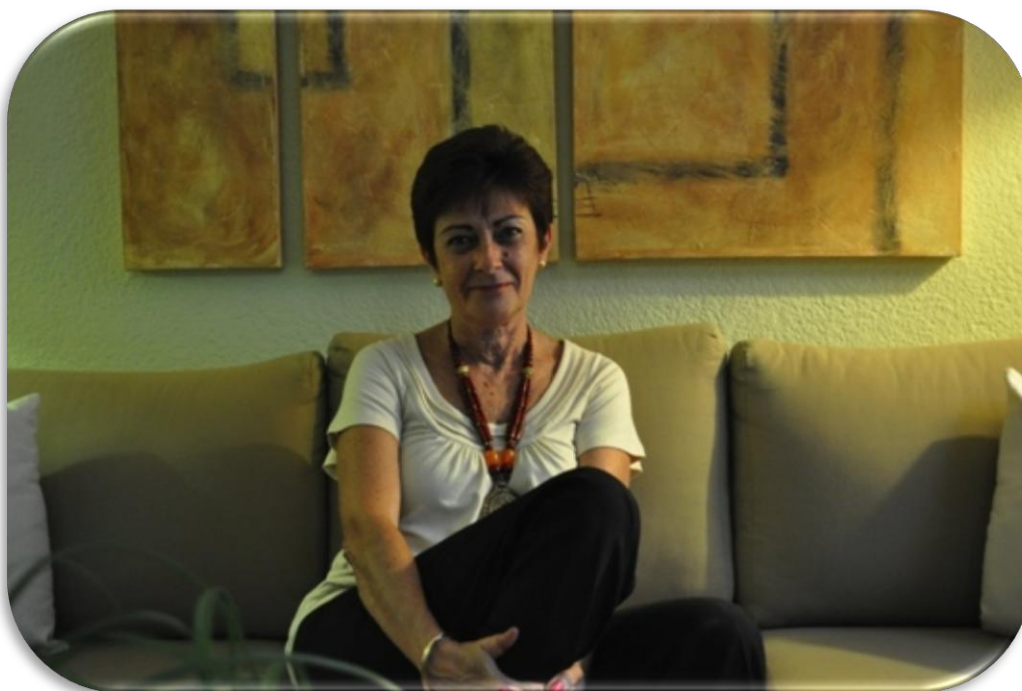
estaba muy presente en la filmación, como lo demuestran los documentos gráficos, aunque sea indiscutible la labor de Jomí García Ascot como director.



Escena del bombardeo. Jomí García Ascot le indica a Nuri Pereña cómo debe interpretar.  
María Luisa Elío también está presente. Col. Conchita Genovés.

Fuimos constatando igualmente cómo se encadenaban las historias personales de los protagonistas, los dramas familiares que, por un lado, hacían que se identificaran todos con la historia; por otro, al participar en la filmación, la película se convirtió en una suerte de álbum familiar, como Ana y Alicia García Bergua repetían una y otra vez.

En numerosas ocasiones la niña protagonista de *En el balcón vacío*, ya adulta, Nuria Pereña, nos decía: “Me acuerdo de todo, de todo, como si fuera ayer”. Sin embargo la transmisión de aquello que estaba ante sus ojos era difícil de formular. Como se puede ver en la entrevista grabada, sus respuestas eran siempre breves, definitivas, no conseguíamos que describiera y verbalizara, con todo lujo de detalles, como hubiéramos deseado, la imagen mental, la imagen mnemónica, que evocaba una y otra vez. No obstante, sus respuestas certeras en cada momento han sido de una enorme utilidad.



Nuria Pereña, en su domicilio de México D. F., en mayo de 2011.

Fotografía: Juan Ramón Maroto

El acercamiento a la reproducción cinematográfica o fotográfica de lo que los testigos estaban transmitiendo se ha hecho mediante un documental, aunque hay que ser conscientes de que estamos hablando de distinta naturaleza, como bien aclara Salvador Rubio Marco (2010: 32).

La imagen fotográfica o cinematográfica registra lo que yo vi o alguien vio alguna vez en el pasado, pero eso es algo bien distinto a la imagen mnemónica que me viene de ese mismo suceso. (Este es el sentido más evidente del eslogan wittgensteiniano: “La imagen mnemónica no es como una fotografía”).

Nuria Pereña podía evocar la imagen de la escena del bombardeo de la película en la que Jomí García Ascot, el director, subido a una escalera, le obligaba a mirar hacia arriba sin levantar la cabeza.



Nuria Pereña sentada y Jomí García Ascot subido en una escalera.  
Col. Conchita Genovés.

La que fuera actriz de niña en aquella película mítica todavía sentía el dolor de ojos que aquello le producía después de tanto tiempo. Y nosotros podemos encontrar la escena, incluso la fotografía de aquel momento, y eso potencia la narración de Nuria porque podemos comprender mejor cómo se realizó, pero esa fotografía no tiene por qué corresponderse con la experiencia que realmente está rememorando Nuria Pereña en su cabeza cuando nos está hablando de aquella escena. La imagen mnemónica no se puede mostrar, pero, incluso admitiendo esa realidad, esa certeza, podemos descifrar distintas formas de memoria en las distintas evocaciones de los testigos a los que hemos estado interrogando sobre sus recuerdos. A menudo las imágenes mnemónicas se presentan como un centelleo, a modo de flash, es el que se identifica cuando alguien utiliza



expresiones tales “como si lo estuviera viendo”. Son imágenes inmediatas, que se imponen, como un fogonazo. También son muy vívidas, llegan con la fuerza de una re-visión (clara y con todo detalle), y coinciden con experiencias remotas en el tiempo pero dotadas de un componente afectivo.

Las fotografías palidecen con el tiempo y pierden fiabilidad representacional para aplicarlas a la imagen del recuerdo. Las imágenes mnemónicas informan de manera correcta o incorrecta de una determinada escena, y sabemos que es correcta o incorrecta cuando las comparamos con otros testimonios, tanto da si son fotografías como afirmaciones de otros testigos, por coherencia temporal, etc. Sin embargo la fiabilidad representativa será siempre tan funcional como las viejas fotografías y puede palidecer como ellas.

Veo, huelo, saboreo, oigo o toco (o siento) algo, es el detonante del recuerdo y, entonces, viene una imagen mental de un evento, una persona o una escena. La visión de algo presente puede actuar como detonante del recuerdo, aunque parece que el gusto y el olfato tienen una facilidad para hacer de detonante. Es el efecto producido por Proust en la escena de la magdalena, y que tiene su parangón en la escena de la película en la que la niña Gabriela escoge un tapón de cristal entre los “tesoros” recogidos por los niños tras un bombardeo. El mismo tapón de cristal que la Gabriela adulta busca debajo de la cama para inducir el recuerdo.

### Encuentro en la calle Hamburgo



México D. F., mayo de 2011. Fotografía: Dolores Fernández



El encuentro sobre *En el balcón vacío*, que tuvo lugar en la sede del CEME (UNED), situada en la Calle Hamburgo, se celebró el 24 de mayo de 2011<sup>117</sup>. Lo organizaron miembros de la AEMIC y del CEME, precisamente cuando se estaba filmando el documental *Y yo entonces me llevé un tapón*. Fue un acto emocionante y emotivo al que acudieron los protagonistas de la película, representantes de tres generaciones del exilio, a falta de algunos nombres significativos. Desgraciadamente los protagonistas principales ya no estaban entre nosotros: Jomí García Ascot, María Luisa Elío, Emilio González Riera o José María Torre (a quien todos llamaban Josema), y otros se habían excusado porque no estaban en buenas condiciones físicas o vivían fuera de Ciudad de México. Pero acudieron, entre los veteranos, Tomás Segovia, José de la Colina, Justo Somonte, Conchita Genovés, Consuelo de Oteyza, Mercedes de Oteyza, así como gran parte de los protagonistas que eran niños en el momento de filmarse la película: Nuria Pereña (la pequeña Nuri), Ana García Bergua, Alicia García Bergua, Carlos Contreras, Elena de Oteyza, Consuelo de Oteyza y Ana María Torre, entre otros.



Tomás Segovia y Consuelo de Oteyza  
Fotografía: Dolores Fernández

---

<sup>117</sup> De la AEMIC estuvieron presentes Dolores Fernández Martínez, Jorge Chaumel y María Luisa Capella, y del CEME esta última y Marcela Madariaga. Fue grabado por Juan Ramón Maroto y Jorge Chaumel. El acto se desarrolló en el marco del Proyecto de Investigación entre cuyos resultados se halla esta publicación.

A la hora de rodar contamos con dos cámaras pero, al tratarse de un encuentro multitudinario, fue difícil captar todo ordenadamente, con la claridad suficiente y, a pesar de su interés, no se pudieron incluir en el documental algunos diálogos e informaciones que aportaron varios asistentes a los que no habíamos tenido oportunidad de grabar individualmente. De modo que la única alternativa fue, por un lado, hacer un breve montaje del encuentro, sin diálogos, ahora incluido en el documental *Y entonces yo me llevé un tapón*, y por otro la transcripción de algunas de aquellas intervenciones que pudieron ser rescatadas de las turbulencias de la grabación y que se presentan aquí.

La belleza de los abrazos que se sucedían entre unos y otros era como un baile, muy hermoso, al que asistimos como testigos privilegiados. La caballerosidad de los mayores, José de la Colina, Tomás Segovia y, sobre todo, Justo Somonte, según De la Colina “el John Wayne” del exilio, con un encanto natural que perciben incluso los jóvenes: “Justi, estás igual de guapo. Igualito”, señalaba Ana María Torre. Y es que hacía casi cincuenta años que algunos no se veían, desde el estreno de la película en 1962. Los comentarios eran divertidos, saltaban sin cesar sin saber muchas veces de dónde salían: “¡Mira, si es Nuri!; ¡Oye, es que no me reconoces...!; ¡Justi, tú siempre tan guapo! (...) ¡Pero cómo es posible que pases y no me veas!”. Esto le decía Mercedes de Oteyza a Justo Somonte. Y después, al presentarle a Nuri, dado que no la reconocía: “¡Pereña, la niña!”. Y Tomás Segovia, señalando con la mano el tamaño de la hija de su gran amigo José María Torre, decía: “Y cómo ha crecido, ¡qué guapa!”.



Mercedes de Oteyza y Justo Somonte. Detrás: Cecilia Elío. Al fondo: Elena de Oteyza

Fotografía: Dolores Fernández.

Hubo un momento en el cual, mientras llegaba Conchita Genovés, Tomás Segovia, siempre tan generoso con todos nosotros, se prestó a ser grabado con Nuria Pereña. Les preguntamos si se conocían antes de la película y Tomás Segovia, el primero en responder, nos dijo: “En el mundo del exilio todo el mundo sabía de todo el mundo. Yo sabía de la familia Pereña. A lo mejor nos habíamos encontrado porque había encuentros que uno no sabía bien... No hacíamos visitas”. Y Nuria, entonces, añadió que ella tampoco lo conocía antes del rodaje: “Pero también sabíamos del nombre. Era Tomás el guapo, ¿no?”. No era la primera vez que Nuria nos apuntaba lo guapo que era el poeta de joven, como muchos testimonios lo acreditan, incluido el mejor de todos: el retrato que un día le hiciera el pintor Ramón Gaya, buen amigo suyo.

Tomás Segovia también insistió en algo que ya nos había contado en la entrevista grabada y que queda reflejada en el documental *Y entonces yo me llevé un tapón*: sus dudas hacia el entendimiento cabal de la escena del brigadista preso que él encarnaba:

Yo siempre –creo incluso habérselo dicho a Jomí cuando vi la proyección– pensé que la escena, la secuencia del prisionero alemán, debería haber dado más datos para el público en general, porque nosotros los exiliados entendíamos muy bien lo que estaba pasando, pero gente que no perteneciera al exilio no entendía... podría no entender que se trataba de un prisionero alemán, podía pensar que era un español, prisionero, un soldado [al que] hubieran hecho prisionero en una batalla. Entonces, haber dado un... porque no era muy difícil, el dato está en una pared que pone ODEN, no sé qué... entonces nosotros lo entendíamos muy bien, pero un mexicano podía no entender que eso era un prisionero alemán. Pero como Jomí me dijo varias veces: “La película está muy cara”. Hay que recordar el carácter artesanal de esta película, hecha en familia, con muy pocos recursos. Lo que se llama “bajo coste”, ¿no? Una película de bajo coste.

En ese momento se fueron acercando voces con el saludo entre Nuria Pereña y Conchita Genovés, quien al llegar saludaba con mucha gracia a su hija en la ficción: “¡Querida hija...!”. Allí nos explicaron cómo se habían conocido, primero a través de las dos niñas pequeñas de las dos casas, Ana María, la hija de Conchita Genovés, y Elena, la hija pequeña de Mercedes Gili, hermana menor de Nuria Pereña: “Elenita era compañera de Anamari —decía Conchita— y venían a casa a jugar y de ahí hicimos amistad con Nuri, que luego resultó que era hija mía. En la película era hija mía pero no cuando venía a casa a jugar, no era mi hija. Tú

venías menos”. Y Nuria asentía: “Yo era mayor y era Elenita la amiga, yo era la mayor”.



Conchita Genovés, María Luisa Capella y Nuria Pereña  
Fotografía: Dolores Fernández

La conversación derivada del encuentro entre madre e hija en la ficción fue entrañable. Las dos hablaron de las dificultades del rodaje, de la labor del director, Jomí García Ascot. Conchita hacía hincapié en que era Nuria, la niña, quien, de forma natural, interpretaba estupendamente los deseos del director:

Sí, pero mira, Jomí decía que dirigir a los niños era estupendo, que los niños reaccionaban muy bien. Y yo le decía: “No será que la niña reacciona muy bien y tú nada”. Decía: “No, no, no déjate de tonterías, mira, ahora abre los ojos”. No es que hiciera así [Conchita abre los ojos exageradamente] sino normal... A ver, sonrío un poco y no era ¡ja, ja, ja! Ella era puntual, lo que le decían: “¡Exacto!”. ¿Verdad, Nuri? Es que era muy lista. Aparte de esto era una niña estupenda. Muy, muy, como te diría, es que hubo mucha unión entre nosotros y como fue mi hija una temporada pues le cogí mucho cariño, y todavía dura ese cariño.

Y Nuria Pereña, por su parte, hablaba del carácter de Conchita Genovés, que era muy maternal, dentro y fuera de la acción:

Era la mamá. Incluso yo podría decir [que], como filmábamos los domingos, ella era la que llevaba la comida, ¿sí o no? Y la tortilla de patatas y esto y lo otro. Era la mamá, y como en domingo, ella era la que decía: “A comer todos”.

Conchita Genovés lo corroboraba, pero seguía insistiendo en las dotes de actriz que entonces tenía Nuria Pereña, la facilidad, y sobre todo la exactitud, para captar la idea de lo que se pretendía:

Sí, sí, yo era una autentica mamá. Tomaba mi papel muy bien. Y luego ellas eran tan obedientes (mis “hijas”). Pero Nuri, es que hacía lo que le dijeran. Yo me acuerdo de la escena en que levantas la cortina: “—A ver qué cara pone, que ha dicho Jomí con cara de pena”. Te dije [apuntando a María Luisa Capella, enfrente, junto a la cámara] que cada vez que nos tocaba filmar el domingo Jomí me decía desde el sábado: “—Vete preparando a poner cara triste”. Yo venía preparadísima. Entonces cuando levanta la cortina que es (la escena con) la música... na, na, na, na... en Triana. Y yo decía: “A ver qué cara va a poner” porque no lo habíamos ensayado y ponía la cara exacta que tenía que poner.

El lamento de Conchita Genovés, al igual que el de Tomás Segovia poco antes, iba en la misma dirección, esto es, que no se pudieran repetir algunas escenas por falta de presupuesto, pues eran magníficas y hubieran podido quedar mejor si se hubiera contado con medios económicos suficientes:

Fue una película que hicimos con mucho cariño todos, sin cobrar nada, por supuesto, porque eso era parte del asunto, ¿no?, pero alguien nos dio, creo que fue Pepe Puche y alguien así, cuates, y un poquito por abajo del agua ¿no?, nos daban dinero bajo [por debajo, bajo cuerda] para rodar tal cosa, tal escena mañana, pero decíamos: “Hay esta, esta hay que repetirla, pero no se puede, ¿verdad?”. “No, la dejamos así”. Y de esas escenas hay varias, entre esas la del pollito...<sup>118</sup>, y yo decía: “No es posible que esa escena que es tan bonita se quede así como... ¿verdad, mona?

En ese momento, Conchita Genovés, que estaba hablando de la película hacia la cámara, se giró hacia Nuria Pereña, situada a su izquierda y, de pronto, después de haber estado hablando con ella, seguramente sin reconocerla del todo después de los años transcurridos, tras algunos comentarios banales, por fin, Conchita la reconoció y la reacción fue como un estallido, la niña Nuri se hizo visible en la cara de Nuria Pereña adulta: “¡Ah!, ahora si estoy viendo tu cara — ¿verdad?— de repente, eres otra vez Nuri la chiquita. ¡Ay, es que es muy rica Nuri!”. La dulzura de Conchita Genovés, una perfecta mamá en la película, quedó patente después de los años.

---

<sup>118</sup> Se refiere a la escena de la despedida de los muñecos en la que Gabriela Elizondo se va despidiendo de todos utilizando un pollito de juguete, el único que le cabe en una mano. Y al final lo deja a él también.





Momento previo a la emisión de la película. Fotografía: Dolores Fernández

Después de los primeros encuentros, los participantes pasaron a ver la película, ocupando la primera fila las señoras mayores (Consuelo de Oteyza, Cecilia Elío, Conchita Genovés, Mercedes Oteyza, la viuda de Santiago Genovés). Los planos de todos ellos viendo la película son también muy emotivos: Nuri sonriendo en la pantalla, Nuria sonriendo sentada en la penumbra. A veces sonreían todos a la vez, sobre todo al reconocerse en la escena del parque Lira, en la que están casi todos. A veces lloraba alguno de ellos<sup>119</sup>. Y fue emocionante cuando Carlos Contreras acompañaba la canción *¡Ay Carmela!* cantando por lo bajo. Luego, en el coloquio posterior, por Justo Somonte supimos quién hizo realmente aquellos coros: “Nada más te quería decir [que] el coro [de *¡Ay Carmela!*] lo hacemos Antonio España, John Page y yo, con unas resonancias que hizo ahí Jomí —no sé, no sé cómo era—, pero somos tres los que estamos cantando, [aun]que parece el coro ruso”.

La emoción que todos sintieron al ver de nuevo la película queda amplificada en el caso de Cecilia Elío, la hermana de María Luisa Elío, pues, al final de la proyección, después de volver a oír a su hermana hablar con tal nostalgia y desgarramiento de la madre de las dos, del mundo perdido para

---

<sup>119</sup> Especialmente al escuchar la canción “En Chiclana me crié” de *La verbena de la Paloma*, que suena cuando la protagonista, niña, está durmiendo ya en un país extranjero y oye la música. La escena ejemplifica muy bien la nostalgia del exiliado.



siempre del que hablaba María Luisa encarnando a Gabriela Elizondo, tuvo un momento de intensa emoción del que hubo de reponerse. Lo explicó posteriormente:

Pienso que a lo mejor el final podría haber sido menos actuación de ella [María Luisa Elío] pero la encuentro guapísima, y la encuentro con un sentimiento hacia mi madre que me emocionó muchísimo, y ella así lo sentía, siempre la quiso muchísimo... y esos momentos de la película son muy [de] ella. Toda la película ha sido muy emotiva para mí.

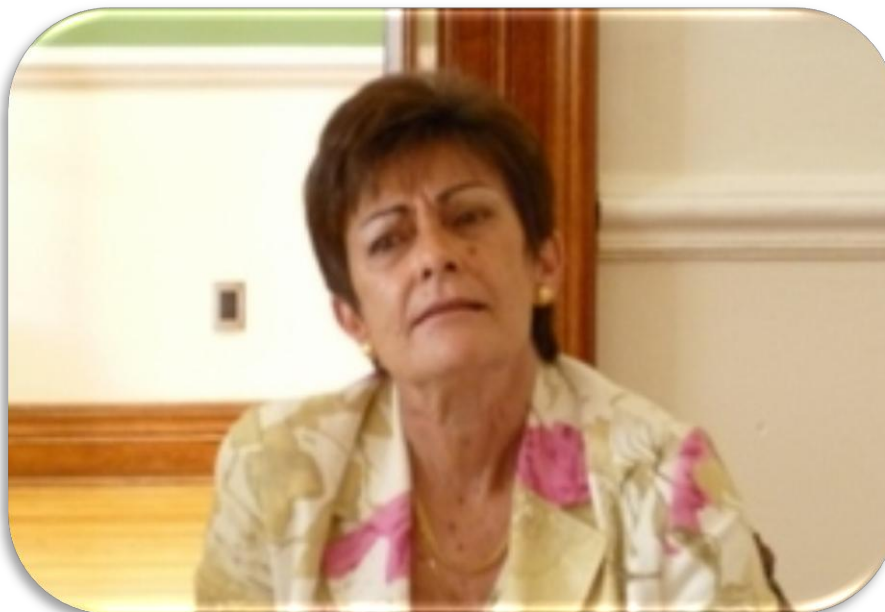
El hecho de la pérdida, la desazón de ver que ya no estaban con ellos muchos de los actores de la película, quedó de manifiesto en unas palabras de Justo Somonte: “Creo que me ha angustiado bastante de ver todos los que me han abandonado. Me ha acongojado bastante”. Nuria Pereña también se hacía partícipe: “Una gran emoción como siempre, pero más que la película verlos a todos. Muy emotivo”.

El documento audiovisual, como el de la fotografía, es un documento sobre la muerte, pues toda fotografía implica dos mensajes: uno se refiere al suceso fotografiado y otro a la discontinuidad de la existencia, ya que entre el momento en que fue registrado y el momento del presente en el que miramos esa imagen, hay un abismo de tiempo y espacio. Es la traumática discontinuidad de la ausencia y de la muerte implícita en toda imagen (Barthes 2006; Berger 1998).

Era obligada una reflexión sobre la película, sobre la que no todos estaban de acuerdo, no tenían por qué estarlo. Y fue Nuria Pereña quien inició estos comentarios: “En un principio nos queda la idea de la nostalgia. Es una película de la nostalgia pero siento que al final, como decía María Luisa, es, OK, es la nostalgia pero seguimos aquí, y la vida sigue. En otro sitio, en el exilio...”<sup>120</sup>.

---

<sup>120</sup> Alude a conversaciones anteriores mantenidas con María Luisa Capella, pues, al hablar con distintos protagonistas, la idea que subyace es que la película es, en cierto modo, un parteaguas entre generaciones.



Nuria Pereña. Fotografía: Dolores Fernández

Pero José de la Colina no parecía estar de acuerdo, aunque lo que añadió no era diferente, no desmentía la sensación de que la película supone, como muchos de ellos dicen, un “parteaguas” entre dos situaciones: la del exiliado que sólo pensaba en regresar, que tenía la maleta hecha para regresar a España en cualquier momento, y la de los hijos, los que ya han decidido que tienen que adaptarse a lo que tienen, que tienen que ser mexicanos.

Una gran mayoría de los refugiados, que no se lo reprocho, porque es su vida y además son gente que yo he querido mucho, vivía como en una campana de cristal —el exilio— y casi sin contacto con el mundo de alrededor que era el mundo de México. Eso no pasó con Tomás ni conmigo —creo—, pero en algunos grandes y queridos amigos como Luis Rius y todo eso, sí, vivían en una España azoriniana que ya no existía en el año 36. (...) Y me parece que la visión de México que se da al final [en la película] es eso. Es decir, no hay contacto real entre esos personajes del exilio y de la Republica Española y ese México que está alrededor, pero como un documental<sup>121</sup>.

En aquel encuentro también pudimos asistir y grabar los comentarios de algunos personajes a los que no habíamos tenido oportunidad de hacer entrevistas largas. Es el caso de las hijas de José María Torre y Conchita Genovés:

---

<sup>121</sup> José de la Colina viene a decir, una vez más, lo que otros muchos comentaristas de la película han dicho: la segunda parte de *En el balcón vacío* es como un documental.

Ana Torre: Yo soy Ana, y Pati es mi hermana. Somos hijas de Conchita y de Josema. Claro que es una película nostálgica, todos tenemos familia y amigos que participaron en ella. Fue un grupo de amigos maravillosos que siguen siéndolo. Y me emociona oír hablar de papá de esa manera. Hablo también por Juan García Ponce, que hace unos años que lo vi y lo primero que me dijo fue: “Me acuerdo muy bien de tu padre, que fue el fotógrafo de *En el balcón vacío*”.

Esto fue muy interesante y, mientras el micrófono seguía circulando de mano en mano, la cámara captó unos abrazos muy cariñosos entre Cecilia Elío y Ana Torre, unidas en el mismo sentimiento de pérdida y de duelo. También habló Elena de Oteyza<sup>122</sup>, una de las niñas, que estuvo a punto de ser protagonista en la película en lugar de Nuri Pereña pero que, a pesar su ilusión, su padre no lo permitió:

Ahora que me decían que vamos a ver *En el balcón vacío*, empecé a recordar todo lo que nos dejó *En el balcón vacío*. Nos dejó muchas otras cosas, aparte de la filmación: una convivencia, unos recuerdos, un vivir muy rico, muy compartido de todos. Entonces Pilar y yo salíamos saltando a la comba. Y me acuerdo de otra escena que me parece que aquella escena la cortaron y que se grabó en la casa de mi abuela, donde Luis se hizo un clavado en una mesa. Justo con el tapón. Entonces, bueno, me acuerdo de la preparación del día anterior de todos para la filmación: te levantas y no te peinas ¿no? [risas]. Que fue todo una vivencia y una convivencia muy especial. Pilar y yo cuando comenzó la película [hace un momento] nos dijimos: “No vamos a llorar”, pero no lo logramos.

Por otra parte, Carlos Contreras, uno de los niños que en la película apedrean al preso (encarnado por Tomás Segovia en la pantalla), nos dio otra noticia relacionada con lo fructífero de aquella convivencia a la que aludía Elena de Oteyza:

Debo contar que esta película me dejó una profesión. Josema<sup>123</sup> fue mi maestro de fotografía. Llevo cincuenta años dedicándome a ello. Me aguantó muchísimo. Hizo milagros... [Y tras una interrupción de José de la Colina] Y para los pequeños fue un acontecimiento en el que participábamos, desde la tortilla de patatas, el llevar cosas viejas, en fin, algo que, de alguna forma, a los pequeños nos ha dejado una gran marca.

---

<sup>122</sup> Esto lo manifiesta Consuelo de Oteyza en una “historia de vida” grabada por María Luisa Capella en Coyoacán, en su domicilio.

<sup>123</sup> José María Torre, camarógrafo y fotógrafo.



Elena de Oteyza y las hermanas Torre. Fotografía: Dolores Fernández



En primer término: Elena de Oteyza, Ana María Torre y Mercedes de Oteyza.  
Detrás: Carlos Contreras, Ana y Pati Torre. Fotografía: Dolores Fernández

Este aspecto educativo, formativo y aglutinante que vivieron todos fue algo “extra” de la película, algo que los organizadores y la dirección de la película no pretendían, que se dio por añadidura, pues en un momento en el que Nuria Pereña dice que no tiene fotografías con Jomí, que le gustaría tener una, igual que la tiene con María Luisa Elío, Conchita Genovés no se extraña, dice, entre risas, que eran muy “exclusivos”, refiriéndose a María Luisa Elío y Jomí García Ascot.

Naturalmente, una parte de la reunión se dedicó a que los presentes pudieran comentar la película que acababan de ver, que conocían pero que probablemente hacía muchos años que no veían. Así, José de la Colina, enumerando las escenas o los diálogos que más le gustaban, nos dijo:

Los diálogos que más me gustan son dos: “Y yo me llevé un tapón”, que me parece extraordinario, un tapón como una magdalena proustiana que luego vuelve a aparecer y “la balle”<sup>124</sup>. Y otra escena que me impresiona mucho –estoy en plan impresionista– es esos refugiados que van en la noche del Zócalo y hay uno que hace una escena así... [y con el gesto de los brazos y los hombros repite el que, en el zócalo, era muy significativo: sólo lo podía hacer un español al discutir, nunca un mexicano, por lo tanto identificaba a un exiliado en México, aunque estuviera de espaldas y de noche]

El comentario siguiente de José de la Colina subraya el acierto que supone titular el documental sobre la película *Y yo entonces me llevé un tapón*, ya que afirmó “[La película] se podría llamar también *Memorias de un tapón de cristal*”. Y es que, por distintos motivos, la escena con el tapón de cristal es muy especial. En primer lugar, supone un cambio aleatorio en el guión. Jomí dejó elegir a los niños y Nuria Pereña es quien decide tomar el tapón de cristal. En segundo lugar, ese elemento hará de detonante en la memoria de la protagonista mayor, Gabriela Elizondo, enlazando la primera parte con la segunda, como hace Marcel Proust cuando utiliza una magdalena para que sus recuerdos se agolpen, como protagonista de *En busca del tiempo perdido*. Es un elemento significativo para gestionar la memoria y los recuerdos y, además, es propio de la película, no está en el relato de María Luisa Elío.

También entonces volvieron a hablar Alicia y Ana García Bergua, a quienes habíamos entrevistado previamente en Coyoacán. Cuando conversamos con ellas tenían la película en el recuerdo; después de verla la perspectiva se amplió, como afirmó Alicia García Bergua:

---

<sup>124</sup> Se refiere, primero, a la escena en la que la niña toma un tapón de los restos que hay sobre una mesa. Se supone que son el botín de unos niños que han recogido “tesoros” tras un bombardeo. Ella, Nuria Pereña, toma un tapón de cristal. Eso no estaba en el guión. Jomí, el director, les dejó libertad a todos para tomar lo que quisieran. La segunda escena es aquella en la que una niña francesa le lanza una pelota a la niña Gabriela, exiliada en Francia, y luego le pide que se la devuelva. Pero José de la Colina también habló en esta ocasión de otra escena de la película que a él le resulta impactante, que es el momento en que, haciendo un alto en el camino, junto al fuego, por los pies desnudos de un niño pasa la mano un padre o una madre después de haberla acercado al fuego. Pero esa escena no está filmada en México, son documentales, conseguidas gracias a Joris Ivens (*Tierra de España*, 1937), al que Jomí García Ascot había conocido en México.

Todos los domingos nos llevaban a la filmación, y nos llevaban al Parque Lira, y al Colegio Madrid y, bueno, nos tomaban para diferentes escenas... Entonces en la memoria tenía fundida –porque las dos escenas son en el parque Lira– la escena en la que Álvaro Mutis le dice a la niña que dónde está su papá, y luego cuando el parque Lira se convirtió en Francia [risas de los demás] y yo estoy diciéndole a la niña “la balle”, “la balle”. Yo no me acordaba realmente de la escena, es una cosa muy curiosa, es como los sueños. Y para Ana y para mí ha sido, pues, muy tremendo, porque todos los que aparecen allí, mi papá, mi mamá, mi hermano Jordi, todos se han muerto. Todos se han muerto. Las sobrevivientes de esa película somos nosotras [voces] pero hoy sí pude apreciar lo bien filmada que está, los encuadres delicadísimos, el paneo que hay al principio de la película de un cuadro a otro ligando dos espacios bien distintos, la escena que relataba Pepe de la niña tratando de no mirar al hombre ese que estaban buscando... Y es una película... [que] ahora estoy viendo que está increíblemente bien hecha<sup>125</sup>.



Escena en el Parque Lira. Col. Conchita Genovés

A continuación, Ana García Bergua insistió en el carácter familiar de la película:

Durante muchos años vimos la película como un álbum de familia (...) toda la gente que falta y tal. Y a mí me sorprende lo bien hecha que está, me sorprende lo que han dicho, lo bien filmada... Incluso la incorporación de los “stop-shop” es muy buena. Y se siente natural, no se siente algo que de pronto es como un documental y que a la mitad de la película (cambia)... está muy bien. No sé, no hay un testimonio similar del cine del exilio hecho por exiliados. Y además éstos (los que la hicieron) no eran cualquiera. Eran cultos y

---

<sup>125</sup> Después de esta reunión, Ana García Bergua escribió una semblanza del encuentro en su columna “Paso a retirarme”, en *La Jornada-Semanal*, 848, 5 de junio de 2011 (se reproduce en el Apéndice de este capítulo, p. 248).



bien formados y la película nos habla del exilio, de la guerra, pero también de este grupo de jóvenes que se juntaron y que hicieron la película. Es un documento doble.



En primer término: Alicia García Bergua. Detrás: Ana García Bergua y su hija.

Fotografía: Dolores Fernández

Esa idea, la genialidad de haber hecho una película única que sirve de testimonio de tanta gente, que no es sólo un testimonio del exilio, sino que también es la historia de la segunda generación, es fundamental, una idea que comparte José de la Colina: “Es impresionante saber que es el único testimonio cinematográfico del exilio español en México. Es impresionante. De verdad fuimos maravillosos porque se nos ocurrió hacer el único testimonio cinematográfico que existe”.



José de la Colina, en el centro.  
A ambos lados: Justo Somonte, María Luisa Capella y las hermanas García Bergua.  
Fotografía: Dolores Fernández



Tomás Segovia. Fotografía: Dolores Fernández

Tomás Segovia también insistía en la misma idea, sobre la que matizaba:

Cuando nosotros vemos la película nos sentimos (más identificados) que un espectador neutral, un francés o un checoslovaco que vea la película. Lo que no ve es lo que vemos nosotros, que es, además, un testimonio de lo que fue nuestra vida, el exilio. No sólo lo que la película cuenta sino lo que fue. Ese documental se podría llamar: “Un mundo no tan perdido”, pues no está del todo perdido gracias a esto, ¿no? O sea que hay esos dos niveles: ver la película por la historia que cuenta y ver la historia de la película.

En suma, cuanto Tomás Segovia apunta es de lo que ha tratado este Proyecto. En ocasiones ha sido difícil zafarse del embrujo de la película y de la historia que cuenta, que nos retrotraía a la primera salida, la de 1939, y teníamos que reconducir el trabajo porque nuestra intención, desde el principio, fue estudiar lo que fue aquella extraordinaria experiencia de la película y la generación de los que la hicieron. Porque, a través de su historia, conocemos un poco mejor ese trocito de España que echó raíces en otro país, en México.

## Apéndice

Ana García Bergua comentó el encuentro sobre *En el balcón vacío* en su columna “Paso a retirarme” de *La Jornada Semanal* (n.º 848, 5 de junio de 2011) y autorizó su reproducción en este libro.

\* \* \*

### *En el balcón vacío*

Ana García Bergua

Mi hermana Ali y yo recibimos una invitación de los historiadores de la AEMIC (Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricas Contemporáneas) y el CEME (Centro de Estudios de Migraciones y Exilios), que coordina María Luisa Capella, para participar en un proyecto de rescate de la memoria alrededor de la película *En el balcón vacío*, la única película sobre el exilio español en México, realizada además por exiliados españoles. Dirigida por el cineasta, poeta y ensayista Jomí García Ascot, el guión fue escrito por él mismo, junto con la actriz y escritora María Luisa Elío y Emilio García Riera, nuestro padre, y fue fotografiada por José María Torre. Era una película de muy bajo presupuesto, deudora de la *nouvelle vague* y el *nouveau roman*, que se fue filmando los domingos a lo largo de 1961 y 1962, y que ganó dos premios internacionales. Ha sido exhibida principalmente en cineclubes y de tanto en tanto se puede ver por televisión.

La invitación consistía en ser entrevistadas y presenciar, junto con el resto de las personas que participaron en la película y que viven aún, una proyección de la cinta, después de la cual se grabaron las reacciones, los testimonios surgidos a raíz de esta nueva impresión. Fue así como volvimos a ver *En el balcón vacío* al lado de Nuri Pereña –aquella niña protagonista, de una presencia sobrecogedora–, José de la Colina, Tomás Segovia, Justiniano Somonte, Mercedes Oteyza, Cecilia Elío, Consuelo Oteyza, Elena Oteyza, Pilar Tapia, Conchita Genovés, Carlos Contreras, entre otros, en la nueva casa porfiriana del Ateneo Español de México.

Muchos comentarios se referían a la cantidad de ausentes, demasiados en una película en la que figuran escritores de primera línea: además de Tomás Segovia y José de la Colina, participaron en ella Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Álvaro Mutis. Ali y yo hicimos nuestro recuento familiar, pues para apoyar a la película actuaban en ella nuestros abuelos, nuestros padres y nuestro hermano,

además de nosotras. De alguna manera, *En el balcón vacío* ha sido un álbum familiar que veíamos a lo largo de los años. José de la Colina me dijo: “Tengo una copia de la película y hace muchos años que no la veo, pues me duele.” Y es que la película es también el álbum de la generación brillantísima a la que Pepe pertenece, aquella cuya infancia fue truncada por la Guerra civil española y que en los años sesenta se incorporó a la vida cultural mexicana con una fuerza impresionante. En suma, éramos sobrevivientes de una película de sobrevivientes.

“Sinopsis del argumento: en España, en la casa donde vive con su hermana mayor y sus padres, la niña Gabriela ve por una ventana cómo un republicano fugitivo es detenido en un tejado por dos guardias civiles y otro tipo; eso le indica que la guerra civil ha llegado. Como el padre de Gabriela está preso, su familia ha de huir a Valencia, del lado republicano. Ahí, en casa de unos parientes, la madre se entera de la muerte de su marido. La madre y sus hijas emigran a Francia y, de ahí, a la ciudad de México. Años después, muere la madre. La adolorida Gabriela vuelve a la casa de su niñez, no se sabe si en la realidad o en la imaginación” (Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, t. 11).

El paso del tiempo no quita a *En el balcón vacío* su gran poder de evocación: la presencia de Nuri Pereña, la calidad de la fotografía, la fluidez de la edición cinematográfica, que incorpora a su narrativa unas impresionantes tomas de



Directora General: CARMEN LIRA SAADE  
Director Fundador: CARLOS PAYAN VELVER  
Domingo 5 de junio de 2011 Num: 848

#### Portada

#### Presentación

**Bazar de asombros**  
HUGO GUTIÉRREZ VEGA

**Lo que el vino se llevó**  
VIRMA FUENTES

#### Diez años de minificción

#### Novisimos de Zapotlán

**Voces del mundo en solidaridad y protesta**  
MARCO ANTONIO CAMPOS

#### Leer

#### Columnas:

#### Prosa-ismos

CHILARDO ORTIZ

#### Paso a Retirarme

ANA GARCÍA BERGUA

#### Remol Sostenido

ALVARO ARRIETA

#### Cinecuscus

LUIS TORAL

#### La Jornada Virtual

NAREY YERZA

#### A la izquierda

EMILIO GARCÍA RIERA

#### Artes Visuales

GERMAN GÓMEZ HARO

#### Cabezaalcubo

JOSÉ MOCH

#### Directorio

Núm. anteriores

jsemanal@jornada.com.mx

#### arte y pensamiento .....

Ana García Bergua

#### En el balcón vacío

MI hermana Ali y yo recibimos una invitación de los historiadores de la AEMIC (Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricas Contemporáneas) y el CEME (Centro de Estudios de Migraciones y Exilios) que coordina María Luisa Capella, para participar en un proyecto de rescate de la memoria alrededor de la película *En el balcón vacío*, la única película sobre el exilio español en México, realizada además por exiliados españoles. Dirigida por el cineasta, poeta y ensayista Jomí García Ascot, el guión fue escrito por él mismo, junto con la actriz y escritora María Luisa Elío y Emilio García Riera, nuestro padre, y fue fotografiada por José María Torre. Era una película de muy bajo presupuesto, deudora de la *nouvelle vague* y el *nouveau roman*, que se fue filmando los domingos a lo largo de 1961 y 1962, y que ganó dos premios internacionales. Ha sido exhibida principalmente en cineclubes y de tanto en tanto se puede ver por televisión.

La invitación consistía en ser entrevistadas y presenciar, junto con el resto de las personas que participaron en la película y que viven aún, una proyección de la cinta, después de la cual se grabaron las reacciones, los testimonios surgidos a raíz de esta nueva impresión. Fue así como volvimos a ver *En el balcón vacío* al lado de Nuri Pereña —aquella niña protagonista, de una presencia sobrecogedora—, José de la Colina, Tomás Segovia, Justiniano Somonte, Mercedes Oteyza, Cecilia Elío, Consuelo Oteyza, Elena Oteyza, Pilar Tapia, Conchita Genovés, Carlos Contreras, entre otros, en la nueva casa porfiriana del Ateneo Español de México.



*En el balcón vacío* ha sido un álbum familiar que veíamos a lo largo de los años. José de la Colina me dijo: “Tengo una copia de la película y hace muchos años que no la veo, pues me duele.” Y es que la película es también el álbum de la generación brillantísima a la que Pepe pertenece, aquella cuya infancia fue truncada por la Guerra civil española y que en los años sesenta se incorporó a la vida cultural mexicana con una fuerza impresionante. En suma, éramos sobrevivientes de una película de sobrevivientes.

“Sinopsis del argumento: En España, en la casa donde vive con su hermana mayor y sus padres, la niña Gabriela ve por una ventana cómo un republicano fugitivo es detenido en un tejado por dos guardias civiles y otro tipo; eso le indica que la guerra civil ha llegado. Como el padre de Gabriela está preso, su familia ha de huir a Valencia, del lado republicano. Ahí, en casa de unos parientes, la madre se entera de la muerte de su marido. La madre y sus hijas emigran a Francia y, de ahí, a la ciudad de México. Años después, muere la madre. La adolorida Gabriela vuelve a la casa de su niñez, no se sabe si en la realidad o en la imaginación.” (Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, t. 11)

El paso del tiempo no quita a *En el balcón vacío* su gran poder de evocación: la presencia de Nuri Pereña, la calidad de la fotografía, la fluidez de la edición cinematográfica, que incorpora a su narrativa unas impresionantes tomas de archivo de Madrid bombardeado y la huida de los refugiados bajo el frío infame; aquel tapón de vidrio que se lleva la niña en el exilio a México y que será su *magdalena* mojada en té, el pie para el regreso —real o imaginario— a aquella casa de la infancia donde se cruza consigo misma de pequeña bajando la escalera repetidas veces, de manera surrealista. Incluso las escenas de Ciudad de México en los años sesenta, que Jomí García Ascot no quiso “turísticas” y de alguna manera resultaron serlo un poco, son una maravilla para el espectador actual.

Nuestra memoria es un extraño director de escena que suele acomodar las cosas a su modo; yo tenía otro recuerdo de *En el balcón vacío* y la película me sorprendió mucho. Pero también sorprendió a quienes actuaron en ella ya mayores y conscientes y se veían ahora, de nuevo, trasladados a aquella filmación. Memoria de cajas chinas, memoria de las memorias, la película de Jomí nos movió el piso a todos.

PASO A RETIRARME



archivo de Madrid bombardeado y la huida de los refugiados bajo el frío infame; aquel tapón de vidrio que se lleva la niña en el exilio a México y que será su *magdalena* mojada en té, el pie para el regreso –real o imaginario– a aquella casa de la infancia donde se cruza consigo misma de pequeña bajando la escalera repetidas veces, de manera surrealista. Incluso las escenas de Ciudad de México en los años sesenta, que Jomí García Ascot no quiso “turísticas” y de alguna manera resultaron serlo un poco, son una maravilla para el espectador actual.

Nuestra memoria es un extraño director de escena que suele acomodar las cosas a su modo; yo tenía otro recuerdo de *En el balcón vacío* y la película me sorprendió mucho. Pero también sorprendió a quienes actuaron en ella ya mayores y conscientes y se veían ahora, de nuevo, trasladados a aquella filmación. Memoria de cajas chinas, memoria de las memorias, la película de Jomí nos movió el piso a todos.



## BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland (2006). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- Berger, John (1998). *Mirar*. Buenos Aires: Ediciones De la Flor.
- García Bergua, Ana (2011). "Paso a retirarme", *La Jornada Semanal*, n.º 848, 5 de junio.
- Rubio Marco, Salvador (2010). *Como si lo estuviera viendo (el recuerdo en imágenes)*. Madrid: La balsa de la Medusa.

## JOSÉ DE LA COLINA<sup>126</sup>

**M. L. C. / J. C.: Pepe, ¿cuándo, dónde y por qué conociste a Buñuel?**

J. C.: En 1949 yo tenía 15 años, pero parecía de 12. Mi padre, que era anarcosindicalista y hombre honrado y bueno, era también un jefe de familia algo tiránico, y me eligió la vocación: quería que yo estudiara una de las llamadas profesiones liberales: arquitecto. Yo quería ser escritor y lo enfrentaba. Y me “volaba” las clases, fui sólo a un primer año de secundaria, que se llamaba Prevocacional, en el Instituto Politécnico Nacional. Mi padre decía: “Tienes que decidirte: o trabajas o estudias, porque si no, vas a arruinarte la vida”. Yo no quería ninguna de las dos cosas, sólo quería leer, ver cine, escribir. El resultado es que no tengo más que Escuela Primaria, y mi Universidad fueron los libros y el cine. Supe de Buñuel por los libros de cine antes de haber visto una película suya. En 1949 leí en un periódico un aviso: “Está en México el gran cineasta Luis Buñuel, autor de *Un perro andaluz* y de *La edad de oro*, que va a filmar una película sobre la infancia pobre, titulada *La manzana podrida*”. Ese iba a ser el título de *Los olvidados* pero no le gustaba al productor, Oscar Dancingers. En el anuncio se pedían niños y muchachos que no fuesen actores para trabajar al lado de actores profesionales, y pensé que sería la oportunidad conocer a un cineasta genial, ganarme unos pesos y de paso ver cómo se hacía el cine. Me presenté, nos presentamos varios, y en los estudios Churubusco nos hizo las tomas de prueba Gabriel Figueroa, el gran fotógrafo de Emilio Fernández. Mi prueba era con Cobo<sup>127</sup>, un actor y bailarín, que fue extraordinario en la película, el muchacho malo, con quien Pedrito tenía una reiterada disputa. Unas semanas después me llaman y me dicen que Buñuel me ha elegido para el papel y que la película, que mientras tanto cambió de título, se iba

---

<sup>126</sup> **Entrevista a José de la Colina** (J. C.). Fecha: 24 de mayo de 2011. Lugar: Sede del CEME en México D. F. Entrevistadores: María Luisa Capella (M. L. C.) y Jorge Chaumel (J. C.). Documentación para la entrevista: María Luisa Capella y Jorge Chaumel. Grabación en vídeo y audio: Juan Ramón Maroto. Transcripción: Dolores Fernández Martínez. Revisión y anotación de la entrevista: Jorge Chaumel. Financiación: Proyecto de Investigación “La segunda generación del exilio republicano de 1939 en México a través de la película *En el balcón vacío*” (Ministerio de la Presidencia, Gobierno de España. Subvenciones destinadas a actividades relacionadas con las víctimas de la Guerra Civil y del Franquismo. Exp. 184/10). Derechos de propiedad intelectual: AEMIC, entrevistado y autores.

<sup>127</sup> Roberto Cobo interpretó el personaje El Jaibo.

a filmar pronto. Esto debió de ser a finales del año 49. Pero ya no me llamaron, porque Dancingers le había dicho a Buñuel. “¡Es que no parece un niño mexicano!”. Caso de discriminación al revés de lo acostumbrado: se discriminó al niño blanquito. Luego, unos cinco años después, cuando yo escribía ya de cine, encontré a Buñuel en el cineclub del IFAL, donde se presentaba *Un chien andalou* y un solo rollo de *L’Age d’Or*, prestado por los Nouialles, y don Luis me dijo: “Usted iba a ser Pedrito, pero Dancingers no quiso; parece que le hemos quebrado a usted la carrera”. Le respondí: “Bien quebrada, don Luis, yo no quería ser actor”. Luego me preguntó si yo, cuando arreciaba el escándalo de *Los olvidados*, había publicado un artículo a favor, y le dije que sí. A él le extrañaba, me dijo: “Pensé que lo habría escrito alguien de mi edad, y tal vez amigo o conocido mío, porque sabe usted mucho de mi participación en el movimiento surrealista”. Me invitó a conversar en su casa en la cerrada de Félix Cuevas, y así comenzó la amistad. Mucho después Tomás Pérez Turrent y yo le haríamos la serie de entrevistas que se publicó con el título de *Prohibido asomarse al interior. Conversaciones con Luis Buñuel*, un libro que él ya no vio, y que se ha publicado en varios idiomas: en francés, en inglés, en italiano, en japonés, etc. Actualmente soy escritor con unos quince libros<sup>128</sup>, algunos bastante bien recibidos por la crítica en México, y estoy en las antologías del cuento mexicano. Sólo dos de esos libros hablan de cine. Buñuel me decía que quizá un día filmaría uno de mis cuentos, “La noche de Juan”, que trata de la prisión de San Juan de la Cruz en Toledo, por el conflicto entre los Calzados y los Descalzos, y hay una aparición de la Virgen María para sacarlo de allí. A don Luis le gustaba que San Juan prefiriese escapar por sí mismo, orgulloso de hacerlo como un hombre.

**M. L. C. / J. C.: ¿Cuándo conociste a Jomí y María Luisa Elio? ¿Fueron compañeros tuyos?**

**J. C.:** Durante mi niñez y adolescencia traté poco a gente del exilio español. Trataba, claro, a mis padres y amigos suyos y a los chicos del Colegio Madrid, pues en gran parte de mi niñez vivíamos en un barrio que no era el habitado por la mayoría del exilio culto. Vivíamos en pleno corazón de la Merced, que es un

---

<sup>128</sup> Entre otras contribuciones de José de la Colina, véanse: *La tumba india y otros, cuentos*, México D. F.: Lecturas mexicanas, SEP, 1984; *Aunque es de noche*, México D. F.: Editorial Aldus, 1992; *Tren de historias*, México D. F.: Aldus, 1998; *Álbum de Lilit*, México D. F.: Daga, 2000; *Libertades imaginarias*, México D. F.: Aldus, 2001; *Traer a cuento (1959-2003)*, México D. F.: Letras Mexicanas, Fondo de Cultura Económica, 2004; *Muertes ejemplares*, México D. F.: Colibrí, 2005.

mercado y es un barrio popular de México, en el que muy bien pudo desarrollarse el argumento de *Los olvidados*, y en las tardes yo jugaba con chicos mexicanos o judíos o libaneses. Traté ya a otros españoles cuando empecé a frecuentar, a los 17 o 18 años, el Ateneo Español de México, que entonces estaba en la calle Morelos, número 26. Tengo un dibujito de la fachada, que se publicó en el libro de Otaola *La librería de Arana*. Allí, al Ateneo, iban “mis” refugiados hasta entonces desconocidos: Pedro Garfias, León Felipe, Pina, Otaola... En la oficina de Otaola, que hacía publicidad para una compañía mexicana de películas, la de los Hermanos Rodríguez, conocí a Arturo Souto Alabarce, hijo del pintor, y él me llevó a las reuniones con Luis Rius, Horacio López Albo, Juan Espinasa, el mexicano Jesús Valero, en el café Kiko's. Y... vamos a Jomí y a María Luisa García Ascot. A Jomí, buen poeta, hombre muy culto y fino, lo conocí como director del cineclub del IFAL. Allí pasaban las grandes películas francesas, y también muchas de Hollywood y Jomí las presentaba. Pronto hice amistad con él y con su esposa, María Luisa Elío, una mujer extraordinaria, con más carácter que Jomí, y buena narradora aunque resultó muy parca. Tenían un amor muy extraño: se divorciaron tres o cuatro veces... y luego volvían a casarse, pero en una de esas se separaron definitivamente.

**M. L. C. / J. C.: De los nombres que has mencionado has hablado de Francisco Pina, que es como un padre espiritual para ti. Escribiste o colaboraste en un libro sobre los transterrados en México donde hay dos artículos tuyos sobre los escritores y los cineastas del exilio.**

**J. C.:** El librote quiso hacerlo el gobierno mexicano, por agradecimiento a la importante aportación cultural que fueron para el país los transterrados españoles. Entonces era presidente José López Portillo, que hizo el prólogo<sup>129</sup>. Creo que eso le daba un aire oficialista al libro, pero éste, aun con sus no pocos errores, es una buena fuente de información. Hay otros libros sobre los transterrados, que es palabra propuesta por el filósofo José Gaos. Antes hubo uno de Mauricio Fresco, titulado *El exilio español, un triunfo para México*, o algo así<sup>130</sup>. También uno de Carlos Martínez: *Crónica de una emigración*, y algunos más. Hablan de un torrente de trabajadores, intelectuales, artistas y profesionales de primer orden llegados a su

---

<sup>129</sup> VV. AA. (1982). *El exilio español en México 1939-1982*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica / Salvat.

<sup>130</sup> M. Fresco (1950). *La emigración republicana. Una victoria para México*. México D. F.: Editores Asociados.

*trastierra*. En cuanto a sólo poetas, aquí estuvieron Luis Cernuda, León Felipe, Pedro Garfias, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, José Moreno Villa, Agustí Bartra, Juan Rejano, Tomás Segovia, Luis Rius, etc.<sup>131</sup>

En una época me trataba sobre todo con refugiados mayores que yo, como Francisco Pina, Anselmo Carretero, Simón Otaola, José Ramón Arana, y Garfias, que me atraían por lo que tenían de un pasado en una España que yo quería incorporar a mí para ser alguien con “identidad”, porque yo ya no sabía si era español o mexicano. Finalmente eso dejó de preocuparme: “¿De dónde soy yo? ¿Mexicano? ¿Español?”. Lo que sea, pero más que a una patria pertenezco a una cultura, soy “nativo” de la lengua española..., y soy ateo, anarquizante y apátrida: las tres Aes<sup>132</sup>.

**M. L. C. / J. C.: Cuéntanos, Pepe, tu relación con *En el balcón vacío*.**

J. C.: En aquel tiempo, los refugiados españoles hacíamos gran parte de la crítica de cine en México. Era como un feudo nuestro, porque estaban Álvaro Custodio, Francisco Pina, Arturo Perucho, Adrés Marceño, y luego “aparecimos” Emilio García Riera, Jomí y yo. Con Jomí, con García Riera, con los mexicanos Rafael Corkidi, Carlos Monsiváis, Salvador Elizondo, Julio Pliego, formamos en 1961 el grupo Nuevo Cine e hicimos una revista homónima. Llamamos algo la atención, y no siempre para bien, porque nos atacaban mucho, algunos hasta pedían que nos aplicaran el artículo 33 [Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos] porque, para los “cronistas de las estrellas”, el cine mexicano de los “churros”, que era la imagen de México que ellos querían, éramos traidores “que mordíamos la mano que nos daba de comer”. En el primer punto de nuestro Manifiesto, escrito en enero de 1961 y publicado en el primer número de abril de ese año de nuestra revista *Nuevo cine*, decíamos desear “la superación del deprimente estado del cine mexicano. Para ello juzgamos que deberán abrirse las puertas a una nueva promoción de cineastas cada día más necesaria. Consideramos que nada justifica las trabas que se oponen a quienes (directores, argumentistas, fotógrafos, etc.) pueden demostrar su capacidad para hacer en México un nuevo cine que, indudablemente, será muy superior al que hoy se realiza. Todo plan de renovación del cine nacional que no tenga en cuenta tal problema está destinado al

---

<sup>131</sup> F. Zueras Torrens (1990). *La gran aportación cultural del exilio español (1939). Poesía, narrativa, ensayo, pintura, arquitectura, música, teatro, cine*. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba.

<sup>132</sup> José de la Colina (2006). “La palabra exilio”, *Letras libres*, 1, agosto 2006, pp. 76-77.

fracaso". Firmábamos Corkidi, Elizondo, Monsiváis, Pliego y otros, mexicanos y españoles. Y desde luego firmaba Jomí.

Conocí a Jomí, porque además de haberlo visto en el cineclub del IFAL un día me deslumbró en una conferencia suya en la que audazmente establecía un paralelismo entre el jazz y el cante flamenco, artes de la improvisación<sup>133</sup>. Y me deslumbró también hablando, en otro acto, de poesía japonesa. Jomí era un hombre de unos intereses muy varios, siempre de muy buen gusto, y con muy buen sentido y sensibilidad acerca de las letras y las artes. Tiene un espléndido libro sobre música, casi conversado, maravilloso: *Con la música por dentro* (1982). Inmediatamente los del grupo Nuevo Cine fuimos atacados por la mayoría de la prensa del espectáculo, por los del sindicato del cine y los "cronistas de las estrellas". Se nos consideraba enemigos del cine mexicano y hasta traidores al país, y se recordaba el origen español de algunos del grupo. En el Manifiesto<sup>134</sup> decíamos que nos proponíamos hacer cine, lo cual era muy difícil en aquellos años porque había una mafia sindical de cineastas veteranos que mantenían un círculo vicioso: para que se te permitiera hacer cine tenías que entrar al Sindicato... y para entrar al Sindicato tenías que haber hecho cine. Nos llamaban (¡como insulto!) *afrancesados* porque nosotros defendíamos una renovación del cine a partir del fenómeno de la *Nouvelle Vague*. Decíamos: se puede hacer cine con menos dinero, un verdadero cine "*de autor*", como el de Fritz Lang, como el de Buñuel, como el de Truffaut, Godard y los de la *Nouvelle Vague*. Además, sabíamos que teníamos que hacer una película que fuese nuestro Manifiesto *en acto*. Y el que se lo propuso en serio fue Jomí que comenzó a concebir la película sobre unos esbozos literarios de María Luisa. La hicieron con alguna ayuda nuestra y sobre todo del fotógrafo Chema Torre, que hizo una labor excelente con una camarita de cuerda. Así, *En el balcón vacío* (al que en broma empezamos a llamar *Pamplona, mon amour*) se hizo entre amigos, algunos dándole dinero a Jomí (creo que algunos pintores le dieron cuadros para una rifa colectora de dineros). *En el balcón vacío* está hecha con una cámara de cuerda y sólo filmando en los domingos, porque en la semana todos teníamos que trabajar para ganarnos la vida. Se tuvo la fortuna de hallar a esa maravilla: la niña Nuri Pereña, esa Greta Garbo o Louise Brooks de nueve años, que comienza siendo de siete en la película, y de la que todos nos enamoramos. Los de la revista *Nuevo Cine* participábamos sólo cuando Jomí nos llamaba para un

---

<sup>133</sup> J. García Ascot (1982). *Con la música por dentro*. México D. F: DGE Ediciones S.A. de C.V.

<sup>134</sup> VV. AA., "Manifiesto de Nuevo Cine". *Nuevo Cine* 1, año I, México, abril de 1961.

<http://www.cinelatinoamericano.cult.cu/biblioteca/assets/docs/documento/562.pdf>.



papel pequeño o una sola escena. A mí me dio un papel del lado de los malos, un falangista que acompaña a una pareja de guardias civiles en la persecución de un “rojo” (que era Lipkau), y María, mi esposa, aparece en un parque de Pamplona como mamá de un muchacho epiléptico que está en un cochecito de niño en el que apenas cabe, y es el escritor Juan García Ponce (que siete años después quedaría parapléjico). Salvador Elizondo hacía de seminarista visto al pasar por el parque de Pamplona, Tomás Segovia hizo de un prisionero republicano al que iban a fusilar, y García Riera hizo no sé cuántos papeles de figuración. Y así se hizo una película de “vanguardia”, que creo que lo es sobre todo en la segunda parte.

**M. L. C. / J. C.: Es la parte más metafórica.**

**J. C.:** Sí, la primera parte es más tradicional, más narrativa, menos “soliloquizante”, aunque tiene también cosas de cine moderno.

**M. L. C. / J. C.: ¿Cuarenta domingos fueron los que utilizasteis para rodar la película?**

Tal vez sí. Nos decíamos que, de seguir así, Nuri daría el estirón y ya no podría aparecer como una niña, sino como una señorita. Y está extraordinaria. Una actriz nata.

**M. L. C. / J. C.: Por sus miradas, ¿verdad?**

**J. C.:** Por las miradas y por la intensidad de la presencia, que para mí es lo más importante en lo que se refiere a los actores-personajes del cine. Fue, como he dicho, nuestra Greta Garbo, nuestra Louise Brooks... en niña. Está intensa y delicada y llena cualquier encuadre, cualquier toma. Y se parece más a la Brooks que a la Garbo. Luego está la buena utilización narrativa de tomas documentales y de noticiarios, que nos preguntábamos cómo Jomí las había podido conseguir, porque no se conseguían, ya que en esos años no había aquí cinemateca. Y consiguió momentos extraordinarios, impresionantes, como los de Madrid en guerra, y ese momento, en el paso de los Pirineos, tras la derrota, en el que una mujer pone la mano en una hoguera para pasarla por las piernas heladas de su hijita. Es una imagen que te desgarrá el corazón, la más fuerte de la película. Claro que no fue filmada por Jomí, pero me llega como otras muchas filmadas realmente

por él, y el talento estuvo en insertarla en el curso narrativo fílmico. También me conmueve la escena de *la balle*, la pelota, en que la niña española y la niña francesa se hacen amigas. Y me gustan esas frases de María Luisa como: “Yo me llevé un tapón”, que es como un *leit motiv* de la película, porque luego vuelve a surgir en las escenas del exilio: “Y yo me llevé un tapón”. Esas frases simples que dan a la película una profundidad proustiana, y una poesía subliminal, diría yo.

**M. L. C. / J. C.: La comparación con Proust lo utilizáis mucha gente que analiza *En el balcón vacío*.**

J. C.: Surgió durante la filmación, le poníamos a la película otros títulos. Y así *Pamplona mon amour* también fue *À la recherche de l’Espagne perdue*. Cuando la película se exhibió en cineclubes, inmediatamente se puso en contra todo el monstruoso aparato sindical del cine mexicano, que en realidad era un corporativismo mafioso, y siguió por mucho tiempo en esa “tradición”. Pero Jomí había hecho ya una película, y había que aceptar que había obtenido premios en festivales de cine. Luego ya pudo hacer todavía una película y unos cortometrajes dentro de la planta industrial. Una película que no le salió muy bien: *El viaje*, con la que tuvo que luchar contra los vicios de esa planta industrial, tan contrarios a su modo de sentir el cine. Jomí era un cineasta formado mucho en la *Nouvelle Vague*, en el cine de autor, de la famosa *cámara pluma-fuente* de *Cahiers du Cinéma*. Todo hecho muy seriamente en plan *amateur* pero con cierto empaque profesional. Luego la película fue premiada en los festivales de Locarno y de Sestri Levante, a los que no siendo representante más que de sí mismo, Jomí llevó bajo el brazo la película, modestamente filmada en 16 milímetros. Y los de la planta industrial y los “cronistas de las estrellas” se encresparon.

**M. L. C. / J. C.: ¿Y la aportación de María Luisa como coautora?**

J. C.: María Luisa era una mujer de sensibilidad, inteligencia y temperamento. Escribió muy buenos textos literarios y además apropiados para ser filmados. Asistía siempre a la filmación, fue en cierto sentido codirectora, porque además Jomí la acataba en todo. Y podía ser autoritaria y tajante. Ya durante la escritura del guión, con Jomí y García Riera, de repente soltaba: “Esto está muy mal, parece de una mala zarzuela”, y cuando se lo discutían, salía dando un portazo tras decir: “¿Sabéis lo que os digo? ¡Que os vayáis a hacer puñetas”. Y se reía al saber que la

llamábamos “La furia de Pamplona”, que es muy fuerte porque Pamplona misma suena como una explosión, ¿verdad? (En francés no: es *Pampelune*), y respondía: “Y a mucha honra”.

**M. L. C. / J. C.: El artículo que escribiste para María Luisa...**

**J. C.:** Escribí en realidad tres artículos: en nuestra revista, *Nuevo Cine*, en la revista *Política* y en la revista *Cine Cubano*. Curiosamente luego apareció en *Positif* un artículo de Marcel Oms que era exactamente el mío vertido palabra por palabra al francés. También escribí uno de mis “retratos-express” sobre María Luisa misma, y no lo encuentro en mi caos de papelería vieja.

**M. L. C. / J. C.: ¿Cómo te dirigió Jomí en la escena del principio?**

**J. C.:** Me dijo que le hiciera un papel, me citó en la azotea del Ateneo Español, donde la escena a filmar era la del falangista que con dos guardias civiles persigue a un “rojo”, que está de pie en el alfeizar de una alta ventana (ese papel lo hacía un amigo apellidado Lipkao; no me acuerdo del nombre). Y yo (recordando que Buñuel decía que en el cine él sólo actuaría de cura, de guardia civil, o militar, o verdugo), le acepté a Jomí que me pusiera de falangista. Luego algunos decían “¡Claro!, De la Colina tenía que hacer de falangista; es anticastrista, es anti unión soviética, es de derecha aunque él se crea anarquista”. Pero “doy” un mal falangista porque la escena la hice muy mal. Para mi consuelo no fui el único. Había una escena en la que se ve a dos milicianos (Santiago Genovés y el fotógrafo José María Torre), que bajan una escalera de una casa de Pamplona, o de Madrid, no recuerdo, y sube alguien y lo saludan levantando muy flojamente el puño. La misma María Luisa, como actriz, está bien en los comienzos de la segunda parte de la película, pero en los momentos finales se pone en diva, “posa” como una gran trágica. Jomí era muy *Nouvelle Vague* y por tanto muy en contra de las actuaciones convencionales, pero idolatraba a María Luisa y no se permitió controlarla. Se comprende, además, porque *En el balcón vacío*, en cuanto a autoría, es 50 por ciento Jomí y 50 por ciento María Luisa. Y yo diría que ella era el núcleo, el corazón de la película.

## CECILIA ELÍO<sup>135</sup>

**M. L. C. / D. F.: Te queríamos preguntar, en primer lugar, porque esto se trata de *En el balcón vacío*: ¿cómo, cuándo, por qué supiste que se iba a filmar la película?**

C. E.: Bueno, como la que firma es María Luisa y su marido Jomí, ella había escrito con anterioridad, no sé si se puede llamar cuento a ese tipo de cosas, no sé muy bien, pero puede que sea un cuento, más o menos. No todo, ni con todo detalle, como sale en la película, pero sí, entonces lo hablábamos muchas veces con ella y comentábamos. Y entonces, de repente, un día, eso ya no lo sé muy bien como lo decidieron ellos, imagino que fueron los dos, que pensaron hacerla, pero eso sí no lo sé muy bien, no lo recuerdo muy bien, pero bueno, era lo que se planteó ella en ese momento me pareció muy bien y muy interesante. Y ya cuando se metieron con la película, yo estaba casada con un marido un poco difícil y un poco absorbente y no me dejaba participar en muchas cosas y creo que no estuve tanto en contacto cuando decidieron ellos hacerlo y empezaron, sino que empecé a procurar ir a las filmaciones y ya me metí un poquito más.

**M. L. C.: ¿Cómo te plantearon lo de tu hija, que sale en la película?**

C. E.: Pues Mariano, mi marido, no quería nada, ni que saliera en la película, pero como dijeron que era una cosa de un momento, como realmente es, y ella también dijo “bueno, mamá, pero porque me sacaron en la parte más fea de toda la película, donde yo salgo”, eso es lo que ella dice. Pero no sé, pues él, en ese momento, como era una cosa muy pequeña lo que hacía, pues accedió. Y estábamos ahí todos reunidos, que yo me imagino que fue cuando estaba en el parque, principalmente, que creo que fue el Parque Lira, yo creo que fue allí donde se decidieron y en ese

---

<sup>135</sup> **Entrevista a Cecilia Elío** (C. E.). Fecha: mayo de 2011. Lugar: domicilio de Cecilia Elío en México D. F. Entrevistadoras: María Luisa Capella (M. L. C.) y Dolores Fernández Martínez (D. F.). Documentación para la entrevista: María Luisa Capella. Grabación en vídeo y audio: Juan Ramón Maroto. Transcripción: Dolores Fernández Martínez. Revisión de la entrevista: Jorge de Hoyos. Financiación: Proyecto de Investigación “La segunda generación del exilio republicano de 1939 en México a través de la película *En el balcón vacío*” (Ministerio de la Presidencia, Gobierno de España. Subvenciones destinadas a actividades relacionadas con las víctimas de la Guerra Civil y del Franquismo. Exp. 184/10). Derechos de propiedad intelectual: AEMIC, entrevistada y autores.

momento la tomaron. Y fue un momento, una cosa muy pequeña, pero bueno, por lo menos sale en algo que a mí me da mucho gusto porque me interesa mucho la película, y me parece importantísima la película, que tenga bastante unión conmigo que, por supuesto, aunque no salimos tres hermanas, porque no se encontró fácilmente una tercera, pero pues formo parte de esa vida, verdad, de esa película.

**M. L. C.: Supongo que de todas maneras, aunque tiene una gran importancia para ti, ya que está tan relacionada con tu vida, supongo que echarás cosas de menos, aunque comprendas que por razones técnicas pues no se puede contar todo.**

C. E.: Pues sí, que además que fue, o sea, que yo me pongo a pensar en mi vida y en muchas cosas que sin duda alguna cuando hablábamos mis hermanas y yo cada quien tenía un poco su punto de vista, y su momento que había vivido, pero la parte que saca es una parte corta, pequeña, que fue justo al principio de la guerra, pero que si está, para mí, muy apegadas a la verdad, las cosas que salen ahí. Hay algunas cosas que yo, a lo mejor, sin duda alguna las hubiera recalcado más, en algún momento, en alguna cosa que para mí fue muy importante y a lo mejor para ella fue más importante... Sin duda alguna yo, por ejemplo, sí recordaba lo de cuando están persiguiendo por los tejados al que se escapa, al fugitivo. Esa parte fue muy importante para las tres porque las tres estábamos detrás de un balcón viendo lo que estaba pasando y, claro, como acababa de empezar la guerra y no teníamos ni idea de lo que eso significaba, pues estábamos asombradísimas de que la guardia civil fuera persiguiendo con las pistolas a un pobre hombre que se estaba escondiendo. O sea, que eso sí creo que lo vivimos más o menos igual, pero a lo mejor, ella hace más hincapié en alguna otra cosa que hubiera hecho yo en otra distinta, pero no sé. Creo que está muy de dentro, de lo que yo viví, como te digo, igual recalando ella algunas cosas que yo hubiera recalcado otras, pero nada más, está muy bien llevada. Y también lo que... por ejemplo, para mí fue muy importante y que me afectó mucho, cuando van a buscar a papá a casa, la Falange, los falangistas, y se lo llevan y todas nos asomamos a la ventana, porque ese no era balcón para ver qué pasaba en la calle, y lo vimos, que se lo llevaban los guardias civiles y hasta unos requetés, o sea, que eran como cinco personas para detener a un pobre señor solo, indefenso, ¿verdad? Y eso a mí me llegó muchísimo y eso a lo mejor ella lo podía haber puesto en la

película, pero no se le ocurrió, se le ocurrió mucho más, que también fue muy impactante lo de ese fugitivo y otras cosas que para mí fueron importantes, que ella no las pone pero que también es natural, porque si no hubiera sido una película demasiado larga. Tenía que... yo creo, porque yo nunca fui ni escritora ni cineasta ni nada de esas cosas, así que no se cómo se manejan, pero si creo que ella escogió las partes que para ella eran muy importantes y para mí también lo eran. Porque cuando tú tienes... Mira, una cosa que fue muy importante para María Luisa, no se si os acordaréis que, cuando salen, cuando van a salir de la casa, como quien dice escaparnos de Pamplona, ella pone a sus muñecas en una cama y tiene mucho cuidado con las muñecas, en lo que les dice y lo que hace. Yo había hecho otra cosa que pues sí hice, claro que era mi lado sentimental, a mí me gustaba mucho la bicicleta. Entonces me subí a la bicicleta, la puse en un pasillo y busqué una sábana para taparla, para que, cuando regresara, no me la encontrara llena de polvo, y eso, para mí, fue lo que las muñecas fueron para María Luisa, ¿no? O sea, que eso son detallitos que entran dentro de lo mismo.

**M. L. C.: ¿Cuál sería el equivalente en Carmenchu de las muñecas y la bicicleta?**

C. E.: Pues también le gustaba la bicicleta, pero con mucha diferencia a la que más le gustaba la bicicleta era a mí, y los patines también me gustaban porque unas veces iba yo en la bicicleta y todos los niños detrás de mí en patines, y otras veces yo en patines y los otros en bicicleta. Yo era la más, como se decía en España, yo no sé si se sigue diciendo ahora, era la más marimacho de las hermanas, porque me encantaba subirme a los árboles, patinar y hacer todas esas barbaridades. Entonces yo hubiera señalado más eso y María Luisa los muñecas y Carmenchu tenía una muñeca que le habían regalado, creo que dos años antes, que le habían traído los reyes, preciosa, enorme, que la habían ido a comprar a Madrid. Entonces, esa muñeca hasta se la sacó. Que mamá puso un poco el grito en el cielo, pero ella no se quiso separar de su muñeca y se la llevó, y creo que llegó hasta aquí, hasta México, creo que llegó a México. O sea, que ese era el modo de ser de cada una de nosotras, pero a Carmenchu ya le gustaban, ya desde entonces, otras cosas porque, como era la más mayorcita, empezaba el bachillerato, y tenía ya edad, le gustaba más hablar con papá y leer. Tenemos una poesía, creo que te la enseñé, es una poesía de papá que nos escribió para nosotras. Y Carmenchu era más afín a papá que nosotras, por ser la mayor yo creo, y hablaba mucho más con él porque ya era como muy importante, que estaba ya estudiando el bachillerato. Y yo era más



retraída, siempre fui muy retraída. De chica, me cuentan, que era muy simpática y muy divertida, pero se me quitó por completo. Se me quitó, y entonces, era como tímida, lo fui durante toda mi vida. La vejez, afortunadamente, me lo ha quitado, pero en la juventud, y la mediana edad, era yo tremendamente tímida, corta, y poco segura de mí misma, en fin, un desastre. Pero María Luisa no, María Luisa era muy, tenía un temperamento, era la que tenía más temperamento de las tres, pero con mucha diferencia.

**M. L. C.: ¿Cómo viste en la película ese pasar España aquí a México, que debe haber sido muy difícil? Es decir filmar como si fuera por un lado Pamplona, por otro lado Barcelona...**

C. E.: No me acuerdo en la película, se me olvida un poco si sale Valencia y Barcelona cuando llegamos. Me dices que sale Valencia cuando nos encontramos con los tíos.

**M. L. C.: Se asemeja a Valencia lo que está filmado en los edificios Condesa, en la calle Mazatlán, cuando se supone que habéis llegado a Valencia y bajan dos milicianos por la escalera, vosotras estáis subiendo, eso es Valencia o Barcelona, no sé bien si Valencia, probablemente, porque luego hay algunos trozos históricos, pero eso yo creo que es Valencia porque en Barcelona ya no podéis estar sino que tenéis que ir a Valencia, entonces esos dos milicianos que bajan diciendo “salud” y vosotras subís, eso está en una escalera de los apartamentos Condesa y parece ser que ese pedazo donde avisan a la madre que sí, que se ha muerto su marido, es un cuarto del piso de José Luis Lorenzo.**

C. E.: ¡Ah!, de José Luis Lorenzo, eso es lo que me imaginaba yo porque María Luisa todavía no vivía en los edificios Condesa cuando se hizo la película, vivía en la calle de Sena.

**M. L. C.: ¿Tú recuerdas esa especie de reconstrucción de vuestra casa? La reconstrucción que se hace de vuestra casa en Pamplona, ¿cómo la ves? ¿la ves, si la logras ver?**

C. E.: Claro, encuentro cosas que, es natural, además fueron buscando los lugares que podían acceder a ellos. Encontraba yo por ejemplo el comedor muy pequeño,

en fin, esas cosas, pero bueno no puedes hacer exactamente lo que fue, pero si la despedida de María Luisa de sus muñecas, el comedor en que están desayunando las niñas y que la madre les dice que se den prisa, y eso sí, y que también para nosotras era una cosa muy importante, cuando llegan los pañuelos con sangre, porque eso es, como quien dice, lo que papá y mamá habían acordado en el momento que se pudieron ver, de que papá le haría llegar alguna señal para que ella supiera que él se había podido marchar a Francia y que entonces nosotras trataríamos de alcanzarlo allá. Que eso fue una mentira, no se por qué se produjo, y tampoco se lo pregunté a papa, quizás tampoco lo sabía, o a lo mejor nos hubiera podido aclarar algo, pero nunca se me ocurrió preguntárselo y yo creo que mis hermanas tampoco, ¿por qué llegaron a casa esos pañuelos con sangre que se suponía que eran una señal? Porque yo creo que le salía mucha sangre de la nariz, yo creo que por una tensión nerviosa, pero tenía ese problema, y no sé si alguien, no sé por qué llegaron esos pañuelos a casa, por qué esa fue la señal para que saliéramos.

**M. L. C.: ¿A lo mejor fue una confusión?**

C. E.: Eso, fíjate, ¿quieres creer que nunca lo hablamos? Pero que cosas más raras pasan a veces, y luego te arrepientes. ¿Por qué no le pregunté esto a mamá? Pero, ¿por qué no le pregunté a papá? Pues no se lo pregunté, no sé por qué.

**M. L. C.: En la película esto no sale porque supongo sería muy difícil, y es que tu padre se tuvo que esconder los tres años de guerra prácticamente en un armario.**

C. E.: En una parte en un armario y en otra en una buhardilla, pero cuando mamá lo pudo ver, que eso, claro, María Luisa no lo saca porque habría sido demasiado detalle para hilarlo, cuando mamá lo pudo ver fue los primeros días que se lo llevaron, que lo escondió otro señor en otra casa y entonces era una casa... Coincidió que, en el mismo edificio donde vivía ese señor, vivía mi tía Concha, esta que está aquí. Ella vivía y entonces mi mamá entraba a ese edificio, no era raro que entrara, porque allí estaba la tía Concha, pero allí es donde estaba escondido papá en otro departamento. Y ahí es donde mamá lo llegó a ver dando rodeos por Pamplona hasta poder entrar en la casa y donde supo lo de la sangre de los pañuelos. Entonces, claro, con ellos acordaron que si él podía escaparse, le

mandaría una señal, pues nosotros lo tomamos como una señal eso y fue cuando salimos al día siguiente de Pamplona y nos fuimos hacia Elizondo, porque mamá – que eso creo que tampoco aparece en la película– se puso en contacto... porque entonces los contrabandistas –que claro, en el norte de España con Francia, había muchos– fueron los que empezaron a pasar a mucha a mucha gente republicana, la empezaron a pasar al lado de Francia. Entonces mamá se puso en contacto, no me acuerdo quién nos proporcionó ese contacto, y entonces, una persona le dijo: “Vaya usted y cuando llegue a Elizondo vaya usted a tal dirección y el señor de allí está en contacto con los contrabandistas, es un dentista que hace un recorrido por varios pueblos. Vaya usted con él y dígame lo que necesite”. Y así lo hicimos, o sea, nos fuimos de Pamplona, que eso si sale: cuando estamos en un banquito sentadas en una estación esperando a que llegue el tren. Y nos fuimos en autobús. No sé lo que sale aquí, ¿verdad?

**M. L. C.: No sale más que una estación.**

C. E.: Nos fuimos en autobús y llegamos a Elizondo. Esa llegada no sé si la sacaron aquí en la película ¿verdad? No, y tampoco sacan...

**M. L. C.: Sacan el paso para el Pirineo...**

C. E.: Para el Pirineo, porque mucho antes hay muchísimas más cosas para que llegue ese momento, llegamos a Elizondo. Mamá se queda un poco horrorizada porque era un pueblecito muy agradable del Pirineo, pero que donde se ve que iba mucha gente de veraneo y desde la ventana del hotel mamá decía: “¡Ay!, si es fulanita, que la conozco. Esa es menganita, que viene a veranear aquí...”. La cosa es que nosotras nos metemos en el hotel, salimos en la noche a casa de estas personas, del dentista, y nos abrió una viejecita completamente de tipo vasco y todo, y nos dice que su hijo no está, que es el dentista de todos los pueblos y que se ha ido a Urdax y eso sí sale en la película, el nombre de Urdax, ¿no? [asentimiento de M. L. C.]. Entonces, al día siguiente por la mañana dice: “¿Pues qué hacemos? Pues vamos a buscar al dentista”, y nos vamos a Urdax. Fuimos en autobús. Es un pueblecito muy cercano a Elizondo, muy chiquitito, muy chiquitito, y hay un puente que pasar para entrar al pueblo, y en el puente hay muchos falangistas de un lado y de otro. Ahí, de pie, yo creo que hablando, charlando un rato. Y al pasar nos... Mamá dice: “Qué barbaridad, ver a una señora con tres

niñas, en un pueblecito que está situado tan cerca de la frontera, se van a imaginar algo, a ver si nos vienen a detener”, pero nosotras llegamos a una posada y dejamos nuestra maletita. Creo que no llevábamos ni maletita ni nada, un bulto cada quien con lo puesto y un suéter o algo así, y nos vamos a un lugar donde nos dicen que está el dentista, y llegamos al lugar y el dentista está afuera, con toda la gente alrededor, arreglando algo que le daba vueltas a la manivela del coche, arreglando el coche para irse a un pueblo. Y mamá se acerca y le dice –Carmenchu tenía una muela picada–: “Ay, fíjese, que yo quisiera que la viera usted en el consultorio, por favor, porque le ha molestado mucho la muela y quisiera que...”. “No puedo, señora, tengo que irme a los otros pueblos, porque me están esperando y son varios pueblos. Mañana la veo”. Y mamá, por más que le insistió, no quiso hacerlo. Y luego creo que él, cuando supo lo que había pasado, se arrepintió muchísimo, pobrecillo... Entonces, nosotras, nos fuimos, mamá y nosotras tres, a recorrer los alrededores, al campo, a los Pirineos, a recorrerlos porque pensó mamá: “Voy a decir a la señora de la posada que nos haga una tortilla de patatas y nos escapamos de plano por los montes, vamos andando para ir a Francia”. Por supuesto no pasó nada de eso, estábamos elucubrando miles de cosas en el campo. Regresamos a la posada a comer y estábamos comiendo cuando nos rodearon los falangistas. Nos rodearon la mesa y nos detuvieron, y nos metieron en un coche de ellos y nos llevaron a Dancharinea, que eso sí es, exactamente, ya ves que es ya en la frontera, allí nos llevaron porque allí tenían un cuartel. Pero todo eso María Luisa no lo saca, pero, ¿tú crees que eso habría sido muy largo? No me quiero extender en esto... porque luego pasaron muchas cosas, nos detienen, nos vuelven a llevar a Elizondo y allí nos tienen presas tres meses.

**M. L. C.: Porque lo que sí sale en la película es el recorrido que tenéis que hacer. A partir de ahí volvéis otra vez a Barcelona, como os avisa vuestra tía que vuestro padre esta allí, hacéis el periplo de salir de España, primero pasáis a Francia y hacéis el periplo para pasar a Barcelona y Valencia...**

C. E.: Pasamos toda la noche en el tren para llegar a Barcelona, que Barcelona estaba entonces muy revuelta y había muchos bombardeos. Allí nos dimos cuenta de que la tía no está, que los tíos no estaban, y allí nos dicen en su casa que se han ido, que están en Valencia, y nos vamos a Valencia.

**M. L. C.: Y lo que sale está filmado en los Edificios Condesa. Esta es la parte de España, y luego ya viene la parte de México.**

C. E.: Francia antes.

**M. L. C.: Ah, claro, eso lo recuerdas también.**

C. E.: Primero la parte de Francia (...) eso tampoco lo saca María Luisa. Que también lo comprendo, porque habría sido la película demasiado larga de sacar toda una vida de tres años seguidos, ¿verdad? Imposible. Pero ahí si yo tengo un recuerdo muy triste porque llegamos a un hotel. Mamá llegaba con un puesto en la Embajada de España de telefonista en la noche para poder tener un poco de dinero porque, claro, ni nos podía mantener, ni casi ella, con que menos ella con tres hijas. Y dio con un sacerdote vasco que también había salido de España, y este sacerdote le consigue un orfanato donde podemos entrar nosotras. Eso María Luisa no lo pone, porque eso, para nosotras, fue una cosa muy dura y muy triste. Y para mí que fui la primera fue lo más duro, porque María Luisa... Estábamos en un hotel, en un cuartito, en ese momento en dos cuartos. Para mamá era imposible estar pagando dos cuartos. Entonces se contacta con el orfanato para meternos ahí, y la primera que voy soy yo sola, porque a María Luisa le da el sarampión, se queda con mamá en el hotel, y a Carmenchu la recoge un matrimonio español, refugiado también, que puede tenerla en su casa unos días. Y yo me voy al orfanato sola. Entonces para mí es una cosa que de la que me he recordado toda mi vida, muy triste, porque me voy al orfanato con mi maletita y mamá se queda en la parte de abajo y subo las escaleras de esas casas antiguas, como conventos tremendos franceses. Imagino que en todas partes, tremendo. Y le contaba yo a María Luisa que para mí fue un momento muy duro y que no he olvidado nunca, de que cuando subía yo, con mi maletita, iba pensando: "¡Pero qué niña más desgraciada soy, por qué me está pasando esto!", y mamá se quedó abajo. Y le contaba a María Luisa que, pues, pasé unos días sola, pasé x días, cinco o seis días, y vinieron mis hermanas y ya estuvimos las tres juntas. Pero claro, era la vida de un orfanato, nosotras teníamos que limpiar, fregar las escaleras y lavar la ropa, y en fin, lo que es un orfanato. Pero yo... bueno fueron tres meses los que pasamos allí y luego tuvimos una vida muy distinta, un colegio muy distinto por miles cosas que nos pasaron y eso tampoco sale ya en la película. Pero yo sí, para mí fue una cosa muy... que siempre me da emoción de que a la hora que yo tuve a mi

hija, que es Cecilia, que la tuve en mis brazos, y en ese momento, pues lo que mas recordé fue a mi madre, y pensé: “¡Caramba!, ese día que yo me sentí tan desgraciada, la que más sufrió fue ella, por dejarme allí sola, ¿no?”. Pero hasta que no tuve a mi primer hijo pues no me di cuenta de eso. Y siempre he recordado a mamá en ese momento, siempre la he recordado por lo que debe haber sufrido la pobrecita, por dejarme allí sola... Pero bueno, pues como esas cosas nos pasaron muchas cosas tristes que tampoco es para meterlas en una película como esta que era, que si llegan a Francia porque sale diciendo: *la balle...* eso que dice: *la balle* y sale como el colegio, el jardín del colegio de Francia, que ese fue un colegio magnífico para nosotras.

**M. L. C.: Entonces, lo que representa un poco esa escena del jardín con la pelota, ¿era Quercy?**

C. E.: Era Quercy, que era donde estuvieron también las hermanas de Tomás. Estuvieron allí, en Quercy. Sí, fue una cosa completamente distinta, fueron maravillosos. La princesa que tenía era la directora, era la dueña del colegio y Monsieur (*Mounison?*) fueron dos personas sensacionales, maravillosas.

**M. L. C.: Entonces la escena que hay *En el balcón vacío*, que me parece que es una de las escenas extraordinarias, ya en Francia, en la cual está la protagonista, en este caso Nuri Pereña, recostada viendo así cómo van pasando las luces – supongo de coches– y empieza a oír una canción española, y la escena es filmando a Nuri con una lágrima y entonces la frase de la película es “había aprendido lo que era la nostalgia”.**

C. E.: Esa es muy bonita escena, sí.

**M. L. C.: Un poco recoge eso que de alguna manera sentíais, ¿no?**

C. E.: Sí, sin duda alguna.

**M. L. C.: Y luego ya, después de lo de Francia y eso pasáis a México. Y las escenas esas donde María Luisa se quita los aretes y saca de debajo de la cama una maletita y saca los recuerdos, eso está filmado en el primer piso que tenía María Luisa en Río Sena.**



C. E.: Sí, yo creo que es ahí.

**M. L. C.: Toda esa parte digamos donde va María Luisa muy angustiada, diciendo “Madre dime que todo está bien”, eso también te dice algo.**

C. E.: Mamá fue una persona muy enfermiza, con muy mala salud. Tuvo muchos problemas de salud y, entonces, María Luisa, en un sentido –yo quiero pensar, no por decir nada de problemas familiares ni nada de eso–, María Luisa, por ser la más chica, era la más consentida de mamá con mucha diferencia, y entonces ella también se casó la última. Yo me casé la primera y enseguida tuve hijos, y tuve cuatro hijos, y los tuve muy seguidos, enseguida, y mis hermanas después. Se casó Carmenchu y María Luisa fue la última que se quedó con mamá, y entonces ella salía mucho, ya era novia de otro muchacho de aquí, un mexicano, y tenía muchas amistades, y le gustaba mucho el teatro y todas esas cosas, y entonces iba a clases de teatro y demás, no te creas que estaba tanto en casa con mamá pero de todos modos era la que vivía con ella. Entonces, sobre todo según María Luisa, ella fue con mucha diferencia la que más caso le hizo a mamá en esa época de su vida. Que, claro, yo, por un lado Mariano era muy estricto y muy duro para que yo tuviera hijos chicos y que fuera uno tras otro, como para que estuviera yo dejando a los niños, ¿no? Como que no lo concebía que yo me fuera y dejara a los niños y eso, entonces puede que sí, que, aunque María Luisa exageraba en eso un poco –yo encuentro que exageraba, porque era su carácter y su modo de ser–, puede que haya sido la que en un momento dado más contacto tuviera con mamá y la haya cuidado un poco más. Carmenchu se casó después de dos años de haberme casado yo, y se fue a vivir a Morelia, y estaba todavía más lejos. Y yo, con los niños chicos. Mis hermanas tardaron mucho en tener a sus hijos, tienen uno cada una. Y, entonces, de todos modos yo era la más ocupada. Luego Carmenchu se vino a vivir a México y de... bueno, eso ya fue con papá, porque mamá ya había muerto. Pero con mamá María Luisa estaba muy unida, como te digo, entonces. Bueno, sus operaciones, que tuvo varias aquí en México, pues estábamos todas en el Hospital Español compartiendo tiempo y lugar que podíamos cada una para cuidarla, ¿no? Y sí, nos pasaron muchas cosas de enfermedades entonces, yo creo que María Luisa siempre tuvo una como sensación de tristeza grande –yo también–, pero ella esa sensación de tristeza grande por la enfermedad, y por lo que sufrió mamá, porque mamá sufrió mucho, física y mentalmente, y era una persona encantadora,

pero sí, sufrió mucho, y entonces esa escena era un poco la añoranza hacia mamá y también la última escena, cuando ella viene del cementerio, creo que es la última, ¿verdad?

**M. L. C.: Está al final, pero la última es la llegada de María Luisa a Pamplona, a la casa familiar para encontrarse otra vez el balcón vacío digamos, pero antes de eso sí es verdad que hay, y de eso te iba a preguntar, ¿tu padre y tu madre están enterrados en el cementerio español?**

C. E.: Papá no, porque cuando murió mamá, al cabo de x años, se volvió a casar con una persona mexicana y entonces, cuando él murió, ella lo enterró donde estaban enterrados sus familiares, en el panteón jardín, o sea, que mamá si está en el español. Tanto es así que es una cosa en... sobre todo lo hice pensando en recuerdo de María Luisa, por la adoración que tenía por mamá, la añoranza y todo... Cuando ella murió, Diego tenía las cenizas en su casa y no sabía dónde ponerlas. Entonces, a mí se me ocurrió –y afortunadamente mi hijo me acompañó y me ayudó– ir al Panteón español a ver si dentro de la tumba de mamá se podía enterrar una caja que eran las cenizas y sí, lo pudimos arreglar todo y, ya luego, fuimos Diego, Jaime también fue, alguno de los otros, de mis hijos, no todos, y la enterramos dentro de la tumba de mamá. Y eso, puedes pensar que es una tontería, que son las cenizas y todo eso, pero me dejó una tranquilidad de decir: “La he dejado cerca de mamá”. Y eso, en ese sentido, me tranquilizó.

**M. L. C.: Luego nos das los datos.**

C. E.: ¿De dónde está mamá? Sí.

**M. L. C.: El número de la casa de Pamplona, del balcón vacío, lo recuerdas.**

C. E.: Yo recuerdo Roncesvalles, 2 o 3, no me acuerdo si 2 o 3, si vas a apuntarlo pon 2 o 3, creo que es 2, y era el último piso, o sea, que sería el 5.<sup>o</sup>.

**M. L. C.: Y cuando se estrenó la película, ¿estuviste en el estreno?**

C. E.: Sí estuve, creo que se estrenó, como decíamos, en el IFAL.

**M. L. C.: ¿Qué impacto te causó?**

C. E.: Sí, me causo impacto, me gustó muchísimo, me emocionó. Les felicité por lo que habían logrado con esa película, porque si fue una cosa que, claro, digo al fin y al cabo, es parte de mi vida, aunque haya cosas un poquito diferentes, pero es parte de mi vida, y sí, me pareció magnífica. Siempre me gustó muchísimo, y creo que lograron algo, además, con cinco centavos, ¿verdad? Porque todos, todos los que salen, es gente de amistad, que quisieron salir, hacerles caso a los que hacían la película. Y el final de dónde están, cuando está María Luisa en el balcón vacío, porque teníamos en una parte del departamento una recámara donde dormíamos María Luisa y yo, y otra junto donde dormía Carmenchu. La nuestra, la de María Luisa, tenía un balcón, que salía una puerta de balcón, y la de Carmenchu una ventana que daba a ese balcón. Entonces hacíamos muchas cosas de juegos en ese balcón y, claro, cuando llega allí y empieza a pasear María Luisa dentro de la casa... Esa escena también es bonita, es muy triste, porque no encuentra a nadie, ¿verdad? Encuentra el balcón vacío.

**M. L. C.: Para tus hijos, ¿también fue importante *En el balcón vacío*?**

C. E.: Sí, también fue importante, de todos modos ellos, no sé... pero Carmenchu y yo siempre estuvimos muy unidas y siempre vivimos muy juntas y además Mariano y Eliseo se llevaban, o sea, que así los dos matrimonios pudimos compartir muchas cosas juntos, ¿no? Y el hijo que tenían, como era hijo único y cerca estaban mis cuatro hijos, pues estaba mucho en casa, pero con Jomí y María Luisa, como vivían mucho más lejos, en lugares más distintos. María Luisa nunca manejó, no tenía coche, tenía otro tipo de vida, y de relaciones, entonces nos veíamos mucho menos con ella. Y de todos modos Mariano y Jomí nunca se llevaron muy bien.

**M. L. C.: ¿Recuerdas alguna cosa durante las grabaciones a las que asististe que te llamara la atención?**

C. E.: Me llamó la atención toda la gente que veía allí, porque eran todos amigos, ¿verdad? Y, de repente, hay una escena que –te has de acordar– que la que hace de Carmenchu está en un jardín y se le acerca un señor que es Álvaro Mutis. Y eso sí pasó. Nosotras teníamos muy cerca un lugar que se llama la Media Luna, en

Pamplona, y nos íbamos mucho allí, a ese jardín, a jugar. Y estábamos ahí, claro, ya sin papá en casa, sin saber qué sería de papá... de repente nos decían que lo habían metido en la cárcel, mamá iba a la cárcel, no estaba... Que lo habían matado, porque no salía en ningún lado que lo habían matado... Y nosotras de todos modos íbamos a ese parque cerca de casa, ese jardín, y entonces un señor se le acerca a Carmenchu, que era la mayor, y eso, y la indaga un poco: "¡Ay, chiquita, tú eres hija de Luis Elío...!". Y nosotras, que sabíamos lo qué estaba pasando con papá, no nos atrevíamos ni a decir que éramos hijas ni nada: "Tú eres hija de Luis Elío. Quiero saber dónde está, que me digas, tú debes saber, siendo tu padre...". En fin, empieza a indagar así, pero la otra –bastante viva–, bueno, ya tenía 13 años o tenía 12, y, pues, no le dice nada, claro...

**M. L. C.: ¿Estabais las tres?**

C. E.: Estábamos las tres, junto a ella tal vez estaba yo, pues yo estaba siempre junto a ella, y María Luisa estaría brincando por otro lado, pero sí supimos de ella porque, además, llegando a casa, ella lo contó, y se lo contó a mamá.

**M. L. C.: Tremendo, ¿no?**

C. E.: O sea, que esa escena se ve que le debió quedar muy grabada a María Luisa y decidió sacarla en *En el balcón vacío*.

**M. L. C.: Esta extraordinariamente bien resuelta porque Mutis es un señor que impresiona, la voz, y está la cámara así filmado para que sea todavía más, ¿no?, la niña... entonces yo creo que sí está bien.**

C. E.: Como la tengo aquí la película, la volveré a ver, que la he visto muchas veces, pero bueno...

**D. F.: Esto es lo que yo iba a comentar antes, es que, como hemos hablado con Mercedes, la madre de Nuri, como que la protegía con respecto a lo que había ocurrido con su padre, da la impresión viendo la película de que la niña pequeña se va enterando de las cosas pero no está al tanto, mientras que la hermana mayor sí, se levanta la madre y va tras de ella porque sabe lo que está pasando, pero la niña pequeña no, aunque va intuyendo cosas, no. Entonces es**

**muy importante que hayas comentado que la escena del parque le pasa a Carmenchu porque era imposible que le hubiera pasado a la pequeña.**

C. E.: Sí, este señor, que quién sabe quién sería, ese señor fue muy listo para ir a la que pensaba que podía darle, que podía conocer más las cosas, ¿no? Afortunadamente Carmenchu fue lo suficiente... Primero no lo sabíamos ni nosotras, ¿eh? Nosotras tres nunca supimos dónde estuvo papá. En la primera casa lo supimos después, terminada la guerra, y cuando volvimos a España, pero al principio no lo supimos. Y cuando estuvo todo el tiempo, los tres años escondido, no lo supimos tampoco, nunca nos lo quisieron decir. Luego sí supimos que en Pamplona, o sea, esa tía Concha que tenía una sobrina –que ella siempre cuidó– que era la prima hermana de papá... ellos... la tía Concha no sé – porque ella era bastante mayor, no sé si llegó a saber algo– pero esta prima sí lo supo, y es una cosa que yo, por ejemplo, siempre... claro que, tampoco, vuelvo a repetir que no pregunté suficiente ni a papá ni a mamá sobre este motivo, pero ¿cómo? Si esta persona, que se llamaba Encarna (?), si ella sabía que él estaba escondido, ¿cómo no se lo hizo saber a mamá? Mamá era una mujer muy joven, muy guapa, y que se podía haber casado sabiéndose viuda, y más con el problema tan enorme que tenía para sacarnos adelante a las tres hijas, ¿verdad? Y nunca se lo dijeron, nunca lo supimos, mientras que estuvimos en Francia y todo... Claro que nosotras hablamos entre nosotras y decimos: mientras que una persona tan querida como es tu padre, si no lo ves muerto, como que te parece imposible que ya no esté en este mundo, que esté muerto, ¿no?

**M. L. C.: Claro. Es probable que tuviera que ver el temor a que se descubriera.**

C. E.: Sin duda alguna.

**M. L. C.: Ahora que comentabas esta sensación de María Luisa de haberse quedado con tu madre, yo es que, me parece a mí que, ahora que hablábamos también de esto, de que no le pasó a la pequeña sino a la mayor, en la película yo creo que recoge en la misma niña muchas de las distintas cosas que les pasaron a las tres. Por eso te preguntaba yo si esta preocupación de María Luisa porque todo estuviera bien en casa no sólo creo que recoge esa preocupación de María Luisa por ser la pequeña, lo que recoge es ese pesar que pasasteis todas en relación con la vida difícil de vuestros padres.**

C. E.: Yo, siendo muy sincera, pienso que no fue la que más... la que más zalamera, por decirlo de alguna manera, sin duda era María Luisa con mamá, pero la que más preocupada de otras cosas, yo creo que éramos más o menos iguales, ¿no?

M. L. C.: Claro.

C. E.: La más zalamera y, claro, mamá se derretía.

M. L. C.: **Sí, pero una vez que hablé, sabiendo tu historia real, al ver la escena de la preocupación de María Luisa no pienso sólo en María Luisa, pienso que era la representación, como pasa en muchas cosas de la película, aunque sean dos hermanas y no tres, está recogido todo ese pesar.**

C. E.: Yo también creo que era así. Sí, además, por la vida tan dura que tuvo mamá cuando estábamos en Francia. A la pobrecilla la tuvieron en un momento dado que operar –la operaron varias veces en México–, y en Francia, en París, la tuvieron que operar una vez, y en un hospital general, que estaba en un corredor. Una persona nos fue a recoger al colegio en que estábamos, en Quercy, y estaba en un lugar muy desagradable, que nos dio una pena enorme. Afortunadamente fueron unos días, pero también la tuvieron que operar allí de todos modos.

D. F.: **A mí, más que la del final, me causa más impresión una escena en la que está en la calle, que va ella caminando y de pronto se sienta. Esa escena de la calle en que está y entonces habla de su madre y dice “pobrecita”, comprende todo lo que ella había sufrido.**

C. E.: Sufrió mucho, mucho, pobrecilla.

M. L. C.: **Claro, un poco toda esa guerra, la desaparición del padre, todas esas penalidades económicas y de todo tipo.**

C. E.: Sí, y que había sido una niña muy consentida, tanto por su made, que era la más pequeña, y además siempre fue enfermiza, como luego por la vida, por papá y por todo, y de repente se ve con tres niñas y sin un centavo, con todo cerrado,



sin un centavo para seguir la vida, ¿verdad? O sea, que sí, desde entonces fue muy difícil su vida.

**M. L. C.: A pesar de eso sí que trabajó aquí en México.**

C. E.: Sí, trabajó en la JARE.

**M. L. C.: Y... así que por eso ese caminar de María Luisa por la calle diciendo “mamá que todo esté bien, dime que todo está bien”, eso un poco recoge de las tres, me parece a mí, no sólo...**

C. E.: Sí, de todos modos no sé si a todo el mundo le pasa, pero yo creo que sí, que cuando ya no están los seres queridos, que ya se fueron, siempre te echas la culpa de muchas cosas... “Ay, por qué en ese momento no pregunté tal cosa... Ay, por qué en este momento no hice tal cosa...”. Y a mí me pasa con mis padres, con los dos, con papá también.

**D.F.: Es ley de vida, nos ocurre a todos, pero te ayuda a ser condescendiente con tus propias hijas, yo creo, ¿verdad?**

C. E.: Sí, sí, como mis hijos son muy cariñosos, los cuatro, conmigo, y muy pendientes. No de verme, porque, claro, con este México, y trabajando –están en edad de trabajar–, pues no me pueden estar viendo constantemente, pero todos los días me hablan en la noche por teléfono y son cariñosísimos conmigo, o sea, que en eso sí tengo mucha suerte.

**M. L. C.: A mí me gustaría Cecilia que nos dejaras ver la poesía que hizo tu padre de vosotras tres.**

C. E.: Ah, sí, y además les hizo una a mis hijos, a sus nietos, preciosa, que te voy a decir, porque me la sé de memoria:

Mariano, Cecilita, hija querida,  
primer fruto fecundo del árbol de mi vida  
que me dio cuatro frutos que me llaman abuelo:  
Cecilita, Mariano, Francisco y Lupita,  
guardados en mi alma en rico joyero

en el que sólo caben aquellos a quienes quiero.  
Y cuando este árbol repose sobre el suelo  
mirad a las estrellas y hablad con el abuelo

Eso se lo escribió a mis hijos, a sus nietos, y de la poesía tengo copias, y de todos modos la busco y os la llevo.

**M. L. C.: Gracias, el martes los expertos dirán cómo vamos filmando cuando lleguéis y todos en conjunto.**

C. E.: Lo que pasa es que yo no estuve mucho en las filmaciones, pero es mi vida.

**M. L. C.: Esto no lo puede contar nadie más que tú, aunque haya estado las veinticuatro horas en la grabación de *En el balcón vacío*.**

C. E.: Además es cuando, bueno vosotros lo sabéis de sobra porque también habéis vivido muchas cosas, cuando se ha vivido una cosa que te impacta tanto no lo olvidas nunca, te queda marcada para toda la vida. Y, además, cada vez que la recuerdas, y cada vez que hablas de ella, aunque hayan pasado, bueno, setenta años... es normal, ¿no? Siempre te, se te pone como carne de gallina, siempre te tensas.

**M. L. C.: Has vuelto a España, ¿intentaste ir a la casa?**

C. E.: Sí, intenté una vez, la tenían ya arrendada a otros señores, y estaba el portero, y me dijo: "Es un doctor el que vive ahora ahí, pero no están, no hay nadie".

**M. L. C.: También le pasó lo mismo a María Luisa.**

C. E.: Y también vivimos en otra casa que para mí tiene muchísimos recuerdos, en otra calle que se llama Navas de Tolosa. Y para mí esa casa era mucho mejor que la siguiente, como edificio, como tamaño de casa... y ahí sí pude entrar porque la tenían unos señores que conocían un poco, si tú quieres, lo que había sido de la vida de papá, y entonces me dejaron entrar... Y un hall que yo recordaba grande lo vi muy chiquitito. Y lo vi por encima, claro, no me quise meter a los cuartos, pero, en fin, la estancia y eso sí lo llegué a ver.

**M. L. C.: ¿Existe el cuartelillo al que llevaron a tu padre?**

C. E.: No lo sé, lo llevaron a una como “delegación”. ¿Sí se llama la delegación, no?

**M. L. C.: Ayuntamiento... Dependencias de la policía...**

C. E.: Y estaba en la misma calle de Roncesvalles, donde vivíamos nosotras. Nosotros vivíamos al principio y esto estaba al final de la calle de Roncesvalles.

**M. L. C.: Según la historia de tu padre, las murallas era a donde los iban a llevar a todos.**

C. E.: Sí, para fusilarlos...Y si sabéis, bueno, en el libro papá se salta el primer lugar donde estuvo, se lo salta, yo creo que para no explicar tanta cosa cuenta nada más que el lugar en el que al final está los tres años, pero al principio está en otro lado, lo fue a ver mamá, está en... y él es un señor que está dentro de la Delegación... él estaba allí con un montón de gente que estaba allí y de repente entra un señor, que lo conocía papá, y papá como abogado le había llevado un asunto que para él había sido muy importante, y se lo había agradecido mucho a papá... Y a todo esto se lo encuentra allí y le dice “Elío, ¿qué hace usted aquí?”. Y papá estaba tan tranquilo, porque dice: “Yo soy un hombre público, seguramente me han llamado para pedirme declaración de alguna cosa”. Y le dice: “No, todos los que están aquí los van a llevar en un camión y los van a fusilar”. Y le dijo: “Sígame usted, yo voy a salir –porque él era un hombre muy importante del Movimiento, era militar, y no sé muy bien si era falangista, creo que sí, pero era militar–, y le dice: “Sígame usted, sígame, y lo que yo haga, donde yo me meta, usted detrás de mí, sin acercarse nunca a mí. Pueden ver que usted sale y salir alguien detrás y pegarle cuatro tiros. A eso se expone usted. Pero usted, si quiere que yo le ayude, sígame”. Y lo metió en su casa. Y papá se fue detrás de él, y ese hombre lo tiene en su casa. Yo creo que una semana, que es cuando lo va a ver mamá.

**M. L. C.: Hay una escena –¿me la contaste tú o la leí en el libro de tu padre?– en la que él está..., lo sacan y lo dejan a su suerte.**

C. E.: Sí, sí, seguramente es este señor, pero papá dice que es un señor que lo conoce y le aconseja, bueno, que le deja en un lugar, y que le dijo: “Usted siga”, y vete a saber, algo así pone en el libro.

**M. L. C.: Y así llega a la casa de un hombre de derechas.**

C. E.: Sí, que había sido, va con él, porque había sido –lo he sabido por Eduardo Mateo, y sé cómo se llama–, porque yo del primero sí supe que se apellidaba Huarte, el nombre se me ha olvidado, pero del segundo nunca me he acordado del apellido.

**M. L. C.: Porque hay una cosa que me impacta, no sé si porque me la contaste tú o está en el libro, que es tu padre absolutamente asustado y temeroso, y tu padre diciéndole: “Pero si yo no he hecho nada”, porque le está pidiendo que le esconda, y el otro diciéndole: “Si yo lo entiendo don Luis, si yo sé que usted no ha hecho nada”.**

C. E.: Sí, y él había sido... Va ahí porque había sido el administrador de las fincas de los abuelos y de mi padre, había sido el administrador.

**M. L. C.: ¿Y es ahí donde está los primeros días?**

C. E.: Ahí está todo el tiempo. Antes está en un edificio de departamentos, dentro de Pamplona, donde está la tía Concha, y después está un poco en las afueras, camino de Barañáin, creo que es, en las afueras de Pamplona. Y entonces se lo sube a una buhardilla que tenía un colchón en el suelo, que eso le sirve a papá para dormir ahí, cosas y cacharos y periódicos viejos y lo que es una buhardilla. Y todo lo que tiene de luz es un tragaluz en el techo, que es todo lo que tiene de luz.

**M. L. C.: Entre unos lugares y otros está tres años.**

C. E.: Tres años allí. En la primera casa está nada más que una semana, como mucho diez días. Porque este señor le dice: “Señor Elío, que se tiene usted que ir porque están dando soplos por ahí y se está diciendo que está usted aquí. Si lo encuentran aquí nos matan a toda la familia y a usted, o sea, que se tiene usted que ir”. Y va a esa otra casa.

## ALICIA Y ANA GARCÍA BERGUA<sup>136</sup>

**M. L. C.: Alicia, empezamos contigo. Me gustaría que describieras la escena o escenas en que sales en *En el balcón vacío*.**

**Alicia:** Las tengo un poco borrosas, pero me acuerdo con mucha precisión de una que estamos en el Parque Lira, en la que sale Juan García Ponce en una silla de ruedas, babeando, una cosa muy impresionante... Sale Álvaro Mutis, que es el policía o el agente franquista, y sale Salvador Elizondo<sup>137</sup> vestido de cura. Me acuerdo de que yo jugaba con Nuri Pereña<sup>138</sup> a la pelota y estábamos en Francia – era el Parque Lira, pero estábamos en Francia–, y de pronto Álvaro Mutis interpellaba a Nuri, Nuri se distraía y yo le decía, supuestamente: “*La balle, la balle*”.

Después, otra de las escenas que sí me acuerdo muchísimo es que filmamos en la secundaria del Colegio Madrid, que tenía un lugar que le llamábamos “el castillo”, que era una casa así como muy señorial; y, entonces, en esa casa estaba el prisionero, que era Tomás Segovia, al que le gritábamos “El rojo”. Entonces, en esa escena corríamos yo, mi hermano Jordi y otros niños más. Hay un niño que estaba en mi curso en la escuela, que era sobrino de Luis Elío, y entonces nos hicieron correr y correr alrededor del castillo, y a los niños les pedían que le tiraran piedras a Tomás y le gritaran: “Al rojo, al rojo...”, no sé qué... A mí me pareció fantástico porque yo era muy chica. Yo iba a primero o algo así, y estaba en esa escuela gigantesca que era el Colegio Madrid y sólo conocía un edificio cuando entré, el edificio del *kinder*, pero no tenía la oportunidad de ir a la escuela los sábados y

---

<sup>136</sup> **Entrevista a Alicia y Ana García Bergua** (Alicia, Ana). Fecha: mayo de 2011. Lugar: cafetería en Coyoacán, México D. F. Entrevistadoras: María Luisa Capella (M. L. C.) y Dolores Fernández Martínez (D. F.). Documentación para la entrevista: María Luisa Capella. Grabación en vídeo y audio: Juan Ramón Maroto. Transcripción: Dolores Fernández Martínez. Revisión y anotación de la entrevista: Juan Rodríguez. Financiación: Proyecto de Investigación “La segunda generación del exilio republicano de 1939 en México a través de la película *En el balcón vacío*” (Ministerio de la Presidencia, Gobierno de España. Subvenciones destinadas a actividades relacionadas con las víctimas de la Guerra Civil y del Franquismo. Exp. 184/10). Derechos de propiedad intelectual: AEMIC, entrevistadas y autores.

<sup>137</sup> El escritor y crítico Salvador Elizondo (México D. F., 1932-2006), quien formó parte del grupo Nuevo Cine, junto a García Riera y a García Ascot, también interpretó un pequeño papel en la película.

<sup>138</sup> Con nueve años, Nuria Pereña Gili interpretó el personaje de Gabriela en la película.

domingos; entonces creo que hasta les presumía a mis amigas: “Yo estoy en la escuela el fin de semana... y estuve sin clases ni maestros ni nada”.

**M. L. C.: ¿Cómo recuerdas las instrucciones que te daban, tanto Jomí como, creo, tu propio padre o Josema [José María Torre]?**

**Alicia:** Tengo esa sensación del cine, que es muy tardado, que cuando se filma la escena a veces uno ni se da cuenta, y siendo niña mucho menos. Y de lo que sí me acuerdo es de que yo me quedaba allí mirando, babeando, horas y horas mientras la filmación; y yo creo que mi hermano también (si yo tenía seis años, mi hermano tenía cuatro años). Entonces nos llevaban como si nos llevaran al parque y andábamos alrededor. Aunque sí éramos conscientes de lo que se trataba, sí.

**M. L. C.: En esa película sale buena parte de tu familia, tu madre sale también, tu padre tiene un papel destacado...**

**Alicia:** Salen mis dos hermanos, mi hermano Jordi, salen mis abuelos maternos, que eran aragoneses y que se lo tomaron muy a pecho, les gustó muchísimo, y con ellos se filmó una escena de la que yo me acuerdo menos; me acuerdo de que esa escena se filmó en la entrada del colegio, con un señor que se llamaba... no me acuerdo. Era un señor que también era de la emigración y creo que era como el vigilante de la escuela y vivía allí, en esa casita –era como un mundo raro, que podía no ser México, había gente que vivía en la escuela, ¿no?–. Y entonces él nos prestó esa entrada y filmamos una escena que era, según yo, que iban huyendo con mucha gente y se refugiaban allí y pasaban la noche; y allí también estaba mi abuela paterna, la mamá de mi papá, Francisca Riera<sup>139</sup>, que era una señora que se mantuvo muy guapa hasta muy avanzada edad, una señora de ojos azules. Recuerdo una sensación rara, siendo niña, porque era como el mundo del que veníamos, era como si estuviéramos simulando la vida de mis papás en España, lo que habían vivido mis papás, como era exactamente lo que había vivido la protagonista de *En el balcón vacío*.

---

<sup>139</sup> Francisca Riera Roca (Vidreres, Girona, 1904 – México D. F., 1981) fue maestra, destinada en Ibiza desde 1927, donde nacieron sus hijos Emilio y Asunción. Militante destacada del PSUC y de la FETE durante la guerra, en septiembre de 1936 la familia se trasladó a Barcelona, donde Francisca Riera ejerció de Inspectora Nacional de Educación. Ya en el exilio mexicano, fue profesora en el Instituto Luis Vives.



**M. L. C.: Ana, tú quizás no te acuerdas porque eras muy pequeña pero sí sales en una escena, ¿cuál es?**

**Ana:** Es una escena que pasa muy rápido y cuando veo *En el balcón vacío* trato de... [hace el gesto de atraparla]; casi no se ve, pero salgo en brazos de mi abuela Paquita, la mamá de mi padre, esa señora que dice Ali que era muy guapa; y creo que era esa misma escena de la huida porque simulaba una estación de tren o una cosa así.

**M. L. C.: Es que es probable que vuestra abuela fuera la madre que está hablando con otra mujer de los rojos y las tropelías que cometen...**

**Alicia:** Puede ser.

**M. L. C.: ¿Cómo se llamaban vuestros abuelos?**

**Alicia:** Martín y Filomena, bueno: Martín Bergua Espurz y Filomena Grasa Lázaro, y Francisca Riera Roca.

**M. L. C.: El papel de vuestro padre fue importantísimo, supongo que de eso os fuisteis enterando a lo largo de la vida...**

**Alicia:** Mi papá siempre quiso ser guionista de cine, o sea, era una de sus intenciones al principio; y trabajó mucho con Jomí y trabajó con Alberto Isaac, y ellos eran, bueno, como parte de nuestra vida, fueron sus amigos durante muchos años. Fue muy amigo de Jomí, de María Luisa, y no teníamos una vida familiar con ellos pero eran parte de nuestro mundo, del mundo del exilio. Lo que yo siento de alguna manera es que eran vivencias compartidas, era gente que estaba vinculada, no sólo porque eran muy amigos –mi papá y Jomí se conocieron en el cineclub del IFAL–, sino que esas vivencias en México, el hecho de ser extranjeros, de ser exiliados españoles, nos unieron mucho. Sí, entonces la película, de alguna manera, porque siempre había copias y se volvía a pasar, se volvió como una especie de álbum familiar.

**M. L. C.: Ana, aunque tú eras muy pequeñita y no te puedes acordar, pero supongo que también a lo largo de la vida se convirtió en algo importante...**

**Ana:** Incluso en mi infancia, a partir de que yo me acuerdo, había un ambiente hogareño personal que tenía que ver directamente con el exilio, con amigos de mis padres, con la familia, gente cercana que contaba constantemente historias del exilio y uno sentía que formaba parte de algo muy importante, que venías de ahí, de esa historia; y una parte de esa historia, pues era *En el balcón vacío*, como dice Ali, era como una película de familia; yo la llegaba a ver y a sentir así. Y era curioso, a mí siempre me llamaba la atención que en la casa habláramos con la “c” cuando éramos niños; entrábamos a la casa y ceceábamos; y salíamos y ya no; era una cuestión como de adaptabilidad. Pero era así, como si entraras a formar parte de esa historia que era íntima y a la vez era muy importante, era un acontecimiento histórico. Yo siento que era parte de la casa, de la familia, *En el balcón vacío*.

**M. L. C.: ¿Cuándo visteis la película por primera vez?**

**Alicia:** Supongo que la vimos muy poco después, porque mi papá nos llevaba mucho al cine, no había así como mucho cuidado de que fuéramos niños y de que no viviéramos en un mundo adulto; nosotros vivíamos en un mundo muy adulto. Y mi papá era, además, una persona muy integrada a México, al mundo intelectual de México; o sea, no era el típico señor español que vive en los círculos españoles, sino que mi papá llegó muy chico a México; bueno, no muy chico, llegó con 14 años –en realidad el exilio de mi papá fue primero a la República Dominicana; primero a Francia y después a la República Dominicana–, cuando llegó aquí era un adolescente. Yo siempre sentí que mi papá era muy español, muy catalán, por familia, pero era alguien que quería integrarse a México, bueno, por eso escribió la *Historia documental del cine mexicano*<sup>140</sup> y se integró muchísimo en el mundo de México. Ahora, lo que sí nos hizo sentir, bueno lo que a mí me hizo sentir muchas veces, era que éramos personas de un mundo que no era exactamente México. Además yo soy la mayor de mis hermanos, me tocó estar en el Colegio Madrid prácticamente hasta antes de que me expulsaran en primero de Prepa[ratoria]; entonces yo siempre sentí que México estaba hecho como de fragmentos de muchos grupos de gente –ahora se está viendo más claramente–, y

---

<sup>140</sup> Entre 1969 y 1978 Ediciones ERA publicó los nueve volúmenes que conforman la *Historia documental del cine mexicano. Época sonora*, monumental compendio que abarca medio siglo del cine nacional (1926-1976).

que yo formaba parte de esos grupos que ansiábamos ser mexicanos. Yo me acuerdo de que, tanto yo como mis compañeros de la escuela, ansiábamos venir de un pueblo de México, ser mexicanos, ser de un país que no fuera como una especie de recuerdo de nuestros padres.

**M. L. C.: Quizás por eso el huipil que todas las chicas llevaban... A ti, Ana, ¿te pasó algo parecido?**

**Ana:** Yo me siento más mexicana, desde el principio; y, al revés, como que me atraía este internacionalismo. Yo me acuerdo que vivíamos en la Colonia Condesa, en la calle de Baja California, y nos llevaban a dar de comer a los patitos del Parque México y nos decían: “Mira, ahí pasan los grupos de judíos que van a la Sinagoga”; luego pasaban los alemanes, y yo sentía que vivíamos en Casablanca, un lugar lleno de refugiados de guerra de diferentes sitios y me parecía bonito, me parecía bien. Además, la Condesa era una especie de provincia mexicana. Yo me sentía importante, yo sentía que en nuestra raíz había pasado algo muy grande, muy gordo, y que por eso habíamos venido a vivir aquí, que nosotros llevábamos una historia atrás; será por eso que soy novelista; pero sí, que había una historia fuerte que no podía uno hacer como que no estaba. Bueno, estaba como que estas historias y esta parte entrañable y dolorosísima de las historias del exilio. Recuerdo mucho a una vecina, Amparo Gomilla, que nos contaba cómo en el exilio a la Unión Soviética tuvo que dejar a su bebé, se le murió en el tren y tuvo que dejarlo en la nieve, ¿no? Esas historias las contaban así y aunque fuéramos niños, y pues, no, no se callaban mucho. Entonces yo recuerdo escuchar estas historias de niña y decir: “Bueno, fue algo gordo, algo muy fuerte”; y, de alguna manera, eso sí daba al propio nacimiento, aunque nacíamos aquí, pues otro tamaño. Yo creo que lo que dice Ali de que papá era una persona importante tanto en el exilio como en la intelectualidad mexicana, pues sí nos daba como cierta idea de no ser gente común y corriente, de que teníamos que estar a la altura de nuestro papel.

**Alicia:** A mí siempre me decían que por qué tenía muchas amigas judías. Yo tuve muchísimas amigas judías en la secundaria, en la Prepa[ratoria], y un día, pensando en eso, pensé: “Bueno, es que tienen las mismas historias trágicas atrás”; o sea, gente que venía de Polonia. Yo quisiera comentar un poco lo que dice Ana, porque yo era mayor y fui como la nieta consentida de mi abuela Paca. Yo me crié

más con los catalanes, me llevaban al Casal Catalán, que era un grupo étnico aparte de los españoles. Entonces fue muy curioso porque yo sí viví de alguna manera ese tránsito que hicieron mis papás de ser españoles a ser mexicanos; o sea, sí lo viví; por ejemplo, en la filmación de *En el balcón vacío* aún mis papás eran muy españoles, aún veíamos a mucha gente del exilio español, aún iba yo con mi abuela al Casal Catalán; y después eso fue como empalideciendo. Y sí, eso está de alguna manera retratado en mi poesía, cómo fue cambiando la identidad, cómo fuimos cambiando de piel casi sin darnos cuenta, ¿no?, con la vida familiar.

**D. F. M.: ¿La expulsión del Colegio Madrid tiene que ver con eso de querer ser mexicanos?**

**Alicia:** No, fue después del 68; y en el 68 los niños que estábamos en el Colegio Madrid, en secundaria –yo tenía 14 años–, pues nos sentíamos muy atraídos, queríamos salir a las calles. Bueno, en mi familia eran comunistas y entonces todos queríamos salir a las calles y botear, pedir dinero y estar con los chavos mayores hablando en los camiones de la libertad y el comunismo y esto... Mi mamá me envió a Tlatelolco después de...<sup>141</sup>; porque, bueno, mi tío Enrique, el cuñado de mi mamá, el marido que ya murió, él regresó a España con Jorge Semprún y Julián Grimau y estuvo en la cárcel de Burgos; o sea, mis primos maternos estuvieron en España viviendo en Madrid con mi tío preso en Burgos y viviendo una vida de perros y a mi tío por poco lo condenan a muerte. Eso debió ser, no sé si fue cuando yo tenía, por esa época, seis o siete años; y regresaron cuando yo tenía como 12 años, como en el 66. Entonces ellos venían de algo muy dramático, muy tremendo; y compraron un departamento en Tlatelolco que era muy moderno, en un lugar que tenían verjas. Yo me llevaba mucho con ellos y los iba a iba a ver y todo; y cuando el 68 mi mamá dijo: “Como vivimos en la Condesa y estamos muy cerca de la UNAM”, y era un grave peligro que yo anduviera por allí subiéndome a los camiones, me mandaron a Tlatelolco. No vivían en la misma unidad donde ocurrió el 2 de octubre, pero me tocó escuchar los tiros. Y, a partir de eso, yo considero que el 2 de octubre –yo creo que para toda mi generación– fue así como un parteaguas, como que el mensaje era: “No quieren aquí a los jóvenes como nosotros, no nos quieren, nos van a matar”. Fue muy fuerte, muy tremendo. Y

---

<sup>141</sup> Alicia hace referencia a la matanza perpetrada en la plaza de ese nombre por el ejército mexicano y grupos paramilitares contra una manifestación estudiantil el 2 de octubre de 1968, en la que murieron, según nuevas estimaciones, varios centenares de activistas y otros 6.000 fueron detenidos.

después de ese hecho, en el propio Colegio Madrid todos nos empezamos a portar como unos verdaderos vándalos, esa es la verdad. Bueno, no vándalos de los de ahora, es que te fugabas de la escuela y te ibas de pintas y esto... Lo que pasa es que yo en la secundaria andaba con muchos que expulsaron porque se portaban pésimo y entré al primero de Prepa[ratoria], en el Madrid, y se dieron cuenta de que a mí no me habían expulsado. Ya mi hermano se había salido, a mi hermana también la mandaron a una escuela activa, y entonces me empezaron a poner calificaciones pésimas para ver si me iba, y, pues sí, me fui, y me fui a la Prepa[ratoria] nacional, donde estuve dos años tratando de vivir en México; claro, no estudiaba un carajo, todo me parecía nuevo y digno de verse, ¿no?

**M. L. C.: Vosotras dos, ¿os sentís de alguna manera representadas en *En el balcón vacío*, es decir, forma parte de cómo os sentís, o es una cosa más generacional de vuestros padres?**

**Ana:** Hay como un dolor en *En el balcón vacío* que está en el origen de nuestra educación. Yo creo que sí, porque yo recuerdo que la veía y, aunque fuera chica, siempre me ha sacado las lágrimas. Por un lado la cosa de: “Mira, está papá, está fulano...”, lo del álbum familiar; pero, por otro, sí hay algo como un desgarré. Uno lo percibía, quizás yo diría más en mi madre<sup>142</sup>, que nunca acabó de conformarse con el exilio; papá sí, como decíamos, se integró; pero hay un desgarré que lo percibíamos en ella, estaba en negro.

**M. L. C.: ¿A qué edad llegó a México tu madre?**

**Ana:** Llegó más tarde, a los veinte años; entonces, de alguna manera para ella ya había como empezado su vida más o menos...; y había algo muy fuerte en ella, esa separación de España le costó mucho trabajo; hasta ahora, cuando fue anciana, veía la Televisión Española y leía *El País*, y le decíamos: “Mamá, vives en España”. Ella, de alguna manera, esa separación de España nunca la terminó de asimilar. Y ese desgarré yo creo que está en la película, en el hecho de tener que salir corriendo y dejarlo todo, ¿no?, dejar todo lo que has construido. Mi madre contaba unas cosas muy nostálgicas de su pueblo, de Ejea de los Caballeros, de la fonda de su abuela, de cómo mi abuelo tuvo que huir al monte porque lo iban a matar; y en

---

<sup>142</sup> Alicia Bergua Grasa (Ejea de los Caballeros, Zaragoza, 1927 – México D. F., 2010) se instaló en México en 1947, después de pasar por los Estados Unidos.

todas estas historias, pues sí, lo que había de fondo era un dolor, un desgarré, una pérdida, un duelo.

**Alicia:** La pérdida de la infancia porque, por ejemplo, en el caso de mi madre, en la región de la que eran ellos, muy cerca de Zaragoza, en Aragón, Ejea de los Caballeros, ellos tenían un café, una fonda, mis abuelos; pero mi abuelo era republicano y, entonces, antes de que lo levantaran los franquistas, él huyó al monte y pasó del otro lado para luchar con los republicanos. Pero dejó a mi abuela, con sus hijos, mi mamá y sus tres hermanos; y entonces comenzaron a saquearles el café los franquistas y todo eso; entonces mi abuela decidió irse a Ballobar a refugiarse, porque de allí era mi abuelo Martín, y a ella [a la madre] la dejaron con un tío que era farmacéutico; y ella vivió una vida que yo sentía que era como de Flaubert, porque tenían una de estas farmacias en las que preparaban cosa; pero es una vida muy desgarradora porque mi mamá vivía en orfandad, su madre la iba a ver una vez al año, y que dejen a alguien solo, con nueve años, con otra familia... Yo siempre sentí que mi mamá tenía el dolor de la orfandad; por ejemplo, ella, que conoció mucho a Tomás Segovia y siempre decía que entendía muy bien cómo era Tomás –además es que nacieron en el mismo año–, entendía muy bien ese sentimiento de orfandad.

Yo creo que ambos, porque los padres de mi padre eran maestros en Ibiza, de la Escuela Libre de Enseñanza, y tuvieron que evacuar la escuela en trenes y pasar por la frontera francesa; entonces, en esa evacuación, nuestro abuelo paterno, Emilio García Rovira<sup>143</sup>, fue a parar a Argelès, al campo de concentración –donde fue también a parar el materno–, y mi abuela, con la escuela, fue a parar a un refugio; y nuestro papá, con nuestra tía Asunción García Riera, fueron a parar a otra parte, en un lugar de Francia donde había un castillo y había un foso<sup>144</sup>; entonces lo que pasó fue que mi tía Asunción, que vive en la República Dominicana –tenemos familia en República Dominicana.

---

<sup>143</sup> Emilio García Rovira (Benifayó, Valencia, 1890 – Santiago de los Caballeros, República Dominicana, 1943) había sido jesuita y en 1927 ganó por concurso la plaza de maestro en la escuela de Jesús, en Ibiza. Desde 1933 fue director de la Escuela Graduada de Ibiza, al tiempo que empieza a militar en el PSUC y forma parte de Comité de Milicias Antifascistas de Ibiza hasta su evacuación a Barcelona en julio de 1936. Exiliado en Francia, estuvo internado en el campo de Argelès y, al salir, se trasladó con su familia a la República Dominicana, donde murió a causa de la malaria.

<sup>144</sup> Francisca Riera Roca cruzó la frontera, al frente de una expedición de sesenta niños evacuados, además de sus dos hijos. Emilio y su hermana Asunción fueron internados en un refugio en Méry-Sur-Seine.



**Ana:** Saltó el foso. Era la heroína, eso decía.

**Alicia:** Contactaron gracias a que ella algo dijo a un diputado del Partido Comunista y entonces los reunieron en París y tomaron ese barco de los que iban a la Dominicana, porque nuestras familias no eran de Madrid, no eran de lugares centrales y no eran intelectuales que la gente conociera, eran maestros. Mi abuela sí que era una militante comunista fanática de Pasionaria y tal... Ahora, lo que yo siento es que a todos ellos se les fue la infancia en esa tragedia y *En el balcón vacío* es el dolor de la infancia perdida para siempre; o sea, ¿qué es lo que te quita un acontecimiento así? Te quita la alegría de seguir, ¿no?, y la posibilidad de volverlo a hacer. Entonces yo sentí siempre un poco eso, que en casi toda la gente en el ambiente del exilio había un dolor supremo relacionado con la infancia, con la infancia perdida. Yo creo que ese es el tema profundo de *En el balcón vacío* que nos toca a todos.

**M. L. C.:** Y es esa generación la que hace esa película, la única hecha por exiliados.

**Alicia:** Y bueno, Jomí también es una historia; uno lo ve en la poesía de Jomí, quien fue a parar al norte de África, y cómo toda esa vida que tuvo Jomí de niño está en su poesía –yo he escrito sobre la poesía de Jomí–, está el mar. También está en la poesía de Jomí esa nostalgia de un paraíso que siempre es ensombrecido, ¿no?, un paraíso luminoso, pues él estuvo en el norte de África, en Cuba, en lugares así, llenos de sol, y era un tipo como muy de gozar la vida, y gozar la existencia, y amaba la música; pero, a la vez, siempre sientes, por ejemplo, que en la poesía de Jomí está muy presente esa sombra; él mismo lo dice en su poesía, que sin esa sombra la luz no sería luz. De alguna manera es el precio de la obra de muchos de los artistas del exilio.

**D. F.:** ¿Sentís haber heredado ese dolor de la generación de vuestros padres?

**Alicia:** Yo creo que sí.

**Ana:** Sí, totalmente, ya es parte de tu educación...

**D. F.:** En ese sentido, entonces, la relación con los padres es casi de hermanos.

**Ana:** Un poco sí, con lo que eso significa. Yo recuerdo que nos hablaba papá de la casa esa que perdieron en Ibiza. Mi abuelo Emilio era director de esa escuela, y hace poco un periodista de Ibiza que se llama Xico Lluís nos mandó una foto de mi abuelo con un grupo de niños. Me conmovió muchísimo, porque era encontrar esa casa de la que hablaba papá a veces, en la que había vasijas fenicias.

**Alicia:** Es que el abuelo materno fue jesuita; era valenciano. Mi abuela era de Gerona, de un lugar donde fabricaban corcho para las botellas de champaña; eran de estas familias como de la pequeña burguesía, pero muy bien educados –mi abuela estudió un año de biología–; y este abuelo era hijo de una viuda, huido de los jesuitas, era esperantista, sabía tallar en madera, tenía como todas las cosas de la época. Mi abuela fue espiritista, como la gente de esa época, que eran anarquistas y espiritistas.

**Ana:** Comunistas.

**Alicia:** Mi abuela, siendo chiquita, incluso estuvo en una época en un grupo anarquista; le reprochaban que, mientras ellos estaban discutiendo de por qué sí y no de casarse entre hermanos –es que era un tema adolescente, ¿no?– pues estaba allí surgiendo un problema gravísimo. Mi abuelo incluso empezó a escribir una novela, que era una novela como muy ideológica. Todos estaban muy obsesionados con el triunfo o no del comunismo. No sé, yo a veces pienso que fueron como una juventud un poco paralela a lo que ahora está pasando; o sea, a principios del siglo XX hubo estas revoluciones que estaban cuestionando el capitalismo, la gente estaba buscando vivir felizmente, buscando la felicidad, liberalizando la educación, haciendo toda una serie de cosas para que la vida de todos fuera más plena, sobre todo en España. En España que era un horror, ¿no?; y yo creo que hay un paralelo.

**M. L. C.: Casi se logra...**

**Alicia:** Casi se logra. O sea, ahora la gente está otra vez como diciendo: “Bueno, sí, hemos logrado esto; pero esta felicidad, esta libertad personal que nos ofrecían, esto no lo hemos logrado”; y yo creo que en el exilio español la reivindicación política grande, sobre todo de gente como Tomás Segovia, como papá, como Jomí,

como Pepe de la Colina, o sea toda esta gente que se dedicó a la creación, era la reivindicación de esa libertad, de esa plenitud de vida que no lograron en España.

**M. L. C.: Y la congruencia.**

**Alicia:** Y la congruencia con eso, sí.

**M. L. C.: Supongo que para vuestro padre, Emilio García Riera, era muy importante *En el balcón vacío*, pero me gustaría saber si le escuchasteis manifestar el orgullo de haber hecho la película.**

**Alicia:** Yo me acuerdo de que mi papá disfrutó mucho de ir a casa de María Luisa y de Jomí, pasar tardes y tardes escribiendo con ellos y discutiendo; eso yo creo que le gustó muchísimo; y es una forma de trabajar de la que, bueno, a nosotros nos hicieron partícipes. Mi papá, sobre todo en esas épocas en que el trabajo alimentario era para él una tontería –porque trabajaba en publicidad–, daba su vida por esto, daba su vida por ir a filmar, por escribir crítica de cine, por ver a sus cuates, por hacer lo que a él le gustaba. Entonces, era un ambiente que a nosotros nos dio pie a hacer lo que nos gustaba, a trabajar en equipo por el amor al trabajo.

**Ana:** Yo creo que estaba medio enamorado de María Luisa, porque tal como hablaba de ella: “Una mujer muy guapa, tan inteligente, tan elegante...”; yo creo que él tenía ahí [se señala el corazón] un algo por María Luisa...

**Alicia:** Bueno, mi papá era un apasionado de las mujeres guapas.

**Ana:** Y bueno, para él yo creo que fue muy importante: si ves en su *Historia del cine mexicano* la ficha de *En el balcón vacío* es larguísima y cuenta ahí...; entonces yo creo que para él significó mucho, emocionalmente también.

**M. L. C.: Incluso yo creo que también artísticamente; estaban las dos facetas, la emoción personal y luego los logros modernos que tiene la película.**

**Alicia:** Sí, mi papá, que de todas maneras era un adorador del cine norteamericano, estaba en Nuevo Cine con Pepe de la Colina, y todos ellos veían el nuevo cine francés, a Godard, a Truffaut, con una pasión enorme y discutían sobre eso; la

película es como recobrar esa atmósfera. ¿Qué tenían esas películas? Una especie de atmósfera interior de los personajes que no tenía el cine norteamericano; y eso está logradísimo [*En el balcón vacío*]. Ellos estaban muy metidos en eso.

**D. F.:** La película está muy bien, es bastante moderna. Y ese ascetismo en las imágenes, en las escenas, está muy cuidado. Es muy curioso cómo comprendéis a la generación de vuestros padres. En cambio yo estoy empezando a percibir que esa infancia truncada podría haber impedido la comprensión de la generación anterior a la suya; es lo que empiezo a percibir en María Luisa Elío, cuando dice que su padre, cuando aparece hecho un bulto y con los pies destrozados, no era su padre.

**M. L. C.:** Yo creo que tras la historia de María Luisa hay una cosa muy especial, porque es verdad que el padre de las Elío se había hecho un bulto después del encierro de tres años. Pero destacaba Diego García Elío esa comprensión de María Luisa con su padre de no volver a España hasta que su padre no hubiera muerto, lo que era una solidaridad absoluta. Pero sí es cierto que esta generación [Alicia y Ana] sí que tiene una comprensión, sobre todo con esa segunda generación. Me parece que es maravilloso todo lo que habéis dicho porque lo estupendo es cómo *En el balcón vacío* puede recoger un entramado que viene de lejos...

**D. F.:** Son muchas historias paralelas y por eso es una película de la que partimos ahora.

**M. L. C.:** Si queréis añadir algo más... De todas formas, el día 24 estaremos también allí con la cámara.

**Alicia:** Yo tengo una foto, a ver si la encuentro, en la que estoy parada en un árbol del Madrid, en una de esas filmaciones me la tomaron, a ver si la encuentro. Y esto que dijiste con respecto a la comprensión de los padres, yo creo que, particularmente para esa generación, fue muy difícil ser padre y madre; o sea, porque para alguien que tiene una infancia tan dolorosa y tan fuerte, ser padre no es fácil, es tremendo, es demasiado fuerte.

**M. L. C.:** Es importantísimo eso, porque la sensación es que no fueron unos padres muy amorosos; es decir que los hijos les tenéis una admiración a esos padres que, al mismo tiempo, no fueron los padres ideales que uno supone que deben ser, ¿no? Es una combinación curiosa...

**Alicia:** Sí, pues allí había una serie de sentimientos muy exacerbados de abandono, de miedo, de angustia; o sea, había una historia muy difícil como para invertirla siendo padre.

**M. L. C.:** Muchas gracias, espero que salga algo interesante de todo esto. Ya han salido, es curioso, montones de líneas conforme van pasando las entrevistas salen cosas que parece que no tienen que ver con la película, pero todo tiene que ver.

**Alicia:** Es una película increíble. ¿Sabes lo que me recordó? ¿Cómo se llama este poeta? Ahora se me olvidó. Esta película que es de una familia que el papá es un poeta y el hijo es un poeta...

**M. L. C.:** La familia Panero.

**Alicia:** Esa película es buenísima<sup>145</sup>, porque los temas de la familia y del poeta se empiezan a extender y sale la madre; es como tener un punto del cual partir hacia la intimidad de mucha gente; porque si tú agarras un solo personaje entras en su intimidad, pero no...; y una película entra en la intimidad de todo un mundo, que es lo más interesante.

**M. L. C.:** Fíjate la cantidad de historias contenidas, que salen de alguna manera en *En el balcón vacío*...

---

<sup>145</sup> Alicia hace referencia a la película documental *El desencanto*, dirigida por Jaime Chávarri en 1976, en la que los tres hijos del poeta Leopoldo Panero –Leopoldo María, Juan Luis y Michi– cuentan su visión terrible y desmitificadora del padre, de las relaciones en el entorno familiar en el contexto de la sociedad represiva del franquismo.

**Ana:** Es la idea de la fragilidad finalmente. Yo vi esta película –creo que se llama *Morir en Madrid*<sup>146</sup>, o algo así– que tiene una escena donde están unos niños jugando y le dice: “Oye, te imaginas que viniera una guerra, y todo esto...”; y el día que vi esa película yo dije: “Pues esto fue lo que les pasó”. Eran unos niños, estaban jugando y de repente todo se les rompe. Entonces sí se transmite esa idea de la fragilidad de la cotidianidad que es el mundo infantil; porque un adulto dice: “Bueno, llega la guerra...”, pero tienes otra conciencia de las cosas; pero lo que viven los niños es... es vivir esa ruptura, eso que en realidad parece poco pero que si se rompe...

**M. L. C.:** Lo significativo es que es esa generación la que hace *En el balcón vacío*.

**Alicia:** Bueno, nuestro tío Enrique Lerma, para no ir más lejos, se fue al frente a los 15 años; imagínate...

---

<sup>146</sup> El documental *Mourir à Madrid*, dirigido por el francés Frédéric Rossif en 1963, es una certera crónica de las circunstancias políticas y sociales que dieron lugar a la Guerra Civil española y del desarrollo de la misma.

## DIEGO GARCÍA ELÍO<sup>147</sup>

**D. F.:** ¿Cómo se gestó la película *En el Balcón Vacío*? ¿Dónde? ¿Cómo se empieza a escribir el guión?

**D. G. E.:** Bueno, la historia de *En el balcón vacío* yo les confieso que me la sé bastante bien, aunque yo no lo viví por razones de edad. La película se estrenó antes, algunos años antes de que yo naciera, pero en fin, para mí ha sido siempre un tema más que familiar, más que de casa, y bueno, luego, incluso me he enterado de bastantes más cosas. Yo lo que te podría contar más o menos es que la película como película así en términos cinematográficos se gestó en los finales de los cincuenta y tuvo que ver porque mi madre tuvo intereses como actriz. De joven hizo teatro en México, poesía en voz alta, y mi padre se dedicó al cine como una actividad relativamente marginal de su vida, pero en esa época supongo que lo tenía como más... su idea era más formal. Ahora, eso es lo que le dio forma a la película.

La historia realmente yo creo que se gestó en la cabeza de mi madre desde muy joven. La película es una película totalmente autobiográfica. Es una memoria de la guerra, de cómo vivió ella la guerra, de cómo ella vivió el exilio, primero en Francia y luego su llegada a México y, finalmente, de una manera imaginaria, como ella veía, pensaba su retorno, su regreso a España, concretamente a Pamplona, que es donde ella salió y donde ella nació, donde le tocó la guerra. Entonces yo creo que todo esto se fue gestando en su cabeza pues de manera casi natural y le fue dando una forma más literaria. Entonces en principio fue un cuento. Yo recuerdo que me contaba –mis padres se fueron cuando justo la revolución cubana triunfó, a Cuba–. Mi padre se fue ya con intereses de hacer cine, a fundar el Instituto Cubano, el ICAI. Entonces mamá fue con él. Él hizo dos

---

<sup>147</sup> **Entrevista a Diego García Elío** (D. G. E.). Fecha: 22 de mayo de 2011. Lugar: domicilio de Diego García Elío en San Ángel, México D. F. Entrevistadoras: María Luisa Capella (M. L. C.) y Dolores Fernández Martínez (D. F.). Documentación para la entrevista: María Luisa Capella. Grabación en vídeo y audio: Juan Ramón Maroto. Transcripción: Dolores Fernández Martínez. Revisión de la entrevista: Jorge de Hoyos. Financiación: Proyecto de Investigación “La segunda generación del exilio republicano de 1939 en México a través de la película *En el balcón vacío*” (Ministerio de la Presidencia, Gobierno de España. Subvenciones destinadas a actividades relacionadas con las víctimas de la Guerra Civil y del Franquismo. Exp. 184/10). Derechos de propiedad intelectual: AEMIC, entrevistado y autores.



cortometrajes allí. Tenía otros proyectos, pero lo que sí recuerdo es que mamá, en ese momento de la revolución cubana, ellos se fueron en el 59, realmente acababa de suceder, no, creo que se fueron en el 60, perdón, pero acababa de suceder. Entonces, en ese momento todo el ambiente que había en Cuba, todo el mundo de los famosos milicianos, de los barbudos. Muchas armas por otro lado. Había una sensación muy belicosa, muy bélica en las calles y tal. Todo eso y todo el idealismo, todos los ideales que la revolución cubana contagiaba por todo el mundo y a ellos y a ellos concretamente mucho. Evidentemente le despertó muchos recuerdos y memorias de la guerra y digamos contagiada de todo ese entorno fue que, mientras mi padre trabajaba haciendo sus películas, ella se dedicó a escribir, y escribió una serie de relatos, de cuentos que luego se publicaron. Uno de ellos es el que da origen, en términos de argumento, al *Balcón*. Tiempo después, no mucho, regresaron a México. A lo mejor la cronología no la estoy dando precisa, porque la película me parece que es del 61, 62, sí, entonces sí creo que es precisa.

Regresaron. Estuvieron un año en Cuba, en La Habana y en Santiago. Regresaron a México y ella y mi padre tenían una idea más clara de ese argumento, cuento, digamos de esa idea más literaria, podría ser el origen de una película. Entonces comenzaron a trabajar con algunos amigos, pero básicamente, con Emilio García Riera, que era un íntimo amigo de ellos, crítico de cine, también español, refugiado. Mi padre y mamá comenzaron a trabajar en el guión formal. Hicieron el guión de la película y entonces fue que echaron mano de los pocos recursos que pudieron, de muchos amigos y decidieron filmarla. Eso es lo que yo te podría decir como origen, origen de la historia.

#### **M. L. C.: ¿Quién consiguió dinero, Diego?**

**D. G. E.:** No tengo la menor idea de cómo se consiguieron los fondos, si es que hubo fondos como tales. Si sé que entre ellos, y los mínimos ahorros, y amigos, fueron pagando. También sé que no hay un actor profesional en la película. Sí hay gente de cine, profesional, como el fotógrafo Josema Torres, era un fotógrafo profesional, pero fue un proyecto muy personal y muy de amigos y un proyecto que realmente no creo que haya costado mucho más allá de lo que es la cámara, la película, en fin, unos cuantos recursos que sí eran obligados para filmar, pero no creo que mucho más. Y no recuerdo para nada que haya habido un productor detrás de la película como tal, así formal. Sí sé que todos los amigos participaban, actuaban, comentaban, discutían, veían, como se llama, las escenas filmadas. Fue

una película hecha muy muy, digo, con una idea muy clara de autoría en términos de dirección de mi padre, de autoría en términos de contenidos o de historia narrativa de mi madre, y bueno y mi madre como actriz, porque ella actúa en la mitad de la película. La otra actriz es la niña, que es Nuri Pereña y los demás todos amigos. Entonces no creo..., la filmaban en los fines de semana a lo largo de un año. No fue una película que se hiciera como las películas profesionales, con un principio e intensivamente, ¿no?. Entonces yo supongo que por eso mismo pudieron abatir el tema económico hasta lograr terminar la película. Evidentemente habría costos de laboratorio, musicalización, sonorización, etc., que yo desconozco, pero yo supongo que entre todos lo sacaron.

**M. L. C.: ¿Se titulaba igual, eso no me acuerdo, que el cuento que tu madre había escrito en Cuba?**

**D. G. E.:** *En el balcón vacío*, la película se conoce mucho como *El balcón vacío*, pero se llama, y el cuento, *En el balcón vacío*. Bueno la historia no tengo que contarla pero básicamente es el recuerdo de mi madre cuando se va de Pamplona, abandona su casa al comienzo de la guerra: ¿cómo queda el balcón?, vacío. No en términos de metáfora, sino reales, y como cuando ella vuelve el balcón sigue, vacío, después de toda la historia. Muchos años después –esto es lo que resulta un dato curioso, azaroso de vida– ella sí volvió a España, si volvió a Pamplona, y si volvió a ver su casa. Y el balcón estaba vacío, cerrado, tal y como lo había dejado. Lo cual fue una coincidencia pero una coincidencia que, literariamente dio origen a un libro que se publicó después, pero que es otra historia. Entonces no sé, yo creo que las partes de la película, salvo el supuesto regreso, pues si fueron muy, que es más de la imaginación de ella, muy de su experiencia de vida, como fue la guerra misma, claro que la guerra fueron tres años intensísimos de guerra - guerra, y en la película es un fragmento, con todas las historias de una guerra, horribles siempre. Luego la temporada que pasan en Francia también en la película está muy condensada, pero fue bastante larga. Todas las peripecias de mi abuelo para escapar, que en la película eso no se cuenta. Y luego tenemos una similitud entre biografía y película y hay elementos que, quizás por razones de simplificar, se omitieron, tanto en términos de tiempo y narrativo como gente.

Por ejemplo, en la película la niña tiene una hermana y en la vida real tenía dos. En fin, hay como muchas cosas que para condensar un poco y hacerlo más como se hace y también por limitaciones económicas me imagino y de tiempo y no

sé, no están. Aunque es una película muy muy biográfica, hay cosas que no son tan la realidad.

**M. L. C.: ¿Cuál fue el proceso del premio, de los premios?**

**D. G. E.:** Mira, eso son justamente cosas en las que yo tengo relativamente, bueno tengo lagunas, porque la verdad no lo sé muy bien, no sé por qué llegó la película, sé que se hizo la película y se presentó en México. Sé por ejemplo que para mi abuelo fue un shock ver la película porque para él fue alucinante, enterarse de lo que había vivido su familia durante la guerra. Él estuvo escondido durante toda la guerra porque lo querían fusilar. Entonces estuvo escondido, nunca estuvo con la familia, y nunca supo qué era lo que estaba pasando. Y como es una película que por un lado es memoria y, por otro lado, también es muy interior. Que pasa por la cabeza de una niña que vive toda esa experiencia y de una mujer después, claro, para él fue un shock brutal. Entonces en términos familiares, más personales fue así como un impacto, ¿no? Luego sé que la película también en México primero, entre la comunidad de refugiados y exiliados, que eran parte del grupo de amigos, no del mismo grupo digamos de amigos intelectuales, ya no españoles necesariamente, la película fue un parteaguas en muchos sentidos, por un lado cinematográfico porque tenía que ver con el cine-cine y, por otro lado, por razones personales, biográficas, en las cuales de alguna manera todos estaban más o menos involucrados. Los mexicanos no, finalmente el exilio en México, pues se enraizó de una manera muy profunda, creo yo. Luego quiero suponer, pero esto ya lo digo de un poco, digo alguien a lo mejor enmienda lo que yo digo, y hará bien, porque esto... La película se estrenó y se comenzó a exhibir y no sé qué tanto, no comercialmente, desde luego, y yo no sé, pero supongo que mi padre, agradecido, por algunas razones, pues decidió enviar la película a festivales, a participar en festivales en el extranjero, y fue concretamente a dos, a Locarno y a Sestri Levante, y en ambos ganó un premio, y esto le dio una trascendencia a la película muy por encima de las expectativas que inicialmente tenía, porque ellos realmente la habían hecho como ejercicio quizás intelectual, cinematográfico, artístico, por decirlo de alguna manera, mi padre y mi madre, pero también muy de carácter testimonial. La película empezó a trascender, por supuesto nunca en España, por las razones evidentes de lo que en España sucedía en ese momento, los sesenta, la dictadura estaba en pleno y la película pues simplemente, es decir, no creo siquiera que haya sido un tema tabú, simplemente no llegó, no podía llegar. Pero

bueno en Europa sí, y en su momento, y por los festivales y la prensa tuvo su trascendencia. Luego se pasó en otros festivales europeos. Y en México comenzó a tener cierto ritmo, digamos, cierto auge. Muchos amigos intelectuales, muchos amigos cineastas, muchos amigos en la misma época, comenzaron a publicar cosas y, la verdad es que al final la película tuvo mucha, digamos, mucha prensa, crítica y, en general, salvo algunas excepciones que yo por ahí he oído, fue una película acogida con mucho entusiasmo por los más intelectuales del cine digamos, porque es una película más o menos influenciada por la nueva ola del cine francés, por la forma de hacer cinematográfica que está hecha y por la simpatía que despertaba la historia misma de la película y la de mis propios padres. También porque todos los amigos que participaban en la película, que no son actores, están ahí, también hay mucho escritor, intelectual. Luego eso comenzó a despertar curiosidad y se hizo mito alrededor de ella.

**M. L. C.: ¿Cuándo fue a exhibirse a Cuba?**

**D. G. E.:** Bueno, no sé el año, pero supongo que será fácil averiguarlo porque por ahí hay un cartel cuando se recibió allá, pero si sé que cuando mis padres se fueron de Cuba hubo una especie de rompimiento con Cuba. No volvieron, de hecho. Bueno, si volvieron los dos, pero muchos años después, ya en los ochenta, no antes. Pero bueno siguieron manteniendo contacto con la gente que manejaba el ICAI, con la gente que estaba haciendo cine ahí, concretamente eran muy amigos de Alfredo Guevara, que era director del ICAI, de Jorge Fraga, el subdirector, de Gutiérrez Alea, Titón, que era un director muy amigo de ellos también, de un actor, Sergio Corrieri, en fin, de gente que sí se quedó en Cuba y allí hicieron una carrera y estuvieron pendientes, y entonces, cuando la película se estrenó, no sé en qué año, la vieron los cubanos y la exhibieron, y de hecho la guardaron con mucho cariño y luego hicieron una copia en 35 milímetros. Es una película que en festivales de cine cubano o en Cuba, con relativa frecuencia, se exhibía.

**M. L. C.: Porque coincidieron con Buñuel, ¿no? En Cuba, porque hay alguna foto. No, eso es en España, verdad.**

**D. G. E.:** Sí, no, en Cuba no, la verdad no sé siquiera si Buñuel fue a Cuba...

**M. L. C.: No es que me confundí, coincidieron en España.**

**D. G. E.:** Mi padre formaba parte –en la época que se hizo la película– de un grupo de críticos, algunos también creadores o cineastas, pero la mayoría críticos de cine, que estaban alrededor de una revista que se llamaba *Nuevo Cine*. El director de la revista me parece que era Salvador Elizondo y Emilio García Riera. Y era un grupo donde estaba José de la Colina, muy amigo de ellos toda la vida, hasta el final de la vida de ellos y muy amigo mío ahora. Y él sale en la película también, y bueno el propio Emilio García Riera, Salvador Elizondo, Gabriel Ramírez, gran pintor yucateco pero un monstruo de sabiduría, y estaban en la revista. En la revista estaban también los Espert, estaban José Luis González de León, Carlos Blanco Aguinaga, en fin, y mi padre. Y alrededor de todo ese grupo, un poco como el “factótum” digamos, era Luis Buñuel. Entonces Buñuel por supuesto que vio la película, por supuesto que habló de ella mucho, y era muy amigo y luego, en algún festival, y lo que tú recuerdas es un festival en España, en Valladolid donde invitaron la película, la película y era una cosa de esos festivales que hacen de cine y exilio o algo así. Entonces iban más el grupo y uno de ellos era Buñuel, de hecho era el protagonista del festival y ellos fueron con él. Y luego otro, como director curiosísimo que también era también español, refugiado, Juan Orol, y no sé quien más fue en ese momento. La película después ya, sí eso ya lo recuerdo yo, sí que se exhibió mucho en festivales en España, mucho por alguna razón en Nueva York y en Francia. La movió mucho en una época el Instituto Cervantes. Hablo ya de tiempos recientes, en los ochenta hacia acá. Y bueno siempre ha sido una película como referente. Siempre ha estado en algún festival, ciclo de cine, entonces se ha visto bastante, creo yo hasta estos días.

**M. L. C.: Como esto último de Nueva York.**

**D. G. E.:** Bueno, ahora sí, lo que pasa es que yo quisiera acordarme del nombre del festival que es muy importante, en Lincoln Center hacen todos los años un festival de cine español. Y este año se enteraron los del festival de que la película se había restaurado. Esta recién restaurada. Entonces llevaron la película, para exhibirla, me invitaron a mí y yo fui para hablar con el director del festival y con el público, y hubo una exhibición, la verdad es que siempre es muy sorprendente cómo reacciona la gente cuando ve la película. Las anécdotas de mi madre, que son miles, bueno, había alguna impresionantemente conmovedoras, siempre salía

alguien que tenía una historia que le parecía similar, que le conmovía mucho. No sé, es una película muy sentimental, es una película muy emotiva obviamente. Entonces, es curioso, porque siempre que están viendo la película, yo, a estas alturas ya no la veo, la vi demasiado, veo un poco a la gente y siempre hay gente que se conmueve muchísimo, no sé, rompen a llorar... Entonces, al final, siempre se acerca alguien del público. Cuando mamá presentaba la película muchísimo más, pero incluso ahora conmigo en Nueva York, por ejemplo, se acerca alguien del público y te pregunta y quiere saber cosas, siempre hay alguna película un poco rara, alguna que te sorprende. Es una película que despierta como mucha emotividad en la gente que la ve, y curiosidad, pues es una época que hoy en día ya son 75 años después de la guerra y el tiempo ha pasado, pero es una historia, la de la guerra, que a la gente le interesa.

**M. L. C.: En relación con la escritura de tu madre, empieza con el cuento que escribe, se convierte en guión, pero también todo eso, continua un poco, ¿no?**

**D. G. E.:** Bueno, sí, bastante, digo, bastante no, ella no fue una escritora digamos particularmente prolífica, pero ella escribió una serie de cuentos que luego se publicaron con ese, pero con más, en un volumen de cuentos. Luego ella volvió finalmente, sí hizo el viaje de regreso a España. Ella no quiso volver a España mientras estaba la dictadura, y mi abuelo vivo. Mi abuelo no quiso volver a poner un pie en España, y no quiso volver a saber nada de España, nunca. Entonces mi madre respetó digamos, y se solidarizó, quiso con esa actitud de mi abuelo y no volvió. Pero justo muy, muy reciente muerto mi abuelo, ella inmediatamente se precipitó para volver y a ese viaje si me llevó a mí. Yo era un niño, pero ya estaba por aquí. Fue en los 70. Entonces ese viaje dio origen a un libro que es, que va y viene, que retoma cosas del *Balcón*, que retoma cosas de la infancia, es como diría yo una especie de otro balcón pero ya ese sí, absolutamente vivido hasta el final, es decir hasta que sí llegó a Pamplona y sí se encontró con todo su mundo y con el balcón vacío. Ese libro se llama *Tiempo de llorar*. Y ella siguió escribiendo y, de hecho, yo ahora tengo algunas cosas que voy a... hay un relato en particular que yo creo que va a ser muy importante y que yo voy a publicar pronto. Entonces sí, ella siempre estuvo muy ... y la escritura siempre fue para ella un medio como de expresión muy natural, sin que eso signifique que se haya sentado a escribir nada más que de ella y de su historia. Nunca escribió nada que no estuviera totalmente ligado a su propia biografía. Por supuesto, alejada de las formas literarias, no, ni

poeta, no era ensayista. Una escritura muy libre, personal, testimonial, muy arraigada a sí misma, a su infancia, a su experiencia de vida que fue una experiencia de vida bastante dura, ¿no?

**D. F.: Una poética íntima.**

**D. G. E.:** Una poética diría yo, muy íntima, sí, una cuestión muy particular, muy, un género no exclusivo de ella, desde luego, pero en fin, poco recurrido diría yo.

**M. L. C.:** Nos habías hablado de la reacción de tu abuelo y me entró la curiosidad, ¿tu abuela vivía cuando...?

**D. G. E.:** No, mi abuela murió mucho antes, es más, mi abuela sí conoció a mi padre pero murió en los cincuenta, pero a principios de los cincuenta.

**D. F.:** Ese viaje a Pamplona, la acompañas, entonces las localizaciones que se hacen en la película que corresponden a Pamplona, que se hacen en México, hay una relación evidente entre ese viaje también que se hace a Pamplona y la película, puesto que vamos a ir sustituyendo, viendo cómo se van cambiando los lugares reales de Pamplona y los lugares de México, entonces, el balcón vacío, por ejemplo, la calle, sabemos la calle, pero el número no...

**M. L. C.:** *Spanish Cinema Now*.

**D. G. E.:** Ese, ese es el festival de Nueva York se llamaba *Spanish Cinema Now*, que se celebra todos los años en el Lincoln Center. No, no me sé el número de la casa.

**M. L. C.:** Sería interesante, bueno, aparte de que nos digas lo que tú recuerdes del regreso de tu madre contigo, una visión tuya.

**D. G. E.:** Una visión mía de ese viaje, en fin, no creo que sea... Yo era muy pequeño, yo cumplí siete años. Recuerdo mucho del viaje, pero de manera fragmentada. Y por otro lado yo era un niño y para mí ese viaje fue de otro orden. Un poco raro, sí, porque mamá fue un poco buscando... No sabiendo bien que buscar, pero si abierta a la posibilidad de quedarse en España. Fue un viaje de un año. Empezamos brevemente por Inglaterra, luego Francia y, de Francia, entramos



en España. Es decir, Londres, París, y entramos por Pamplona. Entonces, para mí, a los siete años, las referencias de Londres y París, sobre todo Londres, y los Beatles y todas las cosas que me gustaban a mí en esa época, para mí era un ¿tema? Luego, en España, yo iba con ella de un lado a otro. Yo no fui al colegio en ese año, lo cual no quiere decir que no me hubiera puesto a trabajar más intensamente que si hubiera ido, pero en fin, aprendí mucho porque no me quedó más remedio. Pero yo hice un viaje paralelo porque en Pamplona había familia y había familia con niños de mi edad. En Barcelona había muchos amigos, era la época en la que estaban los Gabo viviendo en Barcelona, estaban los Donoso. En fin, y también había familia, y los hijos de los Gabo son íntimos amigos míos desde niños, en fin, yo también estaba mucho en un mundo paralelo a la experiencia de ella. Lo mismo en Madrid. Entonces yo recuerdo momentos duros, solitarios, con ella o de ella, que evidentemente algo estaba pasando ahí que no era un viaje normal de vacaciones, pero tampoco yo tenía la edad ni la posibilidad de tener un dialogo abierto con ella, así como lo pude tener después.

Entonces te cuento mi experiencia del momento. Evidentemente ese viaje, todos sus detalles, hoy en día los sé a la perfección, pero mi experiencia del momento pues es una experiencia más ambigua, con detalles muy marcados. Mucha gente después de leer el libro diría “qué duro para ese niño ese viaje”, no, la verdad es que yo no lo recuerdo como un viaje duro particularmente para mí. Si... pero mamá era así, era muy intensa, entonces, no solamente en ese viaje, a lo largo de la vida yo recuerdo muchos momentos muy intensos de ella. Me chocaba, pero luego me fui acostumbrando. No sé si logré al final totalmente, pero en esa época me resultaba algo cotidiano o familiar como, de pronto, momentos así de ella.

Por otro lado, volviendo un poco a la película y al viaje, cuando la película se filmó en México... entre que México, por razones más que evidentes tiene muchísimo que ver, físicamente, con España. En ciertos sitios, no digo todo pero, en fin. Y luego ya particularmente ciertas casas, ciertos edificios, ciertas montañas. Digo, hay paisaje español digamos, incluso la arquitectura española se encuentra en cada esquina. Se puede encontrar esto en México, pues fue fácil filmar la película simulando la Pamplona de la época. Y la verdad es que cuando fuimos yo eso sí lo recuerdo. Todo en la película, todo lo que ves y lo ves hoy mismo. Pamplona ha cambiado mucho, pero ha cambiado mucho en los últimos años. Quizás España, completa, pero en ese viaje... Fue en los setenta, y en los setenta yo creo que Pamplona era exactamente igual a la Pamplona de la guerra. En temas de

arquitectura y todo. Bueno, había estas urbanizaciones más populares que hacía el régimen en esa época, pero era como a las afueras. Pero ya sí, ha cambiado poco hasta hoy, pero imagínate en esa época era más o menos igual. Del edificio no recuerdo el número, pero era muy fácil, seguro que mi tía lo sabe. El edificio, el departamento en que vivían, pues estaba intacto y hoy en día debe de estar intacto, seguro.

**M. L. C.: Una curiosidad es si tu madre sabía dónde estuvo escondido tu abuelo, si fue a visitar eso.**

**D. G. E.:** No, no fuimos a visitar el sitio ese, pero sí lo supo, claro, después, sí, sí, y en casa de quién y dónde y todo, sí. No fuimos allí, y es más, ella no quiso ver a la gente que lo había cobijado. Es decir, allí había mucho. Y tampoco quiso ver a toda la familia porque como pasan, luego hubo muchos más viajes de mi madre a España. Muchísimos. Se volvió casi cuestión cotidiana, o cíclica. No pasaban uno o dos años que no fuera. Entonces hubo más un reencuentro con España de mi madre muy distinto al de ese viaje concretamente. Sí hubo un reencuentro realmente, pero en ese viaje sí había, por un lado mucha curiosidad, por otro lado mucho dolor, mucha pena, y yo diría que bastante rabia. Es decir, no era un viaje reconciliador ese primero, para nada. Y el libro creo que lo demuestra más que otra cosa. Luego fue que vino la reconciliación, en otros viajes, y ahí sí reencuentros con toda la familia, de un lado, del otro, ahí ya se rompió digamos todo. Pero ese viaje concreto que da origen al libro yo creo que fue un viaje muy duro para ella, durísimo y no, no buscando precisamente reconciliarse con nadie, más que con ella misma. Era recuperar lo que había perdido y que cuando llega se da cuenta de que no lo puede recuperar. Es lo que da origen a todo el libro.

**D. F.: El viaje es también después de una ruptura.**

**D. G. E.:** También, sí. Además hay otro tema que quizás creo que está bien comentarlo porque me lo preguntó una gente del público en Nueva York. Empezando por mi propio abuelo, que es quien da origen a toda esta historia, en términos de familia, y continuando por mi madre y sus hermanas, y mi abuela. No fueron para nada una familia politizada, ni mi abuelo particularmente –más, pero no– ni mi madre, y mis tías tampoco. Y yo te diría, hablando de mi mamá, no de mis tías, creo que debe ser lo mismo, pero en fin, de mamá. Mamá siempre tuvo el

espíritu republicano muy dentro, pero no te creas que tenía –o tenía antes de morir– particulares simpatías por muchas –ideológicamente hablando– cuestiones políticas de la misma República, diría yo. Ya no digamos otras izquierdas del mundo. Entonces había un profundo rechazo. Había un horror con todo el tema franquista, del régimen, de la dictadura, pero no tanto por cuestiones políticas sino por cuestiones de sentido común y de vida. Creo que eso es un matiz importante. Porque aquí sí me preguntaron en Nueva York cuando se exhibió su película que cuál era la ideología y que si esto y que si lo otro. Realmente no hay una ideología en la película, y no la hay porque no la tenía ella, porque nunca formó parte, pues como fue la guerra. En la guerra hubo un lado y el otro, pero en un lado una enorme fragmentación digamos, o composición de distintas ideologías dentro de, y ella nunca... Entonces, cuando ella vuelve a España, se encuentra con muchas cosas. Por supuesto que le chocan mucho, pero no creo que sea tanto el tema político el que la mueve. Un poquito en un momento dado en donde ella quiso buscar un poco más no sé, la época de la ETA separatista, en los setenta fue algo distinto a lo que luego fue, ¿no? Entonces quiso como husmear un poco, pero nunca pasó más que eso. Y luego, bueno, a final de cuentas yo te podría decir que mamá y un íntimo amigo, una persona que forma parte de la familia y de la película, mi tío Jaime Muñoz de Baena, que es el personaje que hace del padre de la niña en la película, es decir, mi abuelo. Él refugiado, él si estuvo en el frente, en fin, les diría, como anécdota, que mi madre y mi tío ya hace relativamente poco, pasaron la noche en vela, con chocolate con churros, viendo en directo la boda del príncipe Felipe. Que les tocó toda la noche en vela y se programaron y no durmieron, y luego, claro, se fueron a dormir. Con esto te digo un poco todo. No hay una posición de otro orden.

**D. F.: En México se proyecta la película todos los años nos dijeron ayer.**

**D. G. E.:** Pues de alguna manera sí, fíjate, todos los años, siempre la pasan o en la Universidad, o en la Cineteca, o a veces en alguna cosa que tiene más que ver con España pues en el Ateneo –no sé si tiene cine– que en ocasiones lo tenían... Sí, es cierto, yo creo que todos los años se pasa. Hubo una época en la que se pasaba en televisión. En el canal 11 o en esos canales culturales, sí, en México se ha visto mucho. Y en México yo creo que sí es una película que, salvo generaciones muy nuevas, toda la gente que haya estado cerca del cine, de cierto tipo de cine, más culto, más programado, en fin, más... Yo creo que sí, aquí se ha visto mucho.

**D. F.: ¿Ha podido crear algún tipo de escuela o algún tipo de cine mexicano pueda tenerla como un referente la película?**

**D. G. E.:** Se me escapa un poco el tema. Yo no estoy tan en el mundo del cine pero, bueno, supongo que fue un cine... La forma de hacer ese cine era muy intelectual en esa época, ¿no? Entonces supongo que si eso continuo en México y sin duda alguien habrá, un cineasta posterior que a lo mejor haya estado, no sé si la palabra "influido" sea un poco fuerte o excesiva, pero en fin, cerca de esa forma de hacer cine sí es muy posible. Luego mi padre volvió a hacer cine muchos años después, e hizo cine ya con la industria, cine ya formal, con su estudio y todo. Y debo decir que la película que hizo después se llamaba *El viaje*. No es una película, nada que ver, obviamente él evolucionó en su forma de hacer cine, como de todo, como la de escribir o pensar. También fue evolucionando, pero quizás sí en ese momento debe haber alguna, sí muy probablemente, por ejemplo una cosa que yo sé que a mi madre le dio mucha curiosidad siempre y creo –no estoy ciento por ciento seguro... no sé...–, pero a ella le dio mucha curiosidad, quiso acercarse a Carlos Saura, en España, a raíz de la película *Cría cuervos*. Mamá sostenía que seguramente Saura habría visto *En el balcón vacío* para hacer esa película. Y que si no lo había visto, decía, lo tenía que ver. Entonces, creo recordar que por medio de Gabo se acercó, pero no sé si se entrevistaron nunca... no sé, la verdad, la respuesta a eso.

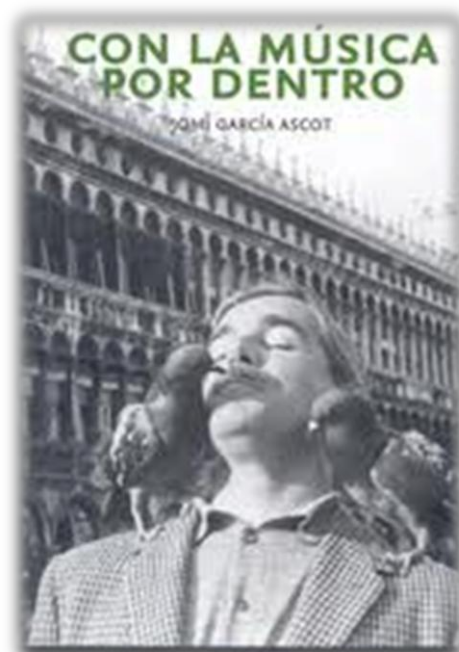
**M. L. C.: Y tu padre, además de esa película, *El Viaje*, también colaboró con Barbachano en unos documentales.**

**D. G. E.:** Sí, pero yo creo que eso fue anterior, antes de *El Viaje*, y después... Él hizo películas que no son muchas, Él hizo los dos cortos en Cuba: *Un día de trabajo* y *Los novios*, que, como son cortometrajes, forman parte de una película que se llama *Historias de la revolución*. Hay más. Son tres o cuatro cortos. Pero esos sí son cortometrajes, pero son ficción en términos cinematográficos, digamos filmados con más recursos, entre comillas. Luego hizo *En el balcón vacío*, y luego hizo un documental largo sobre *Remedios Varo* y que también fue un documental que funcionó muy bien. E hizo *El viaje*. No filmó más. Sé de algún proyecto que se le quedó con ganas, pero que no lo llegó a hacer. Y luego muchos documentales más de encargo. Luego mi padre trabajó en publicidad muchos años, siempre estuvo

muy relacionado al digamos, mundo del cine, pero más al margen del cine como actividad. Él hizo mucha crítica de cine, eso sí, más desde la trinchera intelectual o desde el escritorio, digamos, mucha crítica de cine, programas de televisión. Fue el fundador del cineclub del IFAL. Él presentaba las películas. Era una gente muy de cine, pero no hizo más que eso.

**M. L. C.: Y de su otra pasión que era la música, ¿hizo algo?**

**D. G. E.:** De música escribió un libro que se llama *Con la música por dentro*. Mi padre, yo creo que, básicamente, en términos de escritor, era poeta. Sí escribió, publicó bastantes, seis, ocho, diez libros de poesía de los que yo ahora voy a hacer un volumen y, de hecho, le dieron en México el premio Villaurrutia por su poesía. Luego hizo un libro que... apasionado de la música escribió un libro que se llama *Con la música por dentro*. También le gustaba mucho, bueno era muy de pintura, y entonces también publicó y escribió mucho sobre pintura, crítica de arte, periódicos y prensa, pero ya luego hizo un libro sobre pintores jóvenes, tres pintores jóvenes mexicanos y un libro con, porque es una larga entrevista con y sobre –tiene complemento– con Gunther, un suizo que vive en México hace muchos años, miembro de una generación de la cultura, en fin. Y poco antes de morir, creo que se publicó póstumamente, escribió una novela policiaca, porque le gustaba mucho el género. Es decir, mi padre era muy de todo. Le gustaba el cine, le gustaba la música, le gustaba la literatura, la poesía. Y él estudió Filosofía, él era, digamos, muy diversificado por todos lados.



**M. L. C.: ¿Tú quisieras decir algo más?**

**D. G. E.:** El que más les puede complementar, toda la parte que yo no sé, sobre todo más formal, de todos los que van a ver, sin duda es Pepe de la Colina. A parte de que fue muy amigo, y estuvo allí, participó y todo, tiene una formación

total, es crítico de cine de toda la vida, digo, que yo no lo soy para nada, toda la etapa con Buñuel, eso él lo vivió.

**D. F.:** Tal vez sería interesante que dijeras un poco sobre esto de que en las fotos tu madre se parece, tiene este aire de Nuri, porque eso es algo que lo pueden notar, si lo notas tú.

**D. G. E.:** Sí, bueno, yo creo que la película es, digamos, lo que hoy en día se llama el casting de la película, cuando se escogen los actores. El casting de *En el balcón vacío* es perfecto a efectos de que la gente es exactamente como era. Es que es la gente que era. Y la única similitud que siempre puede sorprender un poco, si en este documental se muestran fotos es el parecido de la niña que actúa en la película, Nuri Pereña, con mi madre de niña. Es bastante sorprendente. En algunas fotos muy sorprendente, pero más que el parecido si las comparas una con otra, la forma de las miradas de la niña, yo creo que eso es muy impresionante, yo creo que a mi madre y a la gente que vio la película y que la conocieron de chica, mi abuelo, etc., a mis tías, eso les debió haber impresionado mucho, y a la propia Nuri hoy en día, no sé yo, yo no he hablado con ella, pero, sí, había una cosa muy empática, muy curiosa y los demás todos son, no hay ninguno que no fuera parte de la historia, todos son iguales.

## MERCEDES GILI<sup>148</sup>

### El drama paralelo a la película *En el balcón vacío*: testimonio de Mercedes Gili

JOSÉ IGNACIO CRUZ OROZCO

Universitat de València

Hija mayor del ilustre filólogo y académico Samuel Gili Gaya, discípulo y colaborador de Menéndez Pidal, Mercedes Gili Maluquer (Madrid, 1918) estudió la primera enseñanza y el bachillerato en el Instituto-Escuela de Madrid, en consonancia con las ideas liberales de su familia y del que fue profesor su padre. Mercedes, que siempre mantuvo sus vínculos institucionistas, aún en el exilio mexicano, estudió posteriormente magisterio en las normales de Lérida y Barcelona. Evacuada de Madrid al inicio de la Guerra Civil trabajó en los servicios de la “Infancia evacuada”, concretamente en la Colonia Escolar México establecida en Arenys de Mar y patrocinada por la embajada de ese país.

Se casó con el abogado leridano Alfredo Pereña Pamies, militante de Esquerra Republicana de Catalunya, que estuvo en el frente, primero como voluntario y luego como oficial jurídico-militar. La pareja cruzó la frontera francesa tras la caída de Cataluña en los primeros meses de 1939.

En mayo de ese mismo año embarcaron en el buque Saint Domingue con destino a Puerto Plata en la República Dominicana. Allí trabajaron como profesores en el Colegio Cristóbal Colón, una empresa de los exiliados que, como la gran mayoría, acabó fracasando. El matrimonio, junto a su hija Heine, que había nacido en la isla, tuvieron que reemigrar con destino a México a donde llegaron a

---

<sup>148</sup> **Entrevista a Mercedes Gili** (M. G.). Fecha: mayo de 2011. Lugar: domicilio de Mercedes Gili en México D. F. Entrevistadoras: María Luisa Capella (M. L. C.) y Dolores Fernández Martínez (D. F.). Documentación para la entrevista: María Luisa Capella. Grabación en vídeo y audio: Juan Ramón Maroto. Transcripción: Dolores Fernández Martínez. Revisión y anotación de la entrevista: José Ignacio Cruz Orozco. Financiación: Proyecto de Investigación “La segunda generación del exilio republicano de 1939 en México a través de la película *En el balcón vacío*” (Ministerio de la Presidencia, Gobierno de España. Subvenciones destinadas a actividades relacionadas con las víctimas de la Guerra Civil y del Franquismo. Exp. 184/10). Derechos de propiedad intelectual: AEMIC, entrevistada y autores.



finales de agosto de 1941. Se establecieron en un pequeño apartamento en el centro del D. F. Informes de la época señalaban que vivían “muy pobremente”. Poco a poco pudieron recomponer sus vidas. Alfredo Pereña encontró acomodo como representante de una farmacéutica y Mercedes como maestra de lengua y literatura en el Colegio Madrid, fundado por los exiliados republicanos. Con la recobrada estabilidad nacieron tres hijas más, Mercedes, Nuria y Elena.

Alfredo Pereña, como parte de su trabajo, visitaba clientes en diversos países del Caribe. En febrero de 1959 emprendió su *tour* habitual, pero desapareció durante la escala en República Dominicana a manos de la policía trujillista, sin que hasta el día de hoy se haya sabido el motivo. Mercedes se quedó sola con sus cuatro hijas, a las que sacó adelante con gran esfuerzo ya que, por ejemplo, le costó años y múltiples gestiones poder acreditar documentalmente, siquiera, la desaparición de su marido. En ese contexto emocional que resultó de gran importancia para la película, Nuria Pereña protagonizó *En el balcón vacío*, que fue rodada entre 1961 y 1962.

En 1960, Mercedes Gili pasó a trabajar en Colegio de las Vizcaínas (actualmente denominado Colegio San Ignacio de Loyola Vizcaínas), un prestigioso centro benéfico docente ubicado en pleno centro histórico de la capital mexicana. Fundado en 1767 por miembros de la colonia vasca como ejemplo del programa ilustrado para combatir la pobreza, el Colegio ha estado en funcionamiento ininterrumpidamente desde su creación y se considera la institución educativa más antigua del país. Mercedes Gili trabajó allí durante casi tres décadas y durante muchos años fue su directora. Actualmente vive jubilada en la ciudad de México.

\* \* \*

**M. L. C. / D. F.: Mercedes, queríamos preguntarte por tu relación con *El balcón vacío*, ¿cómo entró Nuri a colaborar en *En el Balcón vacío*? ¿Conocías a Jomí y a María Luisa antes de que vinieran a verte?**

**M. G.:** Sí, pues él me llamó por teléfono y me dijo:

—Tenemos el plan de hacer una película y necesitamos una niña como la tuya, que ya la hemos visto.

Yo le dije: —¿Pues de qué se trata?

—Pues tal.

—Sí, cómo no. El día que quieras.

—¿Cuándo podemos ir a verte, mañana?

—¿Mañana?

—¡Mañana!

Los dos vinieron y, pues, nada... —Vemos a la niña.

—¡Nuri!

Y la vieron y sí, claro, dijeron:

—¿Cómo te llamas? —Tatatata, tatata...

Ella muy serena, muy serena, o sea, que no pensó que iba con ella la cuestión. Entonces le dijo:

—¿Tú tienes algún muñeco que quieras mucho? —le dijo él.

—Sí.

—¿Qué es, un osito o un muñeco?

—Los dos —dijo ella.

—¿Los quieres bajar a enseñarnoslos?

—Sí.

Ella bajó las dos cosas. Bajó las escaleras. Estaba allí, junto... junto al librero y dijo:

—¿Cuál quieres más?

—Pues este.

—¿Y cómo se llama? Pues Valbanera ¿Qué pasaría si te lo tuvieras que dejar? ¿Tú no se lo regalarías a alguien?

—No.

—Pero, ¿si te lo tuvieras que dejar y te tuvieras que ir y no te lo pudieras llevar, qué harías?

—¡Ah!, no, no, dijo ella... No, no, yo no lo quiero dejar.

—Y, ¿a ver el otro muñeco? ¿Este más, este te gusta más?

—Pues no, pero también lo quiero.

Pero todo esto con una naturalidad que ella no tenía. No era una niña de estas que enseguida entabla conversación con la gente, y mucho menos gente mayor. Pero le pareció natural las preguntas que le hacían y contestó lo que ella sentía. Total, que le hicieron varias preguntas, ella reaccionaba, la hicieron reír, y hubo un momento en que le dijeron:

—Yo me lo llevo, yo me lo llevo —y ella se puso casi a llorar.

Bueno. Todo eso les fascinó a ellos dos, porque ni se había ensayado, ni ella sabía de qué se trataba, ni nada de nada. Ni era payasa, porque era una niña.

Dijeron: —Sí, sí.

—Bien, ¿nos la prestas, nos la prestas?

—¿Y qué vais a hacer?

—Vamos a hacer una película del exilio, tal y cual...

—Pues vosotros sois exiliados.

—Sí.

—Pero ella no. Pero entonces, ¿va a haber algo de lo pasado en España?

—Sí.

—¿Y va a haber bombardeos?

—Sí.

—Entonces yo os quiero pedir una cosa: ella no tiene por qué enterarse del argumento de todo lo que esté haciendo. Es muy pequeña. Entonces que no oiga bombas, que no se hable de los ejércitos delante de ella. Que ella vea, pues, más bien que le están haciendo fotos porque está muy mona.

—Pero sí, sí...

—Entonces sí, sí, cuando queráis.

—¿Te parece que los domingos te la vengamos a buscar?

—¡Ah!, pues muy bien.

Entonces, los domingos, preparaban una comida en el campo y se llevaban a otros niños y a unos amigos íntimos. El otro que manejaba [el fotógrafo o camarógrafo]. Y eso duró mucho tiempo, mucho tiempo, hasta que un día la estrenaron en el Instituto Francés. Fuimos todos a verla. Quedamos todos asombrados, pero la que estaba con la boca abierta era ella:

Decía: —Yo no...

—Sí, Nuri, ésta eres tú.

Y entonces comenzó a conocer a todos los demás:

—¡Pero yo no sabía qué estaban haciendo...!

—Pero qué bonito, verdad Nuri... bueno.

Así pasaron la película. Nos regalaron una copia. Y ya..., y ya... Entonces sí, nos emocionamos todos, porque emociona sobre todo algunas escenas verdad. Como la que oye música española. Esa hasta te hace llorar, ¿no?, sí. Ella está muy contenta. Además, las críticas que salieron en algunos periódicos.... Pues le gustó, le gustó.

—Pero, esa soy yo, decía.

Sí, pero a todo esto tal vez pasó un año, no sabría decirte si fue un año o algo menos. El caso es que ella ya había crecido. Ya conocía muy bien a todos.

Eran todos amigos, tanto ella como él y la que representaba que era su mamá. Y le gustó, le gustó la película. Y entonces si hablamos de todo ello. Entonces ampliamos, de palabra y en familia, todo lo que ella había visto en pedacitos.

Así fue. Y éramos... Y claro la amistad siguió, pero sabes que los españoles, aquí en México, nos hemos.... nos hemos tratado todos. Nos hemos... qué te diré... si tenías ocasión de conseguirte un trabajo. Siempre hemos tenido... pero, en cambio, no es que fuéramos... éramos un grupo de gente que estuvo siempre junta... No. Por ejemplo ellos eran muy distintos a nosotros, en muchas cosas. Claro que la película nos gustó a todos, pero era un vivir, cada quien a su estilo, en un exilio triste como fue este. No sé qué más te puedo decir

**M. L. C.: Tuvo que ver algo... Juan Espinasa.**

**M. G.:** El hermano de Juan Espinasa es Ramón Espinasa, que es mi yerno. Teníamos trato con él, sí. Además, todos, más o menos, nos reconocíamos. Aquí o en el cine o por la calle... “¡Hola!” Todos teníamos un trato, pero no éramos una piña de gente. ¡Que son los españoles! ¿No? Y cada uno hicimos la vida a nuestro estilo. Parecido, pero no idéntico.

**M. L. C.: Cuando tú viste la película entera, ¿te dijo mucho? ¿Qué sensación te causó?**

**M. G.:** Enorme, enorme. Todo el mundo estábamos en el Instituto Francés, todos éramos españoles. Sí, sí, una impresión bárbara porque yo misma no me imaginaba a mi hija haciendo ese papel. Yo me imaginaba, no sé, una cosa más simple, una foto, en fin... No me imaginaba esto. Además, nunca nos lo explicaron y nunca lo preguntamos. Entonces, ver la película fue una impresión, una impresión muy fuerte, muy fuerte.

**M. L. C.: Allí se hizo una conjunción, la buena dirección de Jomí, de llevar a Nuria hacia unos sentimientos sin llegar a contarle la historia, y ella, realmente, qué receptiva...**

**M. G.:** Yo me acuerdo de una vez que se suponía que estaban..., eso te lo digo después, supimos que estaban bombardeando en el fondo de un *closet* y ella se sentó en el suelo de ese *closet*, no sé lo que hacía con las manos, y de pronto se

empezaron a oír los ruidos de los bombardeos y empezaron a caerle a ella pedacitos de papel. Nada que pudiera hacerle daño, más bien cosas que ella se distrajo recogiendo. Nunca se enteró ella de lo que pasaba hasta que vimos la película. O sea que Jomí tuvo un tino, un cuidado, una decencia, un... ¡Fantástico! ¡Jomí fantástico! Todos, ¡eh!, todos, pero Jomí... Además, yo creo que se la supo ganar mucho porque todo lo que él hacía a ella le parecía bien. Por ejemplo hay un bombardeo de una casa. Todos los niños que forman parte de este grupito se van a recoger los pedazos que han caído. Unos recogen un cenicero, otros otra cosa y ella un... un tapón... un tapón de cristal me parece. Todo eso eran momentos que para ella fueron agradables. Nunca, hasta que vio la película, supo en realidad qué representaba eso. Nunca Jomí le dijo mira es que hay una guerra y ahora van a tirar una bomba... ¡Nunca! Y sin embargo ella te dice, con una cara muy simpática te dice: “—Y yo tomé un tapón”, -¿no? Pero sin saberlo, pero eso fue cuidado de él. Todos fueron estupendos para sacarle partido y sin que ella sufriera lo más mínimo. Que es lo único que yo les pedí, que ella no se... no sufriera... no estuviera al tanto de por qué pasaban esas cosas.

**M. L. C.: ¿Y te preocupaba algo en especial, Mercedes, que sufriera por...?**

**M. G.:** No, algo especial no. Me preocupaba, que yo se lo explicaría más tarde, pero era muy pequeña para hablar enterarse de manera indirecta de lo que había pasado. Que murió un hermano, un hermano mío, y muchas cosas. Pero quisimos hacerlo despacito y con la seguridad de que lo le decíamos ella estaría, como si dijéramos, de nuestro lado, que no pensaría que, como decían entonces los periódicos, que los estudiantes de Madrid eran los que habían alargado la guerra y cosas de esas.

**D. F.:** **La sensibilidad sobre esto empieza por ti, cuando pones esas condiciones. Es una prueba de amor hacia la niña.**

**M. G.:** Ese año acabé el bachillerato en el Instituto Escuela y ese mes empezó la guerra. A nosotros nos hicieron la despedida del colegio. El Instituto era, bueno, para nosotros la vida. Y estuvimos en Madrid hasta diciembre, pero cada vez las bombas caían más cerca y los obuses que iban a la Telefónica pasaban el Barrio de Salamanca y caían cada vez más cerca y, entonces, mis padres nos dijeron: “—Os vais a Lérida, a Cataluña, donde están los abuelos”. Y en uno de los viajes que

hacía el Instituto, o no sé qué asociación de alumnos o lo que sea, nos fuimos los cinco y nos quedamos allí con los abuelos.

**M. L. C. :** Es muy impactante ver a Nuri en *En el balcón vacío* con una maestría artística que realmente sorprende con una criatura tan pequeña, porque tenía, creo, nueve años.

**M. G.:** ¿Nueve? Yo creo que menos.

**M. L. C.:** Y uno siempre tiende a preguntarle a Nuri si no quiso seguir por el camino de la actuación.

**M. G.:** Ella no se enteró. Yo me acuerdo de que la escena del bombardeo nos causaba a todos un... Y él se acercó y me dijo: “—Ella no se enteró”. Era muy lindo él, ¿eh? Aparte de méritos era simpático, era sensible y yo supongo que al ser él así y Nuri también, pues, todo contribuyó a que se hiciera algo agradable, algo... que quisiera decir algo, sin decirlo. Porque el mérito que yo encuentro en esta película es este. A ella no la hacen sufrir ni un momento, y pasa por los sufrimientos más grandes. Por ejemplo, acababa de pasar lo de su padre, ya lo sabes.

**M. L. C. / D. F.:** ¿Y Nuri ya sabía entonces que se había muerto su padre?

**M. G.:** No. Tardamos, desde que lo detuvieron y lo mataron, tardamos dos años en que de veras se aceptara que lo habían matado.

**M. L. C. / D. F.:** ¿Os enterasteis antes de lo del *Balcón*?

**M. G.:** Antes, antes, él ya no estaba. Te voy a decir que fue incluso —como te diría— no una diversión, pero fue algo agradable para mí [se refiere al rodaje de la película y a que Nuri participara en ella]

**M. L. C. :** Claro, que dos años antes... una tortura para ti.

**M. G.:** ¡Oh, sí!

**M. L. C. / D. F.:** ¿Pero Nuri no sabía? ¿Porque ella dijo que sí?

**M. G.:** No, lo que pasa es que lo supo después. Ella iba a ver las rejas, y se acercaba en contra de los niñitos y... yo creo que no, yo creo que no.

**M. L. C. / D. F.:** **¿Y has visto muchas veces la película?**

**M. G.:** Sí, porque además ahora hicieron una nueva [remasterización]. Y además cuando puedo enseñársela a algunas amigas que no la han visto, pues también. Aunque mucha gente no la entiende, incluso de refugiados.

**M. L. C.:** **Algo estupendo que nos contó Nuri es que sus hijos habían visto la película, pero el mayor, que tiene 33 años, la volvió a ver y la llamó hace poco para decirle que es extraordinaria.**

**M. G.:** Sí, los chicos sí la vieron pero, claro, ahora que son mayores, pero ahora lo ven mucho más claro. Pues fue una época... La verdad para mí fue horrible, horrible, y [esto] a mí me ayudó un poco con Nuri. No había que estar siempre tan pendiente, porque ella, ¿sabes qué hacía? Llegaba aquí. No es esta sala pero da lo mismo, se sentaba en aquella esquina, corría la cortina y, de pronto, decía:

—¡Mamá!. El cable, el cable, el cablevisión... —No, ¿cómo se dice? Cuando se te llama... un telegrama.

—¡Mamá, un telegrama!

Vivíamos pendientes de revistas, de telegramas, de llamadas... Y ella entonces, no, no, decía yo, y claro, estaba abajo mi coche, y siempre acompañado de un coche... que nadie supo nunca, que eran, eran por supuesto, dominicanos. Entonces, aparte de eso, yo tenía miedo porque iba al colegio y al salir del colegio, a media cuadra, estaba el coche. Entonces... nadie me dijo. Pero tú piensas, y sobre todo estás tenso. Y ella sí, se sentaba en aquella esquinita, y como habíamos recibido tantos telegramas y siempre estábamos pendientes de una persona que acaba de llegar de Santo Domingo y resulta que pasó por [Ciudad] Trujillo y que parece que trae alguna noticia. Pues eso se oía en toda la casa. Lo oían todos. Entonces, pues, ella sabía...

Llegaba una revista: "—¡Mamá!". Traía la revista. Era un estado horrible. Aunque yo, ni nunca lloré, ni nunca hice drama delante de ellas. ¡Nunca! Ellas jugaban en su cuarto. Pero fíjate que en el cuarto había un armario donde estaba toda la ropa de mi marido. Cuando ya, por fin, pasados todos los años del mundo,



cuando por fin mandaron los dominicanos un certificado de muerte y todo eso, entonces, entre otras cosas, se me ocurrió sacar todo lo que había en el *closet* y llevarlo al Sanatorio Español. Pues no sabes lo que fue para ella, y para la pequeña, que llegaron: “—¿Y la ropa?”. O sea, aquello era papá. Sobre todo... para la pequeña también: “—¿Y la ropa?”.

**D. F.: Muy duro para ti salir adelante con las niñas.**

**M. G.:** Me quedé sola. Un día, el peluquero del presidente, el presidente era entonces... ¿cómo se llamaba ese que era guapo?

**M. L. C.: López Mateos.**

**M. G.:** Pues, era el peluquero del presidente y un día, este peluquero que también era peluquero de mi marido y demás le dijo: “—Fíjese, ¿ya sabe lo que pasó con un español? Fíjese (que tal y que cual) de Santo Domingo y me han dicho que ahora está en México. —¿Está en México? ¿Qué quieres que haga? Dice: “—De momento me traes mañana a la señora”.

Al día siguiente pasaron a buscarme, fui a su casa allá en el sur. Un hombre sumamente amable, correcto, me preguntó antecedentes, digamos, y también le dije que a mí también me había llegado la noticia de que iba a entrar a México o había entrado. Me dijo: “—Mire, este señor —al que mandó llamar— es mi jefe de policía personal. Yo a él le confío la vida. Lo voy a mandar para que haga el mismo recorrido que hizo su marido”. Porque él iba a un país, al otro, al otro. “—Que haga el mismo recorrido, que en Haití igualmente tome el avión y llegue a Santo Domingo y, allá, pues entre policías, muchas veces, es más fácil que lleguen a enterarse de algo”.

Pero yo le digo: “—¡Eh!, si está en Santo Domingo (porque no sabíamos, no sabíamos si estaba muerto, si estaba en Santo Domingo, si estaba muerto, no sabíamos nada...De todas las burradas que se te pueden ocurrir...).

Y, efectivamente, este policía fue a casa, preguntó todo lo que le pareció. Fue al laboratorio donde trabajaba, donde le pusieron por las nubes, porque así era la cosa. Y volvió a mi casa. Vio la cuenta del banco... y me dice: “—Mire señora, si está se lo traigo, se lo juro, que si está allá se lo traigo”.

Pues fueron unos días de... esperanza. Y sí, se fue. Hizo el mismo recorrido que hizo él, a Santo Domingo, Guatemala, todo. Y un día volvió. Fue a verme a

casa y dijo: “—No está. Está muerto”. Dije: “—¿Usted ha tenido alguna noticia que indique eso?” Dice: “—En absoluto, es tal el silencio de todo el mundo, que no puede ser que esté en otro lugar, porque eso llegaría a saberse”. Él llegó a las altas autoridades de entonces. “—No. Está muerto”. Y bueno, esa es una de tantas.

**M. L. C. / D. F.: Fueron dos años de incertidumbre, ¿no?**

**M. G.:** Nunca aciertas, nunca... según como piensas. Sí, sí, claro, claro. Además, de pronto nos llegaba una persona, casi siempre refugiados, que decía: “—Pasé por Santo Domingo y hablé con un militar”. “—No está en Santo Domingo, dicen que está...”. Este me decía: “—Pues en Puerto Rico”. No, no estaba... ¡Hasta el Altabud! ¿No se si lo conociste, o si lo conoces? Altabud también, que tenía un amigo que tenía negocio de azúcar o no se qué, con Trujillo. Y me dijo: —Mira, ven. Él se va a Santo Domingo, pero tiene miedo. Tiene miedo de que vean que está averiguando algo. Tú no des ningún antecedente.

—No, no, mira, yo calladita aquí, y esperando que tú me digas. —Pues se fue y volvió. Y me dijo lo mismo: “—No está”.

Otra vez nos dijeron que era un cura, ¡un cura! Otra vez que hablaba italiano. Y entonces pensamos: “—Sí, como es catalán, a lo mejor”. O sea todos los... Hasta que él, pasado mucho tiempo, Miguel Marín, no sé si lo conociste, que fue el que me ayudó. Él fue quien hizo publicar ciertas cosas en los periódicos y en revistas, en tal... Hasta que llegó un momento en que él habló con... no con Trujillo, al contrario. Y le dijeron: “—No le des esperanza. A este hombre lo mataron”. Por otra parte, la primera noticia que nosotros tuvimos... Me estoy animando demasiado. Estoy contando cosas que no son buenas...

**M. L. C. / D. F.: No te preocupes. Sigue.**

**M. G.:** Él, cuando viajaba, al llegar a donde fuera decía: “—Llegué bien, hotel tal”. Llegó a Santo Domingo, también por cosa de farmacéutica. Llegó a Santo Domingo y no recibí el telegrama. Hablé, pregunté, y no..., pues, no... no ha llegado. ¡Pues qué raro! Fue extraño que no mandara el telegrama. Entonces yo hablé por teléfono al representante de los laboratorios que él iba a ver y él me dijo:

—Ya llegó.

—¿Cómo que llegó? Entonces, ¿En qué hotel está?

—No, me dijo, yo no lo ví.

—¡Ah! ¿Usted no lo vio bajar del avión?

—No. No lo vi.

—Pero, ¿seguro que está en el hotel? Pero usted no lo vio. Y usted fue a recibirlo...

—Bueno, no fui yo. Fue mi hijo a recibirlo.

—Entonces no lo vio. No lo ha visto. Pues que no he recibido el telegrama y quisiera que se diera usted una vuelta (porque eran bastante amigos, así, de trabajo).

Pasaron los días y pasaron los días, y yo le hablaba a él por teléfono y él me decía que no sabía nada, que efectivamente... Y un día nos llaman por teléfono y me dicen:

—Soy empleado de la compañía de aviación —no me acuerdo de cuál era, la que iba de Haití a Santo Domingo— y he sabido que preguntan si llegó el señor fulano de tal... —porque también nos dirigimos a la compañía de aviación, claro— y no, señora, no, yo no lo vi llegar. Bajaron todos los pasajeros y luego bajo un señor con dos policías por la puerta de atrás. Y ya no lo vi.

Esa fue la primera noticia concreta que tuvimos. Pero tampoco te podías, ni querías, fiarte. Cada vez era una esperanza distinta. Unas veces es que era un italiano, otra que era un cura era había allí que confesaba a los presos, nunca nada hasta que...

Bueno, Tello, el que era Secretario de Educación, no de Relaciones Exteriores, se portó muy bien conmigo dentro de lo que es ser amable, es decir, recibirte cuando vas. Y sí, me ayudó, me animó, hizo que una persona de su confianza fuera a hablar con la esposa de Trujillo. Y después, finalmente, llegaron a través de muchas cosas. Tú no sabes cómo es este mundo... horrendo. Nos dijeron que, efectivamente, que había llegado pero que nadie sabía absolutamente nada de él. Pero entonces, este señor, que era amigo del jefe de la policía, John Abbes<sup>149</sup>, un americano que era jefe de la policía de Santo Domingo, John Abbes, el matarife más... Bueno, pues, este que iba, más o menos amigo de este John Abbes,

---

<sup>149</sup> Johnny Abbes García (Santo Domingo, 1924 – Haití, 1967). En 1958 se convirtió en Jefe del Servicio de Inteligencia Militar (SIM) del gobierno durante la dictadura de Rafael Trujillo en la República Dominicana. Luego pasó a servir a Duvalier, en Haití. Como Jefe del SIM fue el planificador de los asesinatos de los adversarios de Trujillo en el extranjero. Controlaba la inmigración, la circulación de las personas, los pasaportes, la censura... Fue un hombre violento y un asesino despiadado. Mario Vargas Llosa lo describe en la novela *La fiesta del chivo*. Se dice que muchos de los disidentes encarcelados por el SIM fueron torturados personalmente por el propio Abbes, a quien le gustaba, como método de tortura, arrojar a los prisioneros, aún vivos, al mar, para que sirvieran de pasto a los tiburones.

y que cuando iba por negocios, a veces se reunían en un café a jugar una partidita. Pues yo pensé: “—Ya está. Éste se lo dirá, siendo su amigo, en cierta manera”.

Bueno, pues él se fue, lo vio, y, en cuanto le dijo esto se levantó, se fue, y le dijo: “—Ni una palabra más”.

Y él nada más le dijo: “—Quiero preguntarte por un español que se llama tal y que salió de tal sitio para llegar aquí y su familia no tiene noticias de que haya llegado”.

Cogió, se levantó, y nunca más lo volvió a ver. O sea que se hizo un nudo de personas que no... que habían visto no sé qué... el otro que había visto en la cárcel a uno muriéndose, que el otro que... fue un nudo de cosas, un nudo... que no, no podías saber qué es lo que había pasado.

La primera fue la de este empleado que, por cierto, lo despidieron. Al empleado de la compañía que fue el que nos mandó un telegrama. Fue un telegrama. Eso fue lo primero y casi lo único. Después Tello mandó cartas, hizo gestiones diplomáticas, pero ya nada de nada. Cuando Tello ya se puso algo serio diciendo: “Este señor es mexicano”, entonces dejaron de tener relaciones y Santo Domingo me mandó un acta de defunción que no me habían dado hasta ahora, mandaron una acta de defunción en la que dice: “En las fechas aproximadas de tal y tal —murió, vaya— el señor fulano de tal y tal, sin que se supiera las razones ni el lugar...” —algo así. Pero eso es lo que me ha servido a mí con mis hijas, y con todos, porque mis hijas no eran nadie. Yo no podía tener el seguro social... Como te dije, esas cosas tan pedestres, tan vulgares, pues llegan a tener una importancia porque todos son trabas que te impiden llegar, y lo que sería una cosa fácil es...

Tello me llamó, y yo le dije: —Oiga, no se podría hacer con esto una denuncia, una protesta. ¿Usted sabrá? ¿Qué puede hacer un país con otro?

Dijo: —Mire, para empezar, nadie sabe ya dónde está Trujillo. Después, la mujer es mexicana, y está en México, y no sé si que otras cosas. Y no logaríamos absolutamente nada, porque lo que se decía es que lo mataron y lo echaron a la Boca, donde echaban a todos, donde estaba la salida del drenaje grande, donde estaban los tiburones. Y a todos los que mataban o querían hacer desaparecer. No se haga ilusiones.

**M. L. C. / D. F.: ¿Y cómo le dijiste a tus hijas...?**

**M. G.:** Se fueron enterando.

**M. L. C. / D. F.: Se enteraron cuando ocurrió lo del armario. ¿Qué les dijiste entonces?**

**M. G.:** Ya no me acuerdo de lo que les dije. Supongo que salí por la tangente diciendo que eran para unas viejitas que necesitaban la ropa y papá ya se compraría otra. Supongo, no me acuerdo. Para la niña fue ese fue el momento en que desapareció su padre. Por lo demás, [para ella, su papá] estaba de viaje. Tenía dos años. No es un cuento divertido el que podía contar. ¡Hombre! La primera vez que os veo.

**M. L. C. / D. F.: Pero qué visión la tuya porque con esa historia de proteger a tu hija Nuri tan bien.**

**M. G.:** Sí, en ese momento mis padres. Bueno, ya empezamos... Hablamos por teléfono. Mis padres me dijeron: “—Vente a Madrid”. Ellos tenían una casa con jardín donde vivíamos todos. Me dijeron: “—Vente. Si te quieres traer muebles hay un barquito que se llama “nosecuantitos”, español, que te transporta lo que tengas más cariño de muebles o lo que sea. Vente a España que además tus hermanas y tus cuñados han dicho que nada..., que bueno, que fuera toda la familia”.

Pero mira, yo había pasado tantos años pensando que ya no sabía estar sin pensar. Seguramente tonterías muchas veces, pero siempre estaba como planeando sin saber si estaba muerto. Planeaba sin saber, pero era planear, planear qué haremos, qué haré, que harán... Y entonces, también. Yo pensé... A todo esto mi hija mayor ya tenía 17 años, la segunda 15, 13 la tercera, o algo así, y la pequeña... Pensé: —Heidi está en la Universidad, y Merche también va a ir. Como voy yo a ir a casa de mis padres y decirles a mis cuñados: “Estas niñas tienen que estudiar en la Universidad... —porque yo no tenía ni un quinto. Yo no tenía dinero. Y lo pensé, y lo pensé. Y además mi hija mayor, Heidi, empezaba a tener un noviecito, que era español, refugiado. Y yo pensé: “—Si me la llevo se casaran por poderes y volverá”.

Pero cada cosa que haces tiene tantos detalles en qué pensar que se te olvida uno y se te fue todo, todo... Por un lado lo de mis padres: ¿cómo me voy a meter en mi casa con cuatro hijas sin un centavo? Y, después, lo de mi hija mayor. Porque igual la voy a perder... Finalmente les dije a mis padres que por el momento no, porque además me ofrecieron la dirección de la primaria del Colegio Madrid, donde yo

había estado dando clases en secundaria. Y entonces les dije que me acababan de ofrecer esto y que quería probar si... Mis padres discretos hasta morir... Y así quedó la cosa.

Y a los pocos días me ofrecieron la dirección del Colegio de las Vizcaínas<sup>150</sup>. Y fue Adela Barnes, que había sido mi maestra de Física en el Instituto Escuela, que supo que estaban buscando una directora y me lo dijo. Y estaba Revaque, el director del Colegio Madrid. Estaba ahí sentado y [Adela] me dijo: “—No te comprometas con Revaque. Tú te vienes a las Vizcaínas porque yo estoy en el Consejo”. Y el mismo Revaque dijo: “—Sí, Mercedes, sí. Usted puede, verá como...”.

**M. L. C. / D. F.: ¡Madre mía!**

**M. G.:** Después de eso trabajé tanto, tanto, que no tenía tiempo de pensar. Cuatro hijas, las cuatro estudiaron carrera y yo trabajé como una mula. Pero lo he dicho mal, el decir que “como una mula”, porque me gusta la profesión. Primero daba clases en el Madrid, después pasé a las Vizcaínas, y fui directora general. Y eso me permitió vivir.

**M. L. C.: ¿Cuántos años pasaste en las Vizcaínas?**

**M. G.:** Pues muchos, porque yo tenía cuarenta años o treinta y ocho, o algo así, y me jubilé. ¿A qué edad se jubila uno aquí? A los sesenta y algo. Pues a esa edad yo me jubilé. Porque además yo iba a las Vizcaínas por la mañana y llegaba la primera, porque la gente es muy informal y siempre di grupo de español por las mañanas. Eso, por la mañana. A las 13.30 salíamos. Venía corriendo a comer con las hijas y volvía al centro. Había una escuela primaria enfrente de donde estaban los porches esos de Santo Domingo, donde escribían a máquina... pues enfrente había una escuela primaria que la habían convertido por la tarde en escuela para adultos y allí iba, y a las diez de la noche salía, me venía para mi casa. Pero eso fue muy bueno para mí, el tener tanto trabajo fue muy bueno.

---

<sup>150</sup> Colegio de San Ignacio de Loyola, *Vizcaínas* (Vizcaínas 21, Colonia Centro, México D. F.) Es la institución más antigua de América. Creado en 1732 por la comunidad vasca en México, tiene una larga y prestigiosa trayectoria.

## EDUARDO MATEO GAMBARTÉ<sup>151</sup>

**J. I. C.: Eduardo, ¿cómo te acercas al tema y a la película?**

**E. M. G.:** La aproximación al tema fue... un poco al azar. Yo estaba buscando tema para mi tesis doctoral y en esto apareció el primo de un amigo mío que era emigrante económico en México, *gachupín*, con el libro de la poesía completa de César Rodríguez Chicharro, que había sido profesor suyo en la UNAM, y estuvimos hablando. Me prestó el libro, lo fotocopiamos, la verdad... era una poesía muy parecida en la poesía social, estaba bien. Entonces pensé: “No está mal hacer una tesis sobre unos poetas que están en México o un poeta que vive en México, lo cual me permite trasladarme a México”.

México tiene para mí, o tenía, ciertas resonancias míticas: la música popular de la Ribera de Navarra son los mariachis, las rancheras, he visto muchas películas sobre la Revolución, siempre me he sentido atraído. Así que me pareció que podía ser interesante. Se lo comenté al doctor José Carlos Mainer y entonces él me comentó que quizá un poeta sólo fuese poco material, que por qué no estudiaba la generación entera. Me pareció excelente la idea y ahí que me embarque para México con poco más que el teléfono de Federico Álvarez, gerente del Fondo según mis informaciones. Al día siguiente de aterrizar en el Distrito Federal me acerqué al Fondo de Cultura preguntando por Federico Álvarez, por el gerente; la señora que estaba en la puerta me miró con cara rara... y me dijo: “—Este señor no está aquí, no trabaja aquí”. Pero aún así me dejó subir a alguno de los pisos superiores. Por allí pregunté. Nadie sabía nada. Alguien que pasaba por el pasillo, escuchó la conversación y me dijo: “—Federico Álvarez trabajó aquí pero ahora está en Grijalbo”. Y hablando con él me dijo que quien mejor me iba a servir para mi trabajo era José Luis Martínez.

---

<sup>151</sup> **Entrevista a Eduardo Mateo Gambarté** (E. M. G.). Fecha: 3 de julio de 2011. Lugar: domicilio de Eduardo Mateo Gambarté en Pamplona. Entrevistadores: Juan Ramón Maroto (J. R. M.) y José Ignacio Cruz Orozco (J. I. C.). Documentación para la entrevista: José Ignacio Cruz Orozco. Grabación en vídeo y audio: Juan Ramón Maroto. Transcripción: Dolores Fernández Martínez. Revisión y anotación de la entrevista: Jorge Chaumel. Financiación: Proyecto de Investigación “La segunda generación del exilio republicano de 1939 en México a través de la película *En el balcón vacío*” (Ministerio de la Presidencia, Gobierno de España. Subvenciones destinadas a actividades relacionadas con las víctimas de la Guerra Civil y del Franquismo. Exp. 184/10). Derechos de propiedad intelectual: AEMIC, entrevistado y autores.



José Luis Martínez ha sido un poco el “factótum” cultural de México. Murió hace unos años. Por su relación con el mundo de la cultura y del libro, tenía la mejor biblioteca privada de México. Efectivamente, en su biblioteca estaba gran parte de la obra de esos autores. Allí empecé a trabajar fotocopiando libros y revistas, y poco a poco... fui accediendo a los teléfonos de los miembros de este grupo y ellos mismos me iban dando los teléfonos de otros. Como fui el primero que llegó a México interesándose por ellos desde España, yo creo que eso hizo que, entre otras cosas, fuese muy bien recibido. Y ahí empezó la historia.

En un principio, a Jomí sí que lo entrevisté y lo conocí. Prácticamente estaba cadavérico, al cabo del mes de entrevistarle murió. Una de las anécdotas que me dejó muy impresionado era el contraste entre la belleza y juventud de su mujer de entonces, Teresa, y la palidez de su rostro acentuado por su vestimenta blanca.

### **J. I. C.: ¿Cómo era él personalmente?**

**E. M. G.:** Jomí estaba muy enfermo ya, cuando yo lo conocí estaba muy, muy enfermo. Sí hablamos un poquito, me contó algunas cosas y tal, pero tampoco pudo ser una entrevista larga porque se cansaba y hubo que dejarlo.

En esta primera parte del trabajo, que iba a ser la tesis, María Luisa quedó prácticamente fuera del mismo, porque yo todavía no la había descubierto. Sí sabía de su existencia pero tenía por delante muchos autores... yo tenía en ese momento una nómina de veintisiete autores; ella sólo había escrito un libro... Por otra parte tuve que hacer dos tesis en una... A mí que siempre me había parecido muy gracioso lo de las tesis doctorales bibliográficas pues allí que tuve mi medicina, teniendo que hacer una tesis bibliográfica antes de la [tesis]... porque efectivamente no había nada hecho al respecto. Entonces, con todo este montón de trabajo, y lógicamente no excesivo tiempo, teniendo en cuenta que esto había que compaginarlo con mi trabajo en la enseñanza, pues eso hizo que a algunos autores les dedicase menos atención que a otros.

Posteriormente sí que conozco más sobre la historia de María Luisa y de su padre. En principio casi me llamó más la atención la historia del padre. Entonces, lo que yo pretendí, fue escribir la biografía de su padre, pues quien se haya acercado más a María Luisa alguna noticia tiene<sup>152</sup>. Entonces me puse en marcha. Al cabo de los años de estar en relación con el exilio, para escribir la biografía del

---

<sup>152</sup> Eduardo Mateo Gambarte (2009). *María Luisa Elío Bernal: La vida como nostalgia y exilio*. Logroño: Universidad de la Rioja, pp. 13-29.

padre. Bueno, no hubo acuerdo, hubo un desacuerdo con la familia al respecto de lo que se podía contar o no se podía contar y este proyecto quedó abortado. Entonces sí que vi que tenía material, y no sólo por el hecho de tener material, sino que a la vez había también material suficiente y de calidad en la obra de María Luisa como para dedicarle más atención.

**J. I. C.: ¿Cómo era María Luisa?**

**E. M. G.:** María Luisa era una persona exquisita. En las formas, en el trato, era una mujer culta. Lógicamente el trato que yo he tenido con ella ha sido un poco de entrevistarla, de una manera muy distendida, eso sí. Me ha recibido sin ningún problema en su casa, nos hemos tomado unos tequilas, me invitó a comer... Es decir, una señora realmente muy señora. Yo sé que María Luisa tiene otras facetas, digamos, menos formales, más festivas, pero yo no las he vivido.

**J. I. C.: Estuvo en el cogollo de la dinámica cultural mexicana.**

**E. M. G.:** María Luisa es un personaje, a mí me recuerda el personaje de Pepín Blanco <sup>153</sup>, el del 27. Yo creo que una de sus facetas importantes es la de dinamizadora cultural, no en el sentido profesional, sino, digamos, en el entorno en el que vive, por su relación con Jomí y su relación con el cine y la literatura va a conectar pues con la intelectualidad, no sólo mexicana sino sudamericana, que vive en México. Conecta con Álvaro Mutis. Álvaro Mutis le presenta a García Márquez, había conocido a Eliseo Diego, a Alejo Carpentier y a gran parte de los de la revista *Orígenes* en La Habana, y después a la gente de la propia generación en México, desde Carlos Fuentes hasta García Ponce y a los miembros de la generación exiliada.

**J. I. C.: El peso que tenía en ella la cuestión del recuerdo, las vivencias de España, la infancia en Pamplona...**

**E. M. G.:** Según contaba María Luisa eso es algo que le ha acompañado toda su vida. Para cuando la conocí, digamos que, de alguna manera, se había librado del peso de esa memoria y de ese pasado, pero no tanto de la narración de la misma.

---

<sup>153</sup> Se refiere a José Bello Lasierra (Huesca, 1904 – Madrid, 2008), conocido como Pepín Bello, escritor y miembro de la Generación del 27.

Se libra del peso cuando, después del viaje a Pamplona, vuelve y directamente se ingresa en un sanatorio psiquiátrico, cuya versión son los primeros textos de *Cuaderno de apuntes*<sup>154</sup>. Los primeros relatos del *Cuaderno de apuntes* nos cuentan, claramente, cuál era su situación anímica...

Durante toda la vida de María Luisa le ha pesado muchísimo esa niña que pudo ser y no fue. No es la única niña de esa generación que habla del tema. En Luis Ríos es un tema recurrente también, ese niño que quedó truncado en España y ese nuevo niño que nace en México. De todas maneras, a nivel personal la autora lo vive así, y supongo que María Luisa lo cuenta así, pero después nosotros como lectores, creo que la obra de María Luisa tiene valor no porque nos cuente su vida, sino por la forma de contarla. Cualquiera puede contar su vida y no por eso ya tiene valor artístico-literario, sino porque, precisamente, logra que esa anécdota personal vaya más allá, trascienda de lo personal a ser algo mucho más universal. En el fondo, María Luisa, en *Tiempo de llorar*<sup>155</sup>, lo que nos está narrando es, pues, ese mito y tópico tan repetido en la literatura mundial, y sobre todo occidental, que es el mito del eterno retorno, *La Odisea*, que yo creo que es la base y sustento de un 60 o 70 por ciento de la literatura occidental, ¿no?

**J. I. C.: Vamos llegando un poco a la película *En el balcón vacío*. ¿Cuándo viste tú por primera vez esta película, qué valoración haces? Tiene muchos aspectos interesantes pero uno de ellos es la reconstrucción que se hace en México de unas vivencias pamplónicas, navarras...**

**E. M. G.:** Sí, llegamos todos tarde. Es decir, todos hemos conocido antes la obra literaria que la fílmica porque, como bien sabes, la primera copia que apareció por España fue en 1990 y muchos. No te puedo dar el dato más allá del 95-96, casi al final de la década de los noventa, y por otro lado, la copia la tenían 2 o 3 personas que, yo creo que fueron bastante generosas o muy generosas, alguna otra copia acabamos logrando conseguir.

Bueno, yo la vi en uno de los congresos del GEXEL<sup>156</sup> y, efectivamente, creo que la película, en general, impacta. Es una película que, —se tenga relación con el exilio o no tenga relación con el exilio, sobre todo en la primera parte— ... que no

---

<sup>154</sup> María Luisa Elío Bernal (1988). *Tiempo de llorar*. México D. F.: Ediciones del Equilibrista.

<sup>155</sup> María Luisa Elío Bernal (1995). *Cuaderno de apuntes*. México D. F.: CONALCULTA-Dirección General de Publicaciones-Ediciones del Equilibrista.

<sup>156</sup> Grupo de Estudios del Exilio Literario, Universitat Autònoma de Barcelona (<http://www.gexel.es>).

merece la pena reincidir en el tema de las dos partes y si una es mejor, otra es peor y si se complementan o no. Ahí están. Cada uno al final que deduzca lo que mejor le parezca, pero 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.

Al margen de lo que todo el mundo está de acuerdo es que es muy difícil no dejarse subyugar por el encanto de esa niña que es capaz de aguantar la cámara eternos segundos que parece que... es curioso porque ese "*tempo lento*" en que está envuelta, en que está contada la película, un tempo que se demora, no sólo en la acción, sino sobre todo en la dicción y en el estatismo, muchas veces en la mirada de la niña hasta el límite de que estás viendo la película y dices: "—Ahora se cae la escena, ahora se cae... Pero no, la niña sigue aguantando ahí la mirada tanto tiempo... y justamente la aguanta, la aguanta hasta el límite que se te encoge el ánimo. Entonces, justamente esa justeza de —del director— de ser capaz de obligarle a la niña a llegar a esos límites es algo excepcional. Además, la niña sale siempre victoriosa en todas esas escenas.

#### **J. I. C.: Sobre la reconstrucción de Pamplona en México.**

E. M. G.: La película es totalmente biográfica, evidentemente. El hecho de que sea biográfica no quiere decir que sea una reproducción exacta de la biografía del personaje, entre otras cosas porque, evidentemente, una cosa es la biografía real y otra cosa es una biografía escrita en la que los elementos que toma el escritor o escritora son aquellos que le parecen más interesantes en pos de conseguir la finalidad que estima oportuna para contar su historia. Entonces, efectivamente, hay algunas cosas que están cambiadas. La más obvia es que en la realidad son tres hermanas y en la película sólo son dos, pero aquí parece que la que no aparece es la hermana de en medio. Porque da la sensación de que la hermana que aparece es la mayor. No sé cuál puede ser el motivo. De todas las maneras... motivos personales o motivos fílmicos, no tengo mayor idea y creo que tampoco merece la pena escarbar en el asunto porque, si nos fijamos, la presencia de la hermana mayor también es muy anecdótica. Incluso aparece al principio y después prácticamente desaparece también de la escena, con lo cual, simplemente, es un apoyo. Más que de la ausencia de la tercera hermana, podríamos hablar de cómo desaparece la hermana mayor.

Esto por una parte. En cuanto a la propia obra acabo de descubrir en esta copia que me ha dejado Juan Ramón... que no hace falta... bueno... no es que sea una maravilla la copia pero por lo menos se ve, porque de la que yo disponía prácticamente ya no se veía. Entonces, mirándola más detenidamente, pensando en esos lugares que íbamos a grabar, pues lo que acabo de descubrir es que en la película *En el balcón vacío* no hay ningún balcón. Es decir, que el título de la película es así, pero lo que aparece en la película son todo ventanas. En esa ventana delante de la cual la niña esta descomponiendo el reloj es por la que la niña ve la escena del preso, digo, perdón, del fugitivo. En esa ventana, sobre todo en la escena del fugitivo, hay varios juegos de cámara muy interesantes. Vemos cómo la imagen se pliega sobre la palabra y la palabra sobre la imagen. Cómo la niña le va diciendo al fugitivo que se haga pequeñito y, entonces, la ventana se agranda y la niña se va empequeñeciendo en la esquina derecha de abajo, como si realmente el deseo de la niña fuese cumplido en la propia manifestación plástica y fílmica de la imagen, ¿no? Y justamente ahí hay un juego muy interesante de cámara, cuando el fugitivo es denunciado por el grito de la señora y ya es detenido, la niña desaparece y queda un encuadre en el que la ventana ocupa prácticamente toda la escena. Entonces acaba con una escena en la que la ventana ocupa el centro de la imagen y está totalmente en negro. Entonces es cuando la niña ya anuncia que ha llegado la guerra, por los tejados.

**J. I. C.: ¿Alguna otra escena especialmente llamativa, algún otro símbolo relacionado con la realidad de Pamplona que te ha llamado la atención?**

**E. M. G.:** Bueno, la realidad de Pamplona que la película da una es una imagen bastante acertada, dentro de las posibilidades que había, de lo que debía ser aquella Pamplona de la época. Por ejemplo, el parque donde se produce la escena del policía obviamente tiene que ser el parque de la Media Luna, que es el que está cerca de donde vivía, de la Avenida de Roncesvalles. Pero es, por ejemplo, un parque, como habréis podido comprobar vosotros mismos, muy difícil de reproducir, porque es más un jardín con unos lagos... En fin, muy difícil de encontrar otro similar. En cambio, el que aparece en la película se parece mucho al de la Taconera que María Luisa, probablemente, conoció poco, porque está cerca de la primera casa donde vivieron. Pero María Luisa entonces tenía más o menos cuatro o cinco años. Pero, vamos, es un parque cualquiera, ¿no?

**J. I. C.: Sobre Elizondo, el itinerario que sigue la madre con las hijas.**

**E. M. G.:** Ten en cuenta que en la película no siguen un tiempo lineal ni tampoco espacial determinado. Los espacios reales se mezclan en la película en un espacio casi continuo, como si todo ello sucediera en un lugar determinado, en una Pamplona... Vamos a recordar una vez más que la película fue subtitulada o titulada, por los amigos participantes, como *Pamplona mon amour*.

También cabe recordar que cuando iban a Morelia<sup>157</sup>, que es el lugar de donde era Juan Antonio, el marido de su hermana Carmenchu, se hablaba constantemente de Pamplona. Cuando los niños de Morelia, los niños de la familia de su cuñado, las veían llegar, parece que comentaban: “—Ya vamos al peregrinaje del exilio”. Lo cual quiere decir que era un tema que obviamente les preocupaba... Efectivamente... yo creo que sí, que esa Pamplona está bastante bien reflejada. Sucede lo mismo con el tiempo. El tiempo que aparece en la obra es un tiempo más espacial, el tiempo espacial del recuerdo, más que en un tiempo cronológico. Por ejemplo, la escena del preso no ocurre en Pamplona, en la vida real ocurre en Elizondo, pero aquí está engarzada como si ocurriese en Pamplona, y, además, está muy bien engarzada. Otros de los elementos que resaltan en la narración son las antítesis y las rupturas. La obra, si la analizamos detenidamente, vemos que se engarza más que a través de una continuidad por medio de una relación antitética y esas antítesis provocan continuamente rupturas, cosa que no hace más que demostrar de una manera fílmica y de una manera plástica y textual lo que es la biografía del personaje. Esa ruptura tanto personal como colectiva del exilio.

**J. I. C.: De la obra de María Luisa, de la película, ¿qué memoria queda en la Pamplona actual?**

**E. M. G.:** María Luisa ha sido desconocida en Navarra y en Pamplona. Había dos o tres personas que la conocían y que adoraban su obra, una de ellas es Fernando Pérez Ollo, uno de los más prestigiosos periodistas navarros que siempre ha sido un defensor acérrimo de la obra de María Luisa; otro es el novelista Miguel Sánchez Ostiz. Lógicamente de la obra literaria, porque la obra fílmica no la han

---

<sup>157</sup> Eduardo Mateo Gambarte y Agustín Sánchez Andrés, “Estudio introductorio” (pp. 17-103), en Agustín Sánchez Andrés, Silvia Figueroa Zamudio, Eduardo Mateo Gambarte, Beatriz Morán Gortari y Graciela Sánchez Almanza (2002). *Un capítulo de la memoria oral del exilio. Los niños de Morelia*. Morelia (México): Consejería de Artes de la Comunidad de Madrid-Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

conocido en Pamplona hasta que se la dejó a Fernando Pérez Ollo hace tres o cuatro años. Por esa época, realicé un pase en el Instituto Plaza de la Cruz para el profesorado que quiso asistir. Pero, digamos que, prácticamente, no ha habido oportunidad.

La gran oportunidad que ha habido de conocer la película surgió a través de un colectivo, IPES [Instituto Promoción Estudios Sociales]. Un instituto de estudios sociológicos y de la mujer que en uno de sus congresos, sobre escritoras navarras, parece ser que se enteraron de la existencia de la remasterización de la película y, como una de las componentes de este colectivo es la esposa de uno de los directivos de la empresa GOLEM [Distribución cinematográfica], pues a través de esos contactos lograron traer la película y proyectarla en pantalla grande. Entonces, el año pasado la pasamos en los GOLEM. Yo la presenté. El cine no era una sala de las grandes pero era una sala normal de las actuales de cine y se llenó. No sólo las butacas, se llenaron los pasillos, y después de ver la película hubo un largo coloquio con muchas preguntas y, realmente, la gente salió muy emocionada.

En cuanto a la obra literaria, la presencia de mi libro ha sido fundamental para que se la conozca a María Luisa en Navarra, dado que los medios de comunicación han jugado un papel importante en ese conocimiento. Me han entrevistado varias veces, han salido reseñas, también en la Cadena Ser, Radio Pamplona, dedicaron tres programas a hablar del libro. Con lo cual pienso que en estos momentos Navarra tiene un cierto conocimiento de María Luisa y María Luisa tiene también un cierto reconocimiento en la ciudad que la vio nacer.

#### **J. I. C.: La escena que más le impactó a Nuri. Sobre el bombardeo.**

**E. M. G.:** Sí, esa escena, a mí lo que me llama la atención, primero, es el contraste con la escena anterior. La escena anterior salen de la casa de los parientes a los que han llegado las dos hermanas, muy contentas, se separan y dicen: “—Tú te vas a comprar el pan y yo me voy a comprar la leche, a hacer la cola de la leche, pero cuídate”. Entonces, la niña va saltando muy alegre. De repente, se corta y, justo, aparece la niña acurrucada en el fondo del pasillo. Y entonces ahí es donde hay una voz narradora. Es decir, por una parte fílmicamente nos está mostrando todo el peso del miedo de la niña y por otra parte hay una voz externa a la niña que habla del miedo que siente la niña. Entonces me llama mucho la atención esa disociación. Es como el propio miedo de la niña explicado por, a través de la imagen, y el miedo exterior explicado a través de la voz narradora. El miedo



exterior, el miedo provocado por el exterior. Visto, contado, a través de una voz narradora en tercera persona, que no es la voz de la niña.

**J. I. C.: Es muy interesante el contraste este porque hay más testimonios, incluso piezas literarias importantes: Goytisolo. La realidad de la guerra para los niños como un espacio que era de libertad, de alegría en cierta medida, menos control de los adultos pero por otro lado el miedo.**

E. M. G.: Sí, la niña no es consciente. Cuando dice: “—La guerra ha venido por los tejados”, da una noticia y continúa con su vida normal. Sabemos de la guerra por las rupturas pero no porque se vea un cambio en los hábitos de la niña, no le afecta en exceso. Aún hay más. Cuando acaba la dramática persecución del preso, esa declaración tan enunciativa de la llegada de la guerra, transmite la imagen de que lo que ha pasado es casi como un juego para la niña. Como cuando jugaba al escondite con su papá y sus hermanas.

La entonación es la misma que la de la voz narrativa que enuncia: “—Era una tarde como solían ser las tardes en su casa, una tarde tranquila y templada” . Y, entonces, aparece el padre preparándose la pipa, leyendo, esa música clásica tranquila, la mamá, cosiendo, es decir, como si no hubiera pasado nada, ¿no? Entonces ese contraste entre el anuncio de la guerra y esa cotidianidad tan relajada... Pero a la vez esa secuencia en la que parece que no ha sucedido nada, vuelve a quedar rota cuando la voz narradora dice: “—Pero en aquellos días había un trasiego de gente extraña, gente ajena por la casa que hablaba en voz baja”. De manera que parece que la niña va contando la guerra desde su perspectiva, y eso es lo realmente importante. Y, además, eso es lo mismo que sucede con las valoraciones: la niña no valora, no valora si está bien o está mal, simplemente dice lo que se le ocurre al respecto. Por ejemplo, esa escena que es tan archirrepetida de las cabezas colgadas de los árboles. Con mil hojas, o mil libros que escribas, o mil programas audiovisuales que lances a las hondas intentando explicar que las señoras no tenían razón y que estaban absolutamente equivocadas con buena o mala fe, jamás conseguirías lo que la niña consigue, es decir, negar la veracidad de esa información. La niña lo logra con su negación cuando le pregunta a la madre:

—¿Dónde estamos?

—Estamos al otro lado—, contesta su madre.

—No es cierto, todavía no hemos visto las cabezas cortadas.

Entonces esa negación de la niña afirma con una rotundidad que nadie lo puede conseguir, digamos, desde el punto de vista intelectual.

**J. I. C.: Es la potencia de la ficción.**

**E. M. G.:** Hay escenas impresionantes..., la escena del enamoramiento del preso me gusta sobremanera. Hay un auténtico proceso de enamoramiento y cómo van conjugando las miradas la niña y el preso es genial. No sólo eso, sino también cómo la cámara toma partido y, entonces, cuando los niños están tirándole piedras la cámara hace un picado y los niños quedan ahí, empequeñecidos frente a esa niña que ella sola ocupa más espacio que todos los niños juntos. O la escena del policía que, yo creo, que es una escena totalmente simbólica porque, claro, los personajes son los que hay. Es verdad que muy posiblemente a la autora no se le ocurrieran ni la mitad de las cosas que nosotros podemos decir o pensar, pero a mí lo que la autora pretende decir no me interesa mucho, entre otras cosas porque no está para preguntárselo, lo que me interesa es la lectura que yo puedo hacer del texto, apoyándome en lo que dice el texto. Entonces, en el texto, lo que hay es una selección de personajes, no son unos personajes cualquiera los que están ahí. Aparecen el policía secreta, aparece el cura y el seminarista. Aparece el minusválido y una señora joven sentada al lado que parece una estatua, que incluso parece que lleva velo, totalmente vestida de negro. Aparecen las niñas jugando a la comba, y Gabriela con su amiga jugando a las tabas. Aparece una monja que tiene el rostro absolutamente esperpéntico, algo entre inquisitorial y repulsivo... Y todo eso contextualiza la conversación. Esa conversación viscosa del policía intentando engañar a la niña. La niña que no se deja engañar, que aguanta perfectamente el embate del policía, y entonces vemos como el policía se va viniendo abajo, que tiene que recurrir casi al insulto y, en cambio, cómo la niña se va creciendo, y cómo va aguantándole la mirada. Cuando ya acaba, y por fin el policía se va, vuelve a cruzarse con el cura, el seminarista y, en perpendicular, viene una dama joven con una niña pequeñita. Algo tiene que simbolizar todo eso. No hay hombres en esa escena, el único hombre que hay es el minusválido. ¿Y quién es el minusválido? El minusválido que pretende decir algo. Pues tiene que ser el padre, ese que está queriendo decir algo pero que no puede decir porque, en realidad, no está. ¿Qué hacen las niñas? Jugar. Todos los demás personajes son una selección de esa España cainita de “cerrado y sacristía”:

Esa España inferior que ora y bosteza,  
vieja y tahúr, zaragatera y triste;  
esa España inferior que ora y embiste,

Y frente a esa grotesca situación, esa madre joven y normal que aparece con la niña como si no pasase nada. Y así sucesivamente.

La importancia de los detalles en esta película es fundamental, los detalles están cuidados, medidos y tienen una función. Por ejemplo, cuando la madre entra a avisar a la niña de que se dé prisa porque tienen que partir, a su derecha hay un espejo y en este espejo no se refleja lo que se debería reflejar, que es la cara de la madre, sino que se refleja la silueta de la cara de la madre en negro. Obviamente no es la cara, la madre ha perdido la cara, ha perdido el rostro, la identidad. Cuando la madre le dice a la niña: “—Gabriela, no te puedes llevar más que algo que te quepa en la mano”. ¿Qué mejor símbolo del exilio? ¿Qué es el exilio? Es la pérdida de todo. La niña ya no se puede llevar nada y esta idea de pérdida la vamos a ir viendo aparecer a lo largo de la película una y otra vez.

Por ejemplo, la escena de la pelota es también genial. ¡Cómo es capaz de lanzarnos todo un discurso con una frase! Cuando la niña dice:

—*La balle !*

— ¡Ah, la pelota!. [*La balle !, La balle !*”, la niña no entiende nada.]

—*No, no, la balle...!*

—*La balle !*

Acaba de descubrir que está fuera, que está en el exilio, que está hablando otra lengua. Y se ríe, le hace gracia. No hay conciencia todavía de lo que es el exilio. Esa la tomará en París; escena de la nostalgia.

### **J. I. C.: La pérdida del idioma.**

**E. M. G.:** Y la adquisición de otro. Y hay otra escena que es muy curiosa y que está muy incrustada, y parece que se produce en España porque parece que son las ruinas de un bombardeo, y está con otra niña francesa que parece que ha hecho amistad con ella y se están despidiendo. Entonces ahí tienes otro exilio. Esta niña que ya había logrado entablar amistad con otra niña tiene que volver a romper con ella para tener que irse otra vez. Y así sucesivamente. Es una mina de detalles que...

### **J. R. M.: Se propone comentar las escenas de forma técnica.**

**E. M. G.:** Tampoco es técnico, es simplemente una lectura muy reposada y detenida. Un visionado de la película no es fácil, porque va pasando sin parar. Pero, teniendo la oportunidad de ir parando las escenas y de dar marcha atrás para ver las veces que quieras..., incluso para copiar esa parte del diálogo y todo eso, pues efectivamente lo que se descubre es un mundo complejo y perplejo explícito, inferido simbólico de una riqueza apabullante. No hay detalle que no esté cuidado y que no tenga su encaje tanto sincrónica como diacrónicamente, es decir, en las relaciones que se establecen con los elementos que le rodean, como por la capacidad de generar en sí mismo significados y en la de impregnar de múltiples posibilidades semánticas al texto. Porque no es un lenguaje sólo fílmico, también es poético, obviamente también hay una semántica textual.

Otra de las grandezas de la película es el preciso manejo del lenguaje fílmico. Eso desmiente la teoría que propaló en sus últimos años María Luisa... que la película era suya, que todo el mérito era suyo, que Jomí no hizo más que poner la cámara. Yo creo que no, creo que la película... Que ella era la que decía en la edición dónde se cortaba... Que en Locarno le querían dar el premio sólo al guión y hubo que pelear duro para conseguir incluir a Jomí en el premio. Es obvio que hay un trabajo cinematográfico inmenso. Y en cuanto a editar, según algún que otro director de cine cubano, a editar le enseñó Jomí, que lo bordaba.

### **J. R. M.: ¿Se puede comparar la obra literaria con la cinematográfica?**

**E. M. G.:** No mucho. Son dos lenguajes claramente diferenciados. Divergen mucho más que lo que parece, que es el tratamiento del mismo asunto. Lo que los separa es mucho, empezando por el tema. Si en la película era la nostalgia de la infancia o el paraíso perdidos; en el libro es la imposibilidad de regreso. Más Proust en el filme, más *Odisea* sin final feliz y Rilke en el libro. La vuelta tiene diferente función y desarrollo en uno y otro. En uno es el medio transitado, el viaje, y el fracaso, y centra toda la obra; en la otra, hay una primera parte, narrativa, sobre la que no incide y una segunda, reflexiva, de la que resulta el cierre, también en fracaso.

Otras más van desde el mismo tratamiento de la memoria. El tratamiento de la memoria de la película es mucho más proustiano que el de la obra literaria. La obra literaria es más de ruptura que de otras muchas cosas, no tiene nada de proustiano, y sobre todo el lenguaje de la imagen es fundamental en la película. Tiene poca palabra y tiene mucha imagen. Con esto no quiero decir que la palabra

no sea importante, es importante porque la poca palabra que tiene está perfectamente medida y está apropiadamente puesta, con una acomodación entre lo que dice con la palabra y lo que expresa la imagen perfecta. El texto es como un guante, está diciendo lo mismo con los dos lenguajes. Hay que verla con mucha tranquilidad, parando y rebobinando, mirando y remirando, y viéndola muy despacio.

**J. R. M.: Y esas cosas son del director, obviamente.**

**E. M. G.:** Es que María Luisa cuenta, me lo contó, y además, en otra entrevista que le hace Valender dice: “—No, porque todo el mérito de la película es mío, e incluso el montaje de la película lo hice prácticamente yo, porque estábamos Jomí y yo cogidos de la mano y yo le apretaba la mano cuando tenía que cortar”. Es decir, que ni siquiera era él quien decidía dónde cortaban y dónde no cortaban. Efectivamente, con esto yo creo que no hay que quitarle ningún mérito, que el mérito de la película es de María Luisa, pero eso no quita para que el mérito de la película sea de Jomí también, es decir, que yo nunca acabé de entender a qué venía este cuento de intentar quitarle mérito a Jomí.

**J. R. M.: ¿Qué opinas sobre las dos partes de la película?**

**E. M. G.:** La segunda parte tiene muy poco interés. María Luisa no tiene el poder de atracción que tiene la niña ni de lejos. Por otra parte, es mucho más plana, es una evocación más de palabra, mucho menos fílmica. Incluso, si te das cuenta, la música del principio cierra la primera parte, con lo cual, la película estaba acabada ahí. Yo creo que la película está acabada ahí.

**J. R. M.: El peso de María Luisa tal vez es más en esa parte.**

**E. M. G.:** Probablemente, lo que ocurre es que quedaba un corto, no una película. Quedaba un corto largo... Quedaba una película excesivamente corta. Si ya de por sí es corta, imagínate si la dejas ahí, ¿no? Pero lo que sí está claro es que en ese momento se cierra lo que es el recuerdo. Lo otro ya es México. Además es que lo cierra de una manera clara y evidente que es reutilizando esos tambores de guerra. No sé, igual estoy muy equivocado, pero a lo que me suena esa música es a tribales tambores de guerra.

**J. R. M.: Sí, es un tambor tribal.**

**E. M. G.:** Entonces... lo otro. Es que no recuerdo la escena que dices tú. Yo recuerdo la escena de la escalera en la que se cruzan la niña y la adulta... Es muy obvia esa escena, una escena donde se cruzan y no se reconocen, punto. Fílmicamente es una escena impactante, bonita, bien hecha, pero que después no tiene mucha más trascendencia en cuanto a mensaje, que lo que dice directamente, ¿no? O quizá sí que tenga su simbolismo, pues son varias escenas de escaleras: cuando la niña se va corriendo al colegio; en la casa de los primos en Valencia se cruzan con los milicianos; la de las escaleras geométricas de la segunda parte, cuando entra la voz narradora; la del no reconocimiento por tres veces, y todas ellas son entradas en un punto climático.

En esta última hay todo un tratado de cine en blanco y negro que utiliza muchos recursos teatrales, se trata de un arte opuesto al realismo: reteatralización, simbolismo, compresión espacio-temporal y temática (elipsis) y distanciamiento adobado con un aroma de poeticismo. Aquí Jomí hace un poco eso, mostrar ese mensaje, que yo creo que es un mensaje claro: la persona mayor no se reconoce, está junto a la niña pero no se reconoce. En cambio, la niña sí reconoce a la adulta. Y estéticamente es bonita, es plástica, y se relaciona semánticamente con la escalera del principio: es la misma, si bien en aquella sólo bajaba la niña: huía de una evidencia que no entendía; en esta segunda va a entrar en un marasmo que la aturdirá del todo. La escalera geométrica con la que comienza a hablar la voz narradora en la segunda parte tiene características compartidas: geometricismo, vacío, soledad, frialdad, vértigo...

**J. R. M.: ¿Quieres repasar alguna escena o secuencia?**

**E. M. G.:** Dentro de la secuencia del preso ya hemos comentado algunas cosas. Pero los detalles son inagotables. Por ejemplo, cuando acaba la escena y el preso se va, queda la reja centrada y en negro; a la derecha hay una campana y, debajo, el yugo y las flechas. Fíjate, son tres elementos: la reja, la campana y el yugo y las flechas. Pues no sé, habrá a quien no le diga nada pero a mí, francamente, me dice mucho. La reja ocupando prácticamente todo el espacio. Tiremos un poco de simbolismo: ¿quién es ese espacio?, ¿metonimia del pueblo español? ¿Por qué está preso? ¿Pudiera ser por la crudeza de la represión simbolizada en ese yugo y esas

flechas? No es difícil asociar la cruz con los otros dos objetos y sus simbolismos. O esta otra interpretación: es un preso político, con lo cual está hablando de una situación en un país determinado y, abajo, como si fuesen los dos tampones oficiales que eran los dueños de la vida y la muerte: la Iglesia y la Falange. Yo no sé si desvarió mucho al verlo así, pero ahí están. El hecho es que ahí están, y además están puestos, que no es casual, y cargan la escena de significación.

**J. R. M.: Como la visión del interior de la celda en que se ven unas palabras en francés, también se juega con eso. No está puesto por poner...**

**E. M. G.:** Para nada. Esas pintadas contienen mucho significado y múltiples mensajes. Hay una clara referencia a las Brigadas Internacionales con la inscripción en inglés o alemán; hay una huella evidente de los que han pasado por allí, de todos los partidos y colores de izquierdas; hay un vacío que mira hacia afuera, revés de cómo se ha estado viendo toda la secuencia. Recordaremos, a su vez, que en esta secuencia hay dos tramas: la política y la amorosa, y en ambas deja huellas esa ausencia que mira.

**J. R. M.: ¿Alguna otra secuencia?**

**E. M. G.:** Hay otra escena, no de las más comentadas. En Valencia, justo antes de cuando las niñas se van a comprar, en la casa de los parientes; una escena muy en penumbra, más que en penumbra, en sombras. Es en la que hay un señor explicándole a la madre de Gabriela que su marido ha muerto. La mujer no se lo acaba de creer y le pregunta:

— ¿Pero lo ha visto alguien?

— Sí, hay un compañero que lo ha visto...

La técnica que se utiliza ahí es una técnica de sombras; no se ve a los personajes, se ve la sombra de los personajes. Esas sombras muestran el dramatismo de la escena, muestran también el luto de la muerte, pero también dejan la duda, dejan la sombra de la duda de que sea verdad esa noticia. Y lo único que no es sombra es una mano, es la mano de la esposa, y en la mano está el anillo. Eso se ve y para mí significa algo. ¿Qué significa? Pues que, a pesar de todo lo que le están diciendo, ella todavía sigue creyendo en que es posible que siga vivo.



El tapón. El tapón tiene un valor de nexo narrativo. Une esta primera parte narrativa con el comienzo de la reflexión de la segunda. Además, tiene un valor de puente, como una especie de puente textual, muy propio de la literatura oral.

**J. R. M.: Que sea un hecho narrativo es una cosa muy lógica y es lo que se busca.**

**E. M. G.:** Después tenemos, por ejemplo... Hay un momento en el que reaparecen esos tambores del principio que justamente reaparecen cuando la escena en que la gente está subiendo a los camiones... es decir, la partida hacia el exilio, después vienen unas escenas en que la gente sale hacia el exilio andando. Ahí se acabó la guerra; después será otra música, la del exilio y de la desesperanza, la de la nostalgia, la de *La Verbena de la Paloma*. La aparente tranquilidad, o la inutilidad de las apariencias, se expresa con esa dulce y tranquila música de Bach que se oye justo antes de que haga presencia la tormenta latente.

**J. R. M.: Es cuando se muestran las imágenes de archivo, ¿no?**

**E. M. G.:** En la escena del éxodo, sí. Después de la escena de la pelota hay otra... Y ya después acaba la primera parte con esa secuencia tan comentada: la nostalgia. Esa situación de soledad y desamparo de la niña en la oscuridad de la noche, con esos focos reflectores, que lo mismo pueden simbolizar el terror militar o policíaco, que una simbolización de la película en la que ella se está viendo. De repente, empieza a oírse esa música que llega desde otra ventana, abierta. Ahora sí, la ventana está abierta. La ventana sí que comunica. Así como el balcón o la ventana ha sido durante toda la película un lugar de incomunicación, la ventana normalmente es donde vemos lo de fuera y lo de fuera entra dentro. En cambio, aquí la ventana, en todo caso, sólo permite entrar esa parte negativa pero no deja salir, es decir, es como una especie de barrera de incomunicación, en cambio esta ventana sí que comunica, comunica además una nueva realidad... la de la nostalgia por lo perdido.

**J. R. M.: Sí, perfecto. Muchas gracias, Eduardo, por la entrevista y tus valoraciones. Son importantes para entender algunas cosas porque yo creo que hay gente que no tiene esa visión.**

## NURIA PEREÑA<sup>158</sup>

**M. L. C. / D. F.: ¿Cómo es que entraste en la película?**

N. P.: El porqué, no lo sé. Lo que yo recuerdo es que Jomí y María Luisa eran amigos del hermano de mi cuñado, de Juan Espinasa, y creo que fue a través de él, que dijeron que buscaban a una niña de ciertas características, que fueron a casa, a hablar con mamá, y a verme. Y si, me acuerdo cuando, en un departamento de dos plantas, mamá estaba hablando con unas personas y cuando me llamaron, bajé corriendo la escalera. Y yo tengo clarísimo. Jomí, que en el momento en que me vio bajar las escaleras dijo: es ella. Y así fue.

**M. L. C. / D. F.: Tu madre, ¿puso un par de condiciones?**

N. P.: Sí, mi madre, estábamos pasando una época muy difícil con la muerte de mi padre y, entonces, mamá pidió que yo no supiese jamás, mientras se filmaba, el argumento de la película. Esa era la condición más importante. Y la segunda que no fuese una película comercial. Y se cumplieron las dos.

**M. L. C. / D. F.: ¿Cómo se filmó? ¿Qué te decía Jomí para que tu actuación fuera verdaderamente magistral al no saber el argumento?**

N. P.: Era, todo es mérito de Jomí. Siempre diciendo que es lo que yo sentía, sin explicar bien a bien qué pasaba. Era: “Tienes mucho miedo” o en la primera escena: “Eres chiquitita, que no te vean, que no te vean. Eres pequeñita”. El mérito es de él.

**M. L. C. / D. F.: ¿Lo pasabas muy bien filmando?**

---

<sup>158</sup> **Entrevista a Nuria Pereña** (N. P.). Fecha: mayo de 2011. Lugar: domicilio de Nuria Pereña en México D. F. Entrevistadoras: María Luisa Capella (M. L. C.) y Dolores Fernández Martínez (D. F.). Documentación para la entrevista: María Luisa Capella. Grabación en vídeo y audio: Juan Ramón Maroto. Transcripción: Dolores Fernández Martínez. Revisión de la entrevista: José Ignacio Cruz Orozco. Financiación: Proyecto de Investigación “La segunda generación del exilio republicano de 1939 en México a través de la película *En el balcón vacío*” (Ministerio de la Presidencia, Gobierno de España. Subvenciones destinadas a actividades relacionadas con las víctimas de la Guerra Civil y del Franquismo. Exp. 184/10). Derechos de propiedad intelectual: AEMIC, entrevistada y autores.

**N. P.:** Para mí fue una época fantástica. Era los domingos, me pasaban a buscar a casa muy temprano, en la mañana. Y era pasar el día, fuera de casa, con unas personas que me querían mucho y que todos tenían hijos de mi edad, mayores. Entonces era muy, muy divertido, porque era, o ir a Salazar de día de campo, o a la casa de alguien. Comer, jugar... Y a mi me llamaban un ratito: “Anda, ven, ven, ahora un momentito”. “Bueno, ya, deprisa, que quiero seguir jugando”. Para mí fue muy divertido. Yo diría casi un año de unos domingos estupendos, estupendos.

**M. L. C. / D. F.:** Cuando estrenaron la película, ¿la viste?

**N. P.:** La vi por primera vez y fue una sorpresa -creo que se estrenó en el Ateneo- y fue un impacto brutal para mí el ver la película, porque entonces encontré el sentido de todo aquello que habíamos hecho. Y ver a mi alrededor a todo el público llorando. Fue muy fuerte.

**M. L. C. / D. F.:** Empezaste la filmación cuando tenías...

**N. P.:** Nueve años, sí, y terminé a los diez.

**M. L. C. / D. F.:** ¿Y habías conocido a Jomí y a María Luisa antes?

**N. P.:** No los recuerdo de antes. La empatía con Jomí, mía, fue absoluta desde el primer día, sí.

**M. L. C. / D. F.:** ¿Tú recuerdas localizaciones?

**N. P.:** Algunas sí, Salazar, desde luego, allí fuimos varias veces. Otra fue el antiguo Colegio Madrid, y donde está el preso. Otro era la portería, el portero, que era Carrascal, que era la estación de dónde íbamos a partir. Otros son los edificios, que creo que los llaman Condesa, que están en la calle Mazatlán, o por allí. No sé, son los que recuerdo. Otros eran casa de ellos, en algunas casas de ellos también.

**M. L. C. / D. F.:** Cuando la viste, ¿nunca tuviste la tentación de dedicarte a actuar?

N. P.: No, no, aquello para mí no había sido actuar. Era... como en familia. Si, todo el mundo que veía la película decía: "Es que tu deberías dedicarte al cine", pero yo decía: "¡Que dices! ¡Qué hablas! Esto no es cine, esto se hizo en casa, es en familia".

**M. L. C. / D. F.: ¿Qué significa para ti *En el balcón vacío*?**

N. P.: Es una etapa fantástica de mi vida, el haber conocido a toda esta gente fantástica y el que ahora mis hijos entiendan el exilio viendo a su madre, aunque ellos digan: "Por lo único que te reconocemos es por el lunar, mamá". Pero que ellos también entiendan lo que ha significado todo esto.

**M. L. C. / D. F.: Tú te sentiste parte.**

N. P.: Por supuesto, parte de... entonces que mis hijos, que ya no lo son tanto, de alguna manera, más cerca.

**M. L. C. / D. F.: A María Luisa Elío, ¿la conociste también?**

N. P.: Siempre estaba allí, María Luisa, siempre, junto a Jomí. Siempre María Luisa estaba siempre hablando con todos ellos y siempre decidía y tal, pero quien hablaba conmigo en el momento de una escena, era Jomí. Siempre.

**M. L. C. / D. F.: ¿Qué te dijo, por ejemplo, Jomí, cuando la escena que, yo creo que es un logro absoluto, en la que se supone que ya habéis cruzado la frontera y estás recostada viendo cómo pasan las luces y echan la música? Tu cara es una maravilla y la frase es extraordinaria "que había conocido la nostalgia" ¿Qué te dijo Jomí que hicieras?**

N. P.: Era eso. Siempre me decía: "Estás muy lejos de casa, pero esta es la música de casa,... pero estás muy lejos".

**M. L. C. / D. F.: Es un prodigio de dirección y de empatía. Además de que algo traías de ese sentimiento, aunque hubieras nacido aquí.**

**N. P.:** Yo insisto en que fue mérito de él. El saber el lenguaje para una niña. No es sencillo, y Jomí no tenía hijos en aquel entonces. Por eso digo que es un gran mérito de él. Después también me ufanaba, cuando me decían: “Ahora tienes que llorar pero –me decía Jomí- no te preocupes, te ponemos unas gotitas...” “Hay no, si yo puedo llorar, Jomí ¿quieres que lllore?”. Y churr..., los churretes...

**M. L. C. / D. F.:** ¡Eras una gran actriz!

**N. P.:** Pero era un poco el darle el gusto. ¿Quieres que lllore? Verás que bien lo hago.

**M. L. C. / D. F.:** Jomí y María Luisa eran personajes muy seductores, muy atractivos. ¿Cómo lo vivía una niña como tú? ¿Cómo los recuerdas, intervenía esa seducción?

**N. P.:** Por supuesto, por supuesto... Yo recuerdo siempre a Jomí como.... un poco el sustituto de papá, sobre todo a Jomí. Mucho era el papá que acababa de perder.

**M. L. C. / D. F.:** ¿Tú ya sabías que habías perdido a tu padre?

**N. P.:** Sí, justo, justo, quizás por eso era fácil llorar.

**M. L. C. / D. F.:** Por eso, te entendías tan bien con Jomí.

**N. P.:** Por eso fue más cercana mi relación con Jomí.

**M. L. C. / D. F.:** ¿De dónde te sientes: mexicana o española?

**N. P.:** De todos y de ninguno. En España eres la mexicana y en México era la españolita. Entonces... Ni de aquí ni de allá, o quizás de todos sitios, y eso que ya mi generación somos más mexicanos, y mi hermana pequeña todavía más, que Meche o que...

**M. L. C. / D. F.:** La filmación la hizo Josema Torres. Fue muy importante, entre cámara y tu expresión hay muy buena relación, ¿con él cómo te llevabas?

N. P.: ¡Fantástico! También muy bien. Era muy dulce. Era el que, si estábamos jugando, yo decía: “¡No!, ¡Ahora no!” El decía: “espera, espera...” “¡No! Que todavía no estoy listo...” Y quizás nos daba tres minutos más ¿no? Pero entonces era muy dulce, muy cariñoso también. Cuando decía, ahora si... ya... Era el que siempre medía la luz con ese aparatito, que siempre me llamó mucho la atención

**M. L. C. / D. F.: La cámara tenía que hacerse amiga de la persona que está filmando.**

N. P.: Hay escenas en que estás prácticamente encima.

**M. L. C. / D. F.: ¿Te acuerdas de los nombres de los otros niños?**

N. P.: De Carlos y de José Andrés, porque además eran un poquito mayor que yo, pero nos veíamos en la escuela. Y nada más.

**M. L. C. / D. F.: ¿Te acuerdas de Ana y Alicia García Bergua?**

N. P.: No, de los nombres no. Pero supongo que jugábamos todos.

**M. L. C. / D. F.: ¿Y os ganaba la risa y había que repetir?**

N. P.: Por supuesto, por supuesto gana la risa. Gana la risa en una escena que estábamos desayunando y llega la camisa de mi padre. Esa la hicimos, no se, si diez veces, porque nos ganaba la risa. Nos ganaba la risa porque, a la hora de servirnos el café, me di cuenta que era coca cola. Entonces, claro, era la risa: “jajaja... ¡Es la coca cola, no es café!”... Después, con la camisa, tenía que ser sangre: “Hay pero ¡Es salsa de Ketchup! Salsa de tomate ¡Que asco!...” Entonces si, muchas veces, esas si recuerdo, pero era por eso, por la risa, por la diversión.

Otras porque no salía, como la escalera en la que me encuentro con María Luisa, veinte veces. Esa si la recuerdo bastante pesadita, y esa no era de risa, pero...

**M. L. C. / D. F.: ¿Dónde se filmó esa escalera?**

N. P.: No tengo idea, no tengo idea pero era un solo piso, o sea... parece que bajamos mucho, pero era el mismo. Entonces bajas y vuelves a subir, bajas y vuelves a subir. Entonces... sí...

**M. L. C. / D. F.: ¿Los muñecos eran tuyos?**

N. P.: No, ninguno era mío, y también me dijeron que es lo que tenía que hacer. El único que elegí libremente fue aquel tapón, de cristal. Ese si lo elegí. Porque Jomí los puso, sacó una bolsa y dijo: "Escoge el que más te guste, cada uno" Y dijo "cada uno", entonces cada uno se tiró a matar, a matar. Y yo cogí aquel. Eso si lo hice libremente. Entonces y con esas, se hizo la escena después.

**M. L. C. / D. F.: ¿Y lo tienes?**

N. P.: No, no, todo se quedó.

**M. L. C. / D. F.: Alguien dijo que lo tenía. A lo mejor Conchita.**

N. P.: A lo mejor Conchita. Sí, yo no.

**M. L. C. / D. F.: ¿Leíste luego el libro *Tiempo de llorar*? En relación con la película, ¿qué efecto te produce?**

N. P.: Me da la sensación de que la película es una pequeña parte nada más. Que eso si lo supe en su momento en que, a medida que se habían ido filmando las escenas se había ido ampliando. Que yo iba a salir en una o dos escenas nada más, pero a medida que se fue avanzando entre Mara Luisa y Jomí decidieron hacer tres cuartas partes de la película cuando iban a hacer una o dos escenas. Entonces sí siento que.... Y qué te voy a decir... ¡me encanta *En el balcón vacío*!

**M. L. C. / D. F.: Así que fueron creándola a medida que la rodaban. ¿Tus hermanas participaron?**

N. P.: No, Edi y Meche, las mayores, no. La pequeña muchas veces vino conmigo. Es cuatro años menor que yo. Por ahí debo tener algunas fotos que estoy con ella, que también venía a jugar. Ella fue muy amiga de la hija de Conchita, de Anamari,



pero era pues cuatro años menor que yo. Entonces ella algún día si vino -ella tiene algún recuerdo también- pero no siempre.

**M. L. C. / D. F.: ¿Conservas fotografías del rodaje?**

**N. P.:** Creo que tengo sólo dos fotografías, una en la que estoy con mi hermana en algún día del rodaje que nos tomó Jomí a las dos, y otra del día del estreno en el Ateneo, justo cuando terminó, y los aplausos y la gente y que me fui con María Luisa y me tiene María Luisa. Esas son las dos únicas fotos que tengo. Nada. Por eso mis hijos dicen que lo único es el lunar.

**M. L. C. / D. F.: Estás tan reconocible, la misma expresividad en los ojos. ¿Supiste de los premios que le otorgaron?**

**N. P.:** Supe que tuvo uno, de Locarno creo, ¿no? Ese fue antes, creo, no estoy segura pero creo que el premio fue antes que se viera aquí. Creo que fue antes pero no te sabría decir cuando fue.

**M. L. C. / D. F.: Es la única película de exiliados sobre exilio, es una especie de corte que realiza esta segunda generación, como para seguir adelante.**

**N. P.:** Que la vida sigue, ¿no? Dejemos la nostalgia y sigamos adelante. Si, ahí está la nostalgia pero... pero hay que seguir... sí, desde luego.

**M. L. C. / D. F.: Tengo que preguntarte por la cuestión de la generación nacida aquí, que presenta diferencias con la primera de los que llegaron, ¿es muy distinta?**

**N. P.:** Una generación que otra es muy distinta (---) Si las hay, si las hay. Yo con mi hermana menor me llevo cuatro años y hay bastante diferencia. Y las dos tuvimos la misma educación, y las dos fuimos al Colegio Madrid, y hay diferencia. Idi nació en el camino, en Santo Domingo, Merche ya aquí.

**M. L. C. / D. F.: Se está haciendo tarde para recoger los testimonios de esta segunda generación. Complementará la trayectoria de toda la historia. Parece**

**como, en cierta medida, que las madres lo vivieron y los hijos lo cargaron. Algo parecido te pudo pasar a ti con la película**

N. P.: De la película, me preguntabas hace un momento si me acordaba de la filmación. Y le decía a María Luisa [Capella] el otro día: “Me acuerdo, como si hubiera sido ayer, de cada una de las escenas. Como si hubiese sido ayer”. La del bombardeo, la que me tiraban del techo... Todo eso como si lo hubiésemos filmado ayer, porque era tan divertido, era tan estupendo. Y me acuerdo, te digo, como si hubiera sido ayer. Todo, todo, las risas con Conchita. Además, Conchita era tan dulce, tan risueña... Pero de todo eh... de todo, todo. Como se hizo cada una... como estaba Jomí trepado en una escalera...

**M. L. C. / D. F.: ¿Mutis te debió de impactar?**

N. P.: El tamaño de ese hombre que se me acerca con ese vozarrón. Ahora, la voz no es mía, ya lo sabéis, la voz no es mía... No sé de quien es la voz. La única palabra que es mía es cuando digo: “—Ah, *la balle* !, la pelota”. Esa voz es mía, todo lo demás no es mi voz.

**M. L. C. / D. F.: ¿Por qué?**

N. P.: Supongo que para lo mismo, no sé, para mantenerme ajena al argumento quizás.

**M. L. C. / D. F.: En diversas escenas se dobla la voz de algunos. ¿La de Mutis es la de Jomí?**

N. P.: Es la voz de Mutis, Jomí no tiene esa voz. Bueno, tenía esa voz. Eso puedo asegurártelo que no es la voz de Jomí.

**M. L. C. / D. F.: Merche Oteiza decía que había doblado a Belina.**

N. P.: Puede ser también, exacto. Jomí jugaba con las voces, sí, sí. Incluso yo recuerdo un día en alguna casa en el que estaban poniendo voz y que Jomí me llamó para que viese. Me explicó: “No es tu voz” “Mira, ven a escuchar como te

oyes". Que no me gustó la idea ¡eh! Eso no me encantó, eso no me gustó. Pero bueno... Pero me acuerdo de cada día de filmación.

**M. L. C. / D. F.: ¿Ya estudiabas en el Madrid cuando se filmó?**

**N. P.:** Sí, estábamos en primaria, sí, sí. Por eso fue la conmoción el día que fuimos a filmar en el Madrid: "Anda, venimos a la escuela en domingo..."

**M. L. C. / D. F.: La escena del refugio también se filma en el Colegio Madrid, dentro de la casa del sr. Carvajal.**

**N. P.:** Puede ser...

**M. L. C. / D. F.: ¿Quiénes eran las mujeres del tren cuando la escena de los colgados? ¿Chini Vilches y la propia Merche...?**

**N. P.:** Y nunca se filmaron en el orden, no, nunca en orden, en total desorden. Por eso, cuando la vi por primera vez me sorprendió, de todo a todo, el argumento, el orden, verlo todo seguido. Nunca fue en orden. Jamás.

**M. L. C. / D. F.: En la escena de Tomás tú no estabas.... Alrededor de la filmación surgen muchas historias paralelas. Como la tuya, el hecho de que tu madre no quisiera que tú conocieras el argumento. Es importante entrevistar a tu madre... Es muy importante la vinculación con las madres. Además tu madre tiene una trayectoria muy impresionante...**

**N. P.:** La madre... cuatro hijas... sin saber del marido... No volver a España... Seguir aquí sola... Esa es otra. Es una historia de mucho cariño.

**M. L. C. / D. F.: La escena del preso, podríamos comentarla. ¿Tu tenías a Tomás enfrente?**

**N. P.:** Por supuesto, yo sí lo tenía enfrente. Y además ¡era tan guapo! ¡Era tan guapo! Y si, yo me acuerdo que todos los que estaban ahí, en esa escena, estaban sobre todo José Andrés y Carlos que es: "Pum, pum... lo mataron", ese es José

Andrés. ¡Eh!, estaban, claro, a ellos les habían dicho: armar lio y a gritar, y tal. Y yo los encontraba ¡tan tontos! ¡que críos tan tontos!

Ese hombre, porque eso si me dijo Jomí: “Está encerrado, está en una cárcel”. Inmediatamente viene la relación de lo que le había pasado a mi padre, entonces, en automático: ¿Por qué se ríen estos tontos? ¿Cómo pueden decir “pum, pum, lo mataron”? ¿Cómo...? Entonces, sí, ahí hay una mezcla de entre lo que había pasado en casa, lo que dice Jomí, y después la punta de niños tontos que me rodeaban ¿no?

**M. L. C. / D. F.: La escena en que tu estaba cogiendo tabaco, ¿guarda también relación?**

N. P.: No, no, se hizo en otro día. Ahí no hay relación. Esa se hizo en otro día. Si, claro, pero está de inmediato: “Está detenido, está preso”. Y cómo que lo han matado, y lo relacionaba con mi padre. En cambio, a mi, debo decir que las escenas que más me costó es la del bombardeo, en la que estoy sentada en un rincón, en la que hay que levantar los ojos. Creo que todavía me duelen los ojos, vamos, de pensarlo. Sin levantar la cabeza de aquí, me decía Jomí, que estaba trepado en una escalera: “Mírame, no levantes y mírame”. ¡Era un dolor de ojos! ¡Tremendo! Entonces, ya que lograba mirarlo sin levantar la cabeza, si era él: “Mira, que nos están tirando bombas, mira, se nos cae el techo”. Entonces sí: “Tenemos mucho miedo, mucho miedo”. Pero yo recuerdo esa como la escena más difícil de todas, la más, la más difícil, no sólo de hacer, sino... para mí... más fuerte. ¿Cómo que me están bombardeando? ¿Cómo que se me cae la casa encima? Quizás esa fue para mí la más fuerte, fue para mí la más difícil y la más fuerte de todas.

**M. L. C. / D. F.: ¿Por qué costó tanto la escena la de la escalera?**

N. P.: Subíamos y bajábamos. Porque era un solo piso, María Luisa. Entonces bajas: ¡Muy bien! Ahora vuelve a subir. Y vuelve a subir. Supongo que era por la cámara, me imagino, y la luz. Que ya no tenían que volverlo a colocar en el piso siguiente ¿no? Pero si fue una pesadilla de largo y, además, era tontísimo. Además era terrible porque, además, no me cruzaba yo con María Luisa, yo saludaba a NADIE. Así como Tomás miraba a un árbol, yo saludaba a NADIE. Entonces, si, fue era muy larga y muy aburrida, muy aburrida. Había muchas divertidas, difíciles, pero esa fue larga y aburrida. Por suerte fue de las últimas.

**M. L. C. / D. F.: ¿Echaste de menos cuando acabó la película?**

N. P.: Sí, era muy divertido, eran unos fines de semana estupendos en que, además, yo era la mimada. De todos esos niños, que todos tenían a sus padres allí. Ah, pero la mimada de todos era yo, y eso era estupendo. Yo era la mimada, desde luego.

**M. L. C. / D. F.: ¿Cuándo supiste de que iba el argumento?**

N. P.: Hablando después, y enterada después, en casa, con mamá, mis hermanas y mi cuñado, Espinasa. A través de ellos fui sabiendo muchas cosas que no sabía. Nos regalaron una película, que es un trasto enorme, pero ahí está. Mi madre la tiene guardada, mi hermana la mandó poner en VHS y después alguna otra lo pasó a un DVD que está bastante ruidoso, pero vamos... [Hay una nueva copia... se la facilitaremos. Entonces, Nuria nos pregunta a nosotros, españoles, ¿qué nos parece la película?] Todos los años siguen pasándola en la Cineteca. Hay una temporada al año en que la Cineteca Nacional la pasa durante varios días. ¡Todos los años, de toda la vida! Del 62 para acá y la pasa la Cineteca.

**M. L. C. / D. F.: Eso indica la fidelidad de México con este tema. ¿Quieres decir alguna cosa más?**

N. P.: No me queda en el tintero nada. Me acuerdo de todo, que fue divertido, de todas las escenas, de todas, todas. Luego os busco las fotografías por si no las tenéis. El día del estreno, que había mucha gente y todo el mundo lloraba, claro, yo recuerdo alguna gente, mayor, para mí era mayor, como mi madre, que me tomaban de los [carrillos] así... ¡Ay, qué bonita! Ay que esto, ay que lo otro... Es más bonita, es mucho mejor la película en donde estás tú. Es mucho... que yo incluso, tenía diez años o doce, no más, que yo decía: "Qué feo. Aquí está María Luisa". Pero si, era... "Es mucho mejor tu parte". Y yo si recuerdo que decía: "¡Que feo, si está ella aquí!". Pero nada... muy bonito.

**M. L. C. / D. F.: ¿La reacción de tus hijos?**

N. P.: Es estupenda. Además, ahora, hace poco mi hijo la volvió a ver. Mi hijo ahora tiene treinta y tres años. La volvió a ver, me llamó por la noche, a las once de la noche: “—¡Mamá, ¿cómo es que no la he visto?

—Hijo, la has visto mil veces.

—Mamá, es que hasta ahora no entendí. ¡Es una maravilla, es estupenda!”.

Ahora, ahora...

**M. L. C. / D. F.: Ha llegado el momento de que comprendan, de que las relacionen con otras cosas.**

N. P.: Sí, porque lo vieron de adolescentes, y eso que iban al Madrid también. Pero ahora sí. Me llamó tardísimo: “¡Mamá, la acabo de ver!”.

## TOMÁS SEGOVIA<sup>159</sup>

### El grupo Nuevo Cine y la película *En el balcón vacío*: testimonio de Tomás Segovia

DOLORES FERNÁNDEZ MARTÍNEZ

Universidad Complutense de Madrid / AEMIC

El documental que la AEMIC realizó en 2011 en torno a la película *En el balcón vacío* le debe a Tomás Segovia su gestación, pues en 1993 aproximadamente, antes de leer la tesis doctoral, quien escribe estas breves líneas tuvo su primera entrevista con el poeta en el café Comercial de Madrid, donde él solía ir a escribir, a tomar café y a charlar con todo aquel que se le acercaba. El maestro me recibió encantado y, tan generoso como siempre, fue desgranando ante mí todo un elenco de personajes jóvenes, seductores y vanguardistas de los que yo no tenía el menor conocimiento, tanto mexicanos como españoles exiliados: Jomí García Ascot, María Luisa Elío, José de la Colina, Josema Torre, Emilio García Riera, Conchita Genovés, Juan García Ponce... Me habló de la película *En el balcón vacío*, en la que habían participado aquellos amigos y él mismo, actor improvisado, que hacía de prisionero de las Brigadas Internacionales. Siempre recordé aquel encuentro y, cuando surgió la posibilidad de iniciar un proyecto de investigación sobre la segunda generación del exilio republicano en México, la idea de hacerlo en torno a la película fue una inspiración que se me antoja ahora deslumbrante, como lo fue aquel primer encuentro.

---

<sup>159</sup> **Entrevista a Tomás Segovia** (T. S.). Fecha: mayo de 2011. Lugar: domicilio de Tomás Segovia en México D. F. Entrevistadoras: María Luisa Capella (M. L. C.) y Dolores Fernández Martínez (D. F.). Documentación para la entrevista: María Luisa Capella. Grabación en vídeo y audio: Juan Ramón Maroto. Transcripción: Dolores Fernández Martínez. Revisión y anotación de la entrevista: Juan Rodríguez. Financiación: Proyecto de Investigación “La segunda generación del exilio republicano de 1939 en México a través de la película *En el balcón vacío*” (Ministerio de la Presidencia, Gobierno de España. Subvenciones destinadas a actividades relacionadas con las víctimas de la Guerra Civil y del Franquismo. Exp. 184/10). Derechos de propiedad intelectual: AEMIC, entrevistado y autores.



Luminoso, deslumbrante, lleno de luz, son los adjetivos que recientemente se le han prodigado a Tomás Segovia con motivo de su fallecimiento. Incluso su hijo Francisco, también poeta, ha dicho: “No hubo un solo día en que la luz no lo eligiera...”. Y es verdad, destaca de Tomás Segovia esa luz que lo acompañaba, esa generosidad para transmitir todo el conocimiento que acumulaba, el gusto por la vida, por la naturaleza, por lo nuevo, por los amigos. Cuando comenzaba a hablar abría todo un mundo de sabiduría. Su inteligente discurso, con aquella ronquera que le caracterizaba (espléndida voz rasposa, similar al viento invernal, al decir de Juan Villoro) y que te obligaba a aguzar los sentidos, iba discurriendo por mil vericuetos inesperados que te alejaban más y más del punto de partida hasta que, de manera magistral, volvía al inicio, recogiendo el hilo del discurso sin la menor dificultad.

Tomás Segovia murió en México D. F. el 7 de noviembre de 2011, justo antes de que el equipo de la AEMIC viajara por segunda vez para encontrarse de nuevo con los protagonistas del documental. Había nacido en Valencia el 21 de mayo de 1927, “por casualidad”, como él decía con sorna cuando le preguntaban: “Mi madre, que era sevillana, estaba aquí y, en un momento así, yo quería estar a su lado”. Salió con su familia al exilio, primero a Francia y luego a México, a donde llegó en 1940. No se lamentaba, como veremos en su entrevista.

El camino de la poesía era para el poeta el de la sabiduría. Autor de una vasta obra poética: *La luz provisional* (1950), *Cuaderno del nómada* (1978), *Lapso* (1986), *Noticia natural* (1992), *Fiel imagen* (1996), *Salir con vida* (2003), *Llegar* (2006), *Siempre todavía* (2008), *Estuario* (2010), entre otras. Dejó un libro inédito dedicado al amor y a la vida cuyo título, provisional, es *Rastreos*. Sin embargo, resulta difícil ubicar a Tomás Segovia dentro de los estrechos compartimentos estancos de la historiografía literaria española del siglo XX<sup>160</sup>, a pesar de que su obra abarca también la traducción<sup>161</sup>, los diarios y el ensayo y recibió importantes galardones como el Xavier Villaurrutia en 1972, el Magda Donato en 1974, el Alfonso X de Traducción en 1982, 1983 y 1984, el Octavio Paz en 2000, el Juan Rulfo en 2005 y el Federico García Lorca en 2008. Antes de morir recibió, junto a Juan Gelman, el premio de Poetas del mundo Latino Víctor Sandoval, en Aguascalientes. Los últimos libros de poemas, “escritos de memoria mientras caminaba”, son, como

---

<sup>160</sup> Antonio Lucas, “Solitario y luminoso”, *El Mundo*, 11/11/2011.

<sup>161</sup> Generosa y desinteresadamente, para la AEMIC dejó traducidos los textos franceses de la exposición “La maternidad suiza de Elna. Tiempos de exilio y solidaridad”, que la Asociación realizará en Madrid, en la sede de la UNED, entre los meses de septiembre y octubre de 2012.

decía recientemente Javier Rodríguez Marcos<sup>162</sup>, un canto al milagro de estar vivo cada mañana, a la duración del tiempo y al tiempo atmosférico: al sol, la lluvia, el frío. Un frío que identificaba con la lucidez. Y también al amor: “De pronto supe que el milagro/ No era amar tanto/ Lo milagroso es ser amado.” Especialmente emotivos nos parecen los versos dedicados a su esposa y compañera, María Luisa Capella, parte cabal de sí mismo (*Lo que tengo*), quien ha compartido con nosotros la riqueza de su compañía y entrega.

Hombre libre y sin miedo, Tomás Segovia no le temía a la muerte desde hace años; aunque la sintiera cercana, había llegado a una vejez digna y activa, comprometida con la vida: “A esta edad ya no tengo que demostrar nada. Estoy en paz con la vida. Esa es la libertad”.

Al morir un poeta nos sentimos un poco en falta, dijo en una ocasión, y es verdad, hacemos nuestras sus palabras: “Al morir un poeta sentimos que ha muerto un hombre que vivió para ser escuchado” y asumimos el compromiso de difundir sus palabras para que continúe vivo entre nosotros.

\* \* \*

**M. L. C. / D. F.: Tomás, ¿cómo fue tu primer contacto con la película *En el balcón vacío*?**

**T. S.:** Yo tengo muy mala memoria para estas cosas, pero circulaba entre los amigos... Todo el mundo sabía que Jomí<sup>163</sup> preparaba una película y yo no me acuerdo bien, pero yo tenía bastante relación con Josema<sup>164</sup> más que con Jomí (con Josema habíamos hecho cosas juntos, habíamos sido vecinos...). Bueno, con Jomí

---

<sup>162</sup> Javier Rodríguez Marcos: “Tomás Segovia, poeta de las dos orillas”, *El País*, 9/11/2011; “Muere a los 84 años el poeta Tomás Segovia. Nacido en España el escritor fue un referente del exilio en México”, *El País*, 8/11/2011. Muchas son las necrológicas tanto en España como en México: Javier Aranda Luna: “Tomás Segovia y la sabiduría de la poesía”, *La Jornada*, 16/11/2011. Salvador Camarena: “Adiós a un puente entre continentes. Un referente mexicano”, *El País*, 9/11/2011. Manuel M. Cascante: “Muere el poeta Tomás Segovia”, *ABC*, 8/11/2011. Javier Coronado: “Tomás Segovia y la plenitud”, *La Jornada*, 11/12/2011. Fabiola Palapa, Carlos Paul y Reyes Martínez: “Falleció Tomás Segovia; estar en paz, esa es la libertad, decía”, *La Jornada*, 8/11/2011. Juan Villoro: “Adiós a un puente entre continentes. ¿Quién se niega a una naranja?”, *El País*, 9/11/2011.

<sup>163</sup> El escritor y realizador cinematográfico José Miguel García Ascot (Túnez, 1927 – México D. F., 1986). Entre 1961 y 1962 dirigió *En el balcón vacío*, película basada en unos relatos de la que entonces era su esposa, María Luisa Elío.

<sup>164</sup> José María Torre, hijo del doctor José Torre Blanco, fue fotógrafo y operador de cine y firmó la fotografía de la película.

también tenía porque todavía en esa época yo tenía alguna relación con el Instituto Francés, y Jomí estuvo siempre más o menos ligado, y lo veía a veces en el Instituto. Yo no me acuerdo... cualquiera de los dos... o a lo mejor García Riera<sup>165</sup>, cualquiera de los dos me dijo: “Oye ¿quieres hacer un papel?” Y, claro, dije que sí enseguida, nadie decía que no.

### M. L. C.: ¿Desde cuándo conocías a Jomí?

T. S.: Yo, a todo ese grupo, a toda esa... generación, por llamarlo así, de jóvenes escritores, los conocí en realidad a través de Emilio Prados<sup>166</sup>. Yo estaba muy aislado de ese mundo porque yo iba para médico, no tenía nada que ver con el mundo de la cultura y cuando, de repente, me metamorfosee de futbolista a poeta –a los catorce años, que es cuando se hacen estas cosas–, no conocía a nadie.

El primer contacto que tuve con ese mundo fue Emilio Prados. Todos los jóvenes del exilio conocían a Emilio Prados y se llevaban con él, pero yo, como era tímido y además vivía en un mundo muy diferente, en un mundo de médicos y de científicos, no lo conocía; y cuando lo conocí rápidamente me presentó a los muchachos del exilio que escribían y uno de ellos era Jomí. Eso debía de ser hacia el año 46 o 47. Éramos un pequeño grupo, nos reuníamos, íbamos a casa de Jomí, que vivía cerca de Tacubaya –yo creo que en lo que ahora es Benjamín Gil, que entonces no se llamaba así–, a casa de Xirau<sup>167</sup>, que vivía cerca del Monumento a la Revolución; eran los sitios donde nos reuníamos –en mi casa, casi nunca.

Habíamos estudiado en diferentes colegios: los primeros que yo conocí, que fueron Jomí, Xirau, Durán<sup>168</sup> y, un poco después, Enrique de Rivas<sup>169</sup>, que era más joven, ninguno había estudiado en la Academia<sup>170</sup>, como yo. Xirau, Durán y Jomí

---

<sup>165</sup> El escritor y crítico cinematográfico Emilio García Riera (Ibiza, 1931 – Zapopán, Jalisco, 2002) fue también, junto con José Miguel García Ascot y María Luisa Elío, autor del guión de *En el balcón vacío*.

<sup>166</sup> El poeta Emilio Prados (Málaga, 1899 – México, 1962) tuvo siempre una actitud de apoyo hacia los jóvenes escritores del exilio.

<sup>167</sup> El escritor y poeta Ramón Xirau Subías (Barcelona, 1924), hijo del también filósofo Joaquín Xirau Palau.

<sup>168</sup> El escritor e hispanista Manuel Durán (Barcelona, 1925), hijo del abogado y Procurador General de Catalunya, Ot Durán D'Ocon.

<sup>169</sup> El escritor Enrique de Rivas (Madrid, 1931), hijo de Cipriano de Rivas Cherif y sobrino de Manuel Azaña.

<sup>170</sup> La Academia Hispano-Mexicana fue uno de los colegios fundados por los exiliados republicanos en México. Fundada con las aportaciones del SERE en 1940 como centro de Bachillerato, desde 1944 amplió su oferta también a la enseñanza primaria.

habían estudiado en el Liceo Francés, eran de cultura muy afrancesada; y yo no era de cultura... No era de ninguna cultura, para ser precisos; pero como yo iba para médico había estudiado la anatomía en francés porque era más barata la edición francesa de la *Anatomía* de Testut<sup>171</sup>, por la oferta y la demanda; porque, como era un comercio entre estudiantes, tenía más demanda la edición en español; y eso marcó mucho mi vida porque, mientras mis hermanos y otros compañeros olvidaron bastante el francés, yo, en cambio, no lo olvidé nunca porque estudié la anatomía en francés. Yo me entendía bien con ese grupo porque todos leíamos en francés, hablábamos mucho de literatura francesa, teníamos muchas cosas en común.

Jomí, ya en esa época, se interesaba por el cine; bueno, todos nos interesábamos por el cine como intelectuales, como una forma moderna de arte; pero Jomí insistía, estuvo tratando desde joven de hacer cosas de cine.

**M. L. C.: ¿Y a María Luisa Elío?**<sup>172</sup>

**T. S.:** A María Luisa la conocí por otro lado, en la Academia Hispano-Mexicana. En realidad, me acaba de decir Cecilia [Elío], María Luisa no estaba inscrita en la Academia, lo cual me parece un poco raro. En la Academia Hispano-Mexicana estudiaban la hermana mayor, Carmenchu, y la hermana siguiente, Cecilia, pero no María Luisa, que estudiaba en una especie de escuela comercial; pero ella, como estaban allí sus hermanas (y casi todo el mundo), también iba y yo la recuerdo como una alumna más, aunque no lo fuera.

Mi relación con ella fue muy pintoresca porque, cuando yo de repente me volví escritor de la noche a la mañana, a los catorce años, andaba buscando eco, con quién podía relacionarme, y había muy pocas chicas con las que uno se podía relacionar en ese terreno. María Luisa Elío quería ser actriz; un día hablé con ella en el patio y le dije: “¿Te gusta el teatro?”, y me dijo que había leído o que estaba ensayando *Hedda Gabler*<sup>173</sup>, porque ella iba a una escuela de teatro o a un grupo de aficionados, y yo le dije: “¡Ah, yo he leído *Hedda Gabler*!”; entonces ya éramos

---

<sup>171</sup> Probablemente se refiere al *Traité d'anatomie humaine* escrito por el médico francés Leo Testut (1849-1925), aunque pudiera ser también alguno de las ediciones y compendios que de ella publicó su discípulo André Latarjet.

<sup>172</sup> La escritora María Luisa Elío Bernal (Pamplona, 1926 - México D. F., 2009), quien fuera esposa de José Miguel García Ascot y en cuyos recuerdos está basada *En el balcón vacío* (ella misma participó en el guión de la película). Véase Eduardo Mateo Gambarte (2009): *M.<sup>a</sup> Luisa Elío Bernal. La vida como nostalgia y exilio*. Logroño: Universidad de La Rioja.

<sup>173</sup> Obra teatral del noruego Henrik Ibsen (1828-1906), estrenada en 1891.

cómplices, porque yo creo que éramos los únicos en toda la escuela que habíamos leído *Hedda Gabler*. Después de clase ella iba a una academia que quedaba cerca y yo la acompañaba, y en el camino hablábamos de teatro; yo había leído un poco a Ibsen, un poco a Pirandello, y algo de teatro clásico español en clase; y nos sentíamos muy intelectuales porque hablábamos de Pirandello; muy infantilmente, claro, porque los dos éramos bastante incultos, bastante principiantes en ese terreno. Luego acabó ese curso y la dejé de ver.

Yo creo que eso tiene que ver con lo que llaman “integración”; y es que, al salir de Preparatoria y entrar a la Universidad o a diferentes trabajos (o al matrimonio, si eso se puede considerar un trabajo, porque muchas chicas salían directamente de la Preparatoria al altar, o al juzgado, directamente se casaban), esa cohesión, no sólo solidaridad, sino esa cohesión que había entre esa generación, pues estudiábamos todos en las dos o tres escuelas del exilio que había en México, esa cohesión se empezó a diluir cuando salimos de Prepa. Entonces al salir de Prepa y entrar en la Facultad, el pequeño grupo que entró también en la Facultad conmigo siguió muy unido, entre otros Jomí. En cambio, con los demás grupos de exiliados se iban diluyendo los lazos. Y a gente como María Luisa Elío dejé de verla durante mucho tiempo; a las Elío, a las Bolívar<sup>174</sup>, y a los compañeros del equipo de fútbol, los veíamos muy de vez en cuando. Esos grupos se iban integrando a la vida mexicana.

Cuando yo entré en la Facultad nos reuníamos en el café; la Facultad de entonces era una maravilla, un lugar pequeño, y el café era donde verdaderamente aprendíamos, discutiendo en el café; y allí nos reuníamos al principio Jomí, Xirau, Durán... Y lo curioso es que la integración, diría yo, se produjo más bien al revés: empezaban a entrar mexicanos en nuestros grupos de jóvenes exiliados, más que exiliados en los grupos mexicanos. En nuestro grupo de la Facultad empezaron a entrar, por ejemplo, McGregor<sup>175</sup>, el actor; soy muy malo para retener nombres, pero hubo varios que se acercaron. La integración se iba produciendo más o menos así. No sé si tiene esto que ver con *En el balcón vacío*, aunque de alguna manera sí tiene que ver...

### **M. L. C.: ¿Cuándo se reunieron para hacer *En el Balcón vacío*?**

---

<sup>174</sup> Las hermanas Amelia, María Luisa y Ana María Bolívar Goyanes, nacidas en Madrid en la segunda mitad de los años 20, eran hijas del biólogo Cándido Bolívar Pieltáin (Madrid, 1897 – México D. F., 1976).

<sup>175</sup> Aunque nacido en México, el actor Eduardo McGregor estuvo muy vinculado al mundo del exilio, pues trabajó en la compañía de Álvaro Custodio y en varias películas de Luis Buñuel.

**T. S.:** Yo entré en la Facultad en el 45 o 46. No todos entramos al mismo tiempo, pero más o menos, en un par de años, todos esos chicos con los que yo había hablado de poesía en el Parque México ahora estábamos en la Facultad. Era el 45 o 46, y la película se hizo en el 62.

**M. L. C.: Los que participaron en *En el Balcón vacío*, ¿eran todos amigos tuyos, en ese sentido de grupo?**

**T. S.:** La mayor parte, claro; incluso los mexicanos que participaron. En esa época, en los años 60, yo estaba ya relacionado con Juan García Ponce<sup>176</sup>, con Salvador Elizondo<sup>177</sup>. Había también exiliados a los que yo veía menos porque la vida profesional o cotidiana era diferente. Por ejemplo, Lipkau<sup>178</sup>: yo lo conocía, sabía quién era, si lo veía en la calle decía: “Ese es Lipkau”, pero nunca participé con él en... ni siquiera en un partido de fútbol. Todos nos conocíamos en el exilio, pero algunos llevábamos trato, y con otros nada más: “Hola, hola”. Con algunos yo tenía un trato de conocidos más que de amigos; pero con la mayoría de los que participaron sí; claro, cuando veo los créditos hay nombres que no me dicen nada; pero cuando estábamos filmando, pues yo sí, prácticamente conocía a todo el mundo.

**M. L. C.: ¿A Emilio García Riera lo conociste un poco después?**

**T. S.:** Una amistad bastante cercana la hicimos después, cuando volví de Uruguay. En esa época lo conocía poco, y tengo la impresión de que lo conocía más bien por el medio literario; no se por qué lo relaciono, en los primeros recuerdos que tengo de él, con la librería Madero, no sé si porque tenía que ver con la librería o me lo presentaron gentes de la librería; en mi primera idea lo relacionaba con otra rama del exilio que eran los Espresate<sup>179</sup>, que eran como un clan. Pero sí lo conocía, y

---

<sup>176</sup> Juan García Ponce (Mérida, Yucatán, 1932 – México D. F., 2003), escritor y crítico, tuvo una fugaz aparición en *En el balcón vacío*.

<sup>177</sup> El escritor y crítico Salvador Elizondo (México D. F., 1932-2006), quien formó parte, junto a García Riera y a García Ascot, del grupo Nuevo Cine, también interpretó un pequeño papel en la película.

<sup>178</sup> El exiliado Fernando Lipkau Echevarría (Barcelona, 1925 – México D. F., ¿?) también participó en el elenco de *En el balcón vacío*.

<sup>179</sup> Tomás Espresate Pons (Portbou, 1904 – México D. F., 1994), fundador de la imprenta-librería Madero, y sus hijos Jordi (Canfranc, 1931), Quico (Canfranc, 1932) y Neus Espresate Xirau



bromeaba con él como todo el mundo bromeaba, porque tenía un sentido del humor extraordinario.

### **M. L. C.: ¿Y con Josema Torre?**

**T. S.:** ¿Puedo contar la historia sentimental con Josema Torre? Vuelvo para atrás, cuando de repente me había vuelto escritor y andaba en mi escuela buscando contactos. Josema Torre era un poco mayor que yo y era una de las figuras destacadas en el colegio porque era muy buen futbolista, era muy chaparrito, jugaba de interior izquierda. Los dos hermanos Torre: Josema era el delantero inteligente, que dribla, y Nano era el portero, un portero sensacional, incluso le propusieron ser profesional. Yo era reserva del reserva. Josema tenía ese prestigio, pero yo lo conocía de antes. ¿Te he contado alguna vez que yo le he tirado piedras? Cuando hicimos amistad ya de mayores, reconstruyendo, resulta que coincidimos en la guardería donde mis hermanos y yo estuvimos en París (“guardería”, la llamábamos; ahora en la Historia todo el mundo habla de las “colonias” de niños españoles), que prácticamente era un orfelinato, casi todos eran niños desplazados o huérfanos, o que se habían perdido de los padres. Esto era en el convento de la Iglesia Española de París, que todavía existe, imitación del gótico, y había una galería donde se recibía a gente de paso; por ejemplo, según luego he ido sabiendo, la mujer de Cruz Salido<sup>180</sup>, la familia de Azaña, en fin, gente del exilio que andaba por ahí y los alojaban en unos cuartos que había. Nosotros, los niños del orfelinato, la llamábamos “la galería de los burgueses” y cuando había gente allí les tirábamos piedras: “¡Burgueses, burgueses!” (porque éramos niños españoles). Cuando hice amistad con Chema años después, reconstruimos y le dije: “Pues yo te estuve tirando piedras”, porque ellos estuvieron allí. Y luego, cuando salimos de allí porque vino mi abuela a buscarnos nos fuimos al Sur de Francia, y hubo un tiempo en que estuvimos en Perpiñán en un hotel, y en ese hotel estaban también los Torre Blanco; pero claro, como eran un poco mayores, y a esa edad, yo de lo que me acuerdo es de que lo que teníamos en común, a pesar de la diferencia de edad, era el tabaco, fumábamos a escondidas todos y algún

---

(Canfranc, 1934), creadores, junto con José Hernández Azorín y Vicente Rojo, de Ediciones ERA, en 1960.

<sup>180</sup> El periodista y escritor socialista Francisco Cruz Salido, responsable de prensa de la JARE, fue detenido por los nazis, devuelto a España y fusilado en Madrid, junto a Julián Zugazagoitia, en noviembre de 1940.



contacto tuvimos de intercambio de cigarrillos; pero coincidimos unos días nada más con los Torre Blanco allí.

Pasó el tiempo y nos encontramos en la Academia. El padre era amigo de mi padre y trabajaban en la misma clínica. Josema Torre era también un poco el ogro porque había dicho que él no quería ser médico. Terminó la Prepa y se dedicó a la Fotografía, pero hubo un momento en el que pensó ser periodista y escribió algunos cuentitos, y eso circulaba en la escuela, que Josema Torre había escrito una cosas. Él ya no estaba en la Academia, pero había una cohesión con los ex-alumnos (a mí también me pasó cuando salí: durante un tiempo no podía uno romper el cordón umbilical y seguía volviendo a la escuela a ver a los amigos) y durante un tiempo venía Chema. Por entonces, yo le dije tímidamente: “Oye, ¿tú escribes? ¿Me dejas leer algo tuyo?”; entonces me dio un pequeño relato (para mí, con catorce años, mítico) que se llamaba “La bomba de Rita” y me fui a leerlo con [José Ramón] Redondo, mi amigo cercano entonces, que también sale en la película; nos fuimos a la Ciudadela, que estaba muy cerca de nuestra escuela en la Plaza de Colón; era de noche y allí, sentados en las escaleras de la estatua, a la luz de un farol, leímos “La bomba de Rita”. Era un cuento encantador, aunque no me acuerdo exactamente. Rita era una chica de la Academia que también a mí me caía muy bien, muy buena persona y que tenía fama de ser la machorra; era la mejor en el básquetbol y en el voleibol, muy deportiva, un poco rubia y con el pelo rizado, ojos claros, una cara muy saludable, fresca; y se enamoró de Josema, aunque era bastante menor que él (porque era menor que yo y yo era menor que Josema, y a esa edad tres o cuatro años parecen un abismo); todo el mundo sabía en la Academia que Rita se había enamorado de Josema; entonces, en su cumpleaños, Josema le regaló un prendedor con la forma de una bomba, y el cuento trata de eso, cuando él le regala el prendedor sabiendo que estaba enamorada de él; muy bonita idea, pero nunca más volvió a escribir: empezó a dedicarse a la fotografía.

Años después, bastantes años después, coincidió que, en mi segundo matrimonio, alquilamos un departamento en un edificio, y allí vivía Josema y Conchita Torre<sup>181</sup>, éramos vecinos puerta con puerta en el mismo piso; además, aunque Conchita no estaba en la escuela, sí estaba su hermano Santiago<sup>182</sup>, que había sido mi amigo de Bachillerato; o sea, tuvimos mucha relación, agravada por otra circunstancia pintoresca y es que, como éramos tan ingenuos, cuando vimos

---

<sup>181</sup> Concepción Genovés Tarazaga (Orense, ¿?), esposa de José María Torre, interpreta en la película el papel de la madre de Gabriela, la niña protagonista.

<sup>182</sup> El antropólogo Santiago Genovés Tarazaga (Orense, 1923), hermano de la anterior, quien también tiene una fugaz aparición en la película.

el departamento la taza del retrete y la tina del baño estaban estropeadas, rajadas, y como nos dijeron que lo arreglarían, ingenuamente nos lo creímos y firmamos el contrato, y luego nunca lo arreglaron; y durante todo el tiempo que vivimos allí (además vivía con nosotros Rosa, la hermana de Inés y, por temporadas, otras hermanas de Inés) nos teníamos que bañar a jicarazos, con un cubo de agua caliente; y para ir al baño, o bien en cafés, o bien en casa de Josema y Conchita, y eso nos daba mucha intimidad.

Yo, como todo joven intelectual de mi época, me interesaba por el cine y soñaba con escribir para el cine, con dirigir...; hicimos tentativas con camaritas y cosas así. Con Josema yo había hablado de esas cosas cuando éramos vecinos.

Otra relación que yo tenía con el cine es que había trabajado una temporada de secretario, de mecanógrafo, con Max Aub en la Comisión de Cinematografía<sup>183</sup>, y entonces yo había tenido una educación, digamos, me había asomado al mundo del cine por el lado literario, había traducido varios guiones de cine. Presumía mucho en esa época de que nunca había visto *El acorazado Pontemkin*, por lo menos nunca lo había visto entero, porque varias veces había ido a cine-clubes donde lo exhibían, pero infaliblemente se estropeaba la copia y a la mitad nos mandaban a casa; pero yo discutía con Jomí y con Manolo Durán, los que sabían de cine, porque yo me conocía así [hace un gesto con la mano] el guión porque lo había traducido, del francés, claro; no sé si eso se llegó a publicar, pero Max Aub me encargó, cuando trabajaba con él, traducir varios guiones de clásicos del cine, bueno, lo que para Max eran “clásicos”: *El acorazado Pontemkin* y obras del cine realista y francés de la preguerra, películas como *Hotel du Nord* y esas películas tétricas, de lo que hubiera sido la *vieille vague*...; y también un tratado de cine para aficionados, que fue mi primera traducción del inglés. Con todo eso estaba un poco familiarizado, había intentado escribir guiones, y todo eso.

Cuando éramos vecinos Josema y yo, una vez me dijo: “—¿Quieres trabajar conmigo de guionista?”; “—Josema, tú sabes que yo nunca he hecho cine, que yo no sé nada...”; “—Sí, hemos hablado y yo creo que tú puedes...”. Él había hecho un proyecto, que fue la ilusión de su vida, que desgraciadamente no duró mucho, que era hacer, él, pequeños mini-documentales y venderlos completos a las compañías de documentales. Él era camarógrafo y fotógrafo y, claro, en México, donde el Sindicato<sup>184</sup> era una cosa tremenda, entrar en el cine era difícilísimo porque era

---

<sup>183</sup> En 1944, Max Aub es nombrado Secretario de la recién creada Comisión Nacional de Cinematografía de México, para la cual realizará diversas funciones hasta principios de los cincuenta.

<sup>184</sup> Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica Mexicana (STPC).

política corrupta todo; entonces un camarógrafo como él estaba dependiendo de que lo llamaran: “Oye, ve a Las Lomas y fotografía una boda de...”; era muy desilusionante todo eso y rara vez podía hacer algo que le gustara.

En esa época (supongo que alguien más lo habrá contado pero, bueno, lo cuento una vez más) todas las salas de cine en México tenían una larga sesión de cortos antes de la película principal, y en los horarios te ponía: “Cortos a las 4 y 20 y Película a las 6”. Esos cortos eran siempre algunos documentalitos, algunas cosas de actualidad, y todo eso; y era obligatorio, por ley, que en esos cortos hubiera un porcentaje de tiempo dedicado a la cultura o a las artes, en fin, más o menos educativo; y los noticieros esos, que vivían de la publicidad, naturalmente, hacían grandes esfuerzos para rellenar ese cachito que era de ley. Lo que ponían como cultura era la inauguración de una estatua por el señor Presidente, una conferencia que había dado el Ministro, era todo así. La idea de Josema, lo que proponía, fue que él hacía una notita, pero ya la llevaba terminada; y se lo aceptaron en un noticiero que se llamaba Noticiero Continental, donde –el mundo del exilio es tentacular– trabajaba Pepe Alameda<sup>185</sup>; Pepe Alameda, su verdadero nombre era..., era hijo de un político importante de la República, él mismo era un exiliado español que había salido al exilio siendo bastante joven, pero ya era un poco figura porque había estado muy cerca de García Lorca al final de su vida. Llegado a México se hizo cronista de toros y se hizo famosísimo con el seudónimo de Pepe Alameda. Los locutores de radio –entonces no había televisión– siempre tenían como un eslogan, una frase y la suya decía: “El toreo no es graciosa huida sino apasionada entrega”; había inventado incluso vocabulario y en el periodismo tenía mucho ascendente y tenía muchas relaciones en el mundo intelectual, a través de García Lorca y de su padre, que había sido Ministro; andaba metido en todas, y entre otras cosas trabajaba en ese noticiero. Le aceptaron a Josema el proyecto y empezamos a hacer esas notas. Lo que hacíamos era buscar un tema: yo investigaba en las bibliotecas y, a veces, también en los lugares, y hacía un guión, y con ese guión filmábamos, le poníamos sonido, porque Josema tenía relaciones en ese mundo; había un laboratorio de sonido que era el más profesional de México, el jefe se llamaba el “Pulpo” Quintero, era buenísimo, de esos que todo lo arreglan

---

<sup>185</sup> Seudónimo del periodista y escritor Luis Carlos Fernández y López-Valdemoro (Madrid, 1912 – México D. F., 1990), hijo del jurista y político de Izquierda Republicana Luis Fernández Clérigo. Licenciado en Derecho por la Universidad de Madrid, Carlos Fernández se inició como locutor de radio en Francia Libre y llegó exiliado a México en marzo de 1940 (José Francisco Coello Ugalde, “José Alameda, del hilo de Ariadna al hilo y summa del toreo”, *Taurología*, 19 de agosto de 2011, <http://www.taurologia.com/articulo.asp?idarticulo=1046>).

con un alambrito y un palillo de dientes –era sensacional–; y entonces empezamos a hacer ese tipo de notas, Josema y yo, y fue una época estupenda en mi vida; eran notas de unos tres minutos, una a la semana, y filmábamos toda la semana, no hacíamos otra cosa –tú ya sabes lo que es hacer tres minutos de cine–; hicimos una sobre restauración de libros, hicimos una sobre cómo se hace el pan y, la que yo recuerdo con más... [hace un gesto de admiración], porque hay gente que la recuerda, una, en dos o tres partes, sobre la fabricación de violines, y eso estuvo muy bien porque había venido a México un lutier –suizo, me parece– enviado por la UNESCO en intercambio entre países, a enseñar en México a los lutieres mexicanos, una gran figura; como también se iban a publicar cosas en torno a eso, tuvo relación con el Fondo de Cultura Económica, y yo, ya en esa época, tenía relación, era traductor, corrector de pruebas; lo conocí a través del Fondo de Cultura y le propuse: “¿Podemos hacer un pequeño documental sobre...?”, “¡Cómo no, encantado!”; estuvimos entrevistándolo, filmamos varios días seguidos. Entre otras cosas, a otro personaje del exilio, era un vasco, tan vasco, tan vasco –con una sola ceja y todo lo demás– que le llamábamos el inglés (por antítesis) y era compositor de música, un hombre muy callado, muy raro personaje, lo vestimos de tirolés, con calzón corto y gorrito, y lo llevamos al Desierto de los Leones<sup>186</sup> a hacer la escena de la selección de los pinos para hacer violines; porque nos contó este hombre, el lutier suizo, que para hacer un violín lo primero que hacen es seleccionar el árbol de donde van a sacar la madera y van con un mazo golpeando y oyendo la resonancia del árbol y entonces escogen: éste, y cortan uno... [hace gesto de OK] para hacer un buen violín; ese documental estuvo muy bien hecho, en varias partes, estuvimos en el conservatorio y, para colmo, este hombre era chelista aficionado –era constructor de violines y tocaba el chelo– y era muy amigo del primer violín de la Sinfónica de México, que era un italiano que estaba de paso, estuvo unos años en México como primer violín, y para ponerle fondo musical vinieron al laboratorio de sonido él y el primer violín de la Sinfónica, ¡gratis!, por pura simpatía, y estuvieron tocando allí, para ponerle fondo, ¡nada menos que un gran lutier y el primer violín de la Sinfónica!

Nosotros llegábamos con esas notas allí y nos trataban con la punta del pie, nos cambiaban los textos... Bueno, entonces yo allí no era más que el segundo de a bordo, el que trataba con ellos era Josema; y Josema varias veces les puso condiciones: “Si no nos van a respetar, si nos va a alterar el texto, si lo vuelven a hacer deshacemos el trato”; lo volvieron a hacer y deshicimos el trato. Fueron, yo

---

<sup>186</sup> El Parque Nacional del Desierto de los Leones, situado al Sur del Distrito Federal.

no sé, cuatro o cinco, yo no me acuerdo, las notas que hicimos, y ahí murió. Años después, no mucho tiempo después, cuando ya no éramos vecinos, ya no veía yo mucho a Josema pero sí lo veía más o menos porque mientras tanto mi mujer de entonces, Inés Arredondo<sup>187</sup>, había hecho amistad con Conchita; yo trabajaba mucho y Josema también, pero nos veíamos algo; una vez me vino a buscar, a decirme: “Si quieres trabajar como guionista, tengo una posibilidad, porque he propuesto el mismo trato a Barbachano<sup>188</sup> –que era entonces el productor moderno, innovador, de izquierda, y no sé qué–, y no han querido; me han propuesto que trabaje con ellos, pero de camarógrafo, de que me mandan a filmar lo que ellos me digan, generalmente bodas de niñas ricas y cosas así, y yo no quiero hacer eso; pero, en cambio, me han dicho que necesitan un guionista para documentales pequeños y yo te he recomendado y dijeron que sí; si quieres, ve de mi parte”. Fui y estuve años trabajando de guionista con Barbachano, haciendo un poco lo que me decían.

Total, que cuando se hizo *En el balcón vacío* yo ya tenía todos esos contactos con el cine, con Josema muy cercano, con Jomí desde tiempo antiguo y con los demás que trabajan ahí. Yo en esa época estaba trabajando en La Casa del Lago<sup>189</sup>; trabajaba muchísimo, hacía la *Revista Mexicana de Literatura*<sup>190</sup>, trabajaba en La Casa del Lago y escribía mis cosas, y entonces no estuve de veras en el equipo, como estuvo García Riera, Redondo, Conchita a través de Josema, que se trasladaban juntos; yo iba a las filmaciones cuando me tocaba y seguía un poco... porque ese año es el año en que yo me fui a Uruguay.

### **M. L. C.: ¿Cómo se decidió o cómo te propusieron el personaje que haces?**

**T. S.:** No recuerdo exactamente, supongo que Jomí me dijo: “¿Quieres trabajar en la película?”; había reuniones... “A ver, tú harías de...”, y nosotros: “Sí, cómo no”; ni siquiera nos preguntaban, ya se sabía. A mí me dijo: “Tú harías un prisionero

---

<sup>187</sup> La escritora Inés Camelo Arredondo (Culiacán, Sinaloa, 1928 - Ciudad de México, 1989).

<sup>188</sup> El productor cinematográfico Manuel Barbachano Ponce (Mérida, Yucatán, 1924 – México D. F., 1994).

<sup>189</sup> La Casa del Lago, centro cultural de la UNAM que hoy lleva el nombre de su primer director, el escritor Juan José Arreola. Sito en el Bosque de Chapultepec, desde su creación en 1959 se convirtió en uno de los más importantes centros de difusión cultural de la capital mexicana. Tomás Segovia la dirigió entre 1961 y 1963.

<sup>190</sup> Creada por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo en 1955, la *Revista Mexicana de Literatura* llegó a ser el principal órgano de la juventud literaria del momento. Junto a Juan García Ponce, Tomás Segovia estuvo al frente de ella entre 1960 y 1963.

alemán”, “Ah, muy bien! Yo, lo que me digan. ¿Un prisionero alemán? Pues un prisionero alemán”.

**M. L. C.: Pero era un prisionero alemán rojo...**

**T. S.:** Rojo, sí claro.

**D. F. M.: De las Brigadas Internacionales.**

**T. S.:** De las Brigadas Internacionales. Esa escena de la película, creo que alguna vez se lo dije a Jomí, es un poco demasiado... ¿cómo decirlo?, de campanario, porque sólo un refugiado español la entiende, el público mexicano no la entendía porque nada dice en la película que sea un alemán de las Brigadas Internacionales, la niña siempre dice: “El hombre de la cárcel”, “el hombre”; y que los niños le tiren piedras, y tal... ; y hay una toma del interior, donde en la pared dice: “*Rote Brigade*”, o no sé qué... algunas cosas escritas en la pared, que uno que esté en antecedentes dice: “¡Ah! Es un alemán de las Brigadas Internacionales”; pero uno que no conozca ese mundo, pues dice: “¿Quién será?”.

**M. L. C.: Los niños gritan: “¡El rojo, el rojo...!”.**

**T. S.:** El rojo..., pero hay que entender que es de las Brigadas Internacionales... Yo le decía a Jomí: “Yo creo que debías dar más datos para el público no exiliado”. Y luego, otra cosa que he contado, esa escena la hicimos en el Colegio Madrid y andaban por allí los niños correteando, esos mismos niños que salen, y la niña, Nuri Pereña, andaban por ahí jugando; y cuando ya íbamos a filmar mi escena, me meten en el cuarto y me dicen: “Tú estás aquí, detrás de la reja, y estás mirando a la niña...”; “Bueno, y ¿dónde está la niña?”; “No, tú miras a ese árbol...”; y yo decía: “Jomí, yo no soy actor, yo no puedo estar mirando a un árbol y sonriéndole como si fuera una niña; si la niña está jugando por aquí, ¿por qué no la pones ahí a la niña y le sonrío, y que la niña me sonría a mí y me sale mejor?”; “No, no, porque ahora...”; total, que cuando yo vi la filmación, los *rushes*, como decíamos entonces, le dije: “Jomí, ¡estoy muy mal! Hay que repetir esa escena con la niña”; “No, porque la película es carísima, no podemos desperdiciar película...”; y así se fue la escena.

**M. L. C.: Sin embargo, Nuri sí recuerda, cuando la grabaron a ella, que sí te estaba viendo...**

**T. S.:** Cuando la grabaron a ella, sí. La escena en que estoy allí y me están tirando piedras..., que sí me las tiraron de verdad, pero no eran los niños, eran García Riera y Jomí los que tiraban las piedras, y yo estoy haciendo así [hace el gesto de esquivarlas] porque me las estaban tirando de verdad y pegaban en la reja. Hay un momento en que yo sonrío a la niña... ¡a quien yo sonrío era a un árbol!

**M. L. C.: Tú hablas con mucha admiración de Nuri, ¿la viste actuar?**

**T. S.:** Sí. En detalle no me acuerdo, pero todos participábamos más o menos. Yo no mucho porque tenía otras muchas cosas que hacer, era una época muy central en mi vida; pero, claro, de vez en cuando, que iban a filmar en el Edificio Condesa..., que iban a filmar en el Ateneo..., pues ahí íbamos; entre otras cosas por si nos necesitaban, porque como las escenas no se filman en su orden, pues de pronto: "Oye, vamos a hacer la escena de tal o de cual". Yo he estado en algunas filmaciones en el Edificio Condesa, en el Ateneo, en el Madrid... y veía allí a la niña; y también, de vez en cuando, había proyecciones, Jomí proyectaba partes cuando iba avanzando la película y nos invitaba a los amigos a verla y criticarla. No la vi todo el tiempo, pero sí la veía de vez en cuando y todo el mundo que estuvo en la película estaba enamorado de la niña, porque era una maravilla.

**M. L. C.: ¿Recuerdas que se filmara en algún exterior, como en el Desierto de los Leones?**

**T. S.:** No, ahí no estuve, en esas filmaciones no estuve. A veces no estoy seguro de haber visto la filmación o de haber visto el resultado; por ejemplo, hay unas escenas en el Edificio Condesa que a mí me parece haber visto cómo las filmaron, pero a veces pienso: "No, lo que pasa es que vi la escena ya filmada y me imaginé cómo la habían filmado", no estoy seguro de haber estado viéndolo.

**M. L. C.: Cuando se terminó la película, ¿estuviste en el estreno?**

**T. S.:** Pues tampoco me acuerdo bien. Ahora que me dijiste que hay quien dice que se estrenó en el Ateneo Español y hay quien dice que fue en el Instituto Francés, de



pronto me pareció recordar una proyección en el Instituto, lo cual me parece más coherente porque el Ateneo no tenía sala de proyección y el Instituto sí, y esa sala de proyección y el cine-club lo dirigía Jomí<sup>191</sup>. La primera proyección que yo vi, tengo una imagen bastante clara de que estaban muchos de los que salían en la película, estaba Merche Oteyza<sup>192</sup>, estaba Carmen Mera<sup>193</sup>, estaba Conchita, Justi, Redondo, creo... Esa escena la tengo muy grabada porque, típico, cada vez que salía alguien en la pantalla, el que se estaba viendo gritaba: “¡Uy, qué horror!, bórrame, quítame de ahí”; estábamos en la sala, más o menos a oscuras, pero cada vez que alguien gritaba es que salía en la escena; cuando salí yo, también... Ahora, esa escena, no me acuerdo bien, pero era una sala de proyección, debía de ser en el Instituto Francés, supongo.

Haciendo memoria..., yo no sé cuándo estuvo terminada del todo la película, porque en el 62 todavía se estuvo filmando, ¿no?, creo... y yo, a fines del otoño o en invierno del 62 me fui a Uruguay; bueno, primero hice un viaje rápido a Nueva York y París, y luego Uruguay. Entonces, a lo mejor yo no la vi sino al regreso, y yo estuve dos años en Uruguay...; pero me extraña porque esa escena sí la recuerdo muy bien, todo el mundo diciendo: “Jomí, Jomí, quita esa escena...”, o sea que era la primera vez que la gente se veía a sí misma en la pantalla. O a lo mejor no era una proyección de la película terminada, sino una proyección de una parte, porque, de vez en cuando, sí habíamos visto partes; o sea, cuando los verdaderos del equipo, Jomí, García Riera, Josema, los técnicos, proyectaban para editar y para corregir, invitaban a los amigos.

**M. L. C.: Porque en el estreno estaba por primera vez Nuri; nunca Nuri vio escenas antes. Entonces, a lo mejor no era el estreno.**

**T. S.:** Pero esa escena que yo te digo, no me acuerdo bien, pero era muy posible que estuviera Nuri también.

**M. L. C.: ¿Tú te sientes representado en *En el balcón vacío*?**

---

<sup>191</sup> Efectivamente, el primer pase público de *En el balcón vacío* fue en la Sala Molière del Instituto Francés a mediados de 1962 (probablemente a finales de mayo o principios de junio, pues durante este mes aparecieron algunas reseñas de la película), poco antes de que la película fuera proyectada en el Festival de Locarno en agosto de ese mismo año.

<sup>192</sup> Mercedes Oteyza, esposa de Juan García Ponce, interpretaba en la película el papel de la mujer que cuida al enfermo, encarnado por su marido.

<sup>193</sup> Carmen Mera interpretaba en la película el papel de la hermana mayor de Gabriela.

**T. S.:** ¿Como exiliado?

**M. L. C.:** Como lo que sea.

**T. S.:** La pregunta es demasiado general; me siento representado...

**D. F. M.:** ¿Qué significa para ti? La película está contando la historia del exilio de los niños, y tú formas parte de ese grupo. También por el lado de la experimentación en el cine.

Yo creo que la película, a casi todos nosotros, cuando la vimos ya terminada, nos pareció que, efectivamente, era un documento sobre el exilio, sobre la segunda generación, sobre la experiencia infantil del exilio; pero nos pareció, creo, que la primera parte sí era bastante compartible; o sea, la historia de cada niño en la guerra y en el exilio era diferente, pero sí entendíamos la historia de esa niña, participábamos de la historia de esa niña. En la segunda parte se trataba más de “Arte”; en la segunda parte es donde se nota más la intención de hacer cine de la *nouvelle vague*, de hacer cine moderno, de manejar la cámara...; en la primera parte también hay eso, pero es mucho más intenso lo que está pasando, lo que están narrando y uno no se fija tanto en la cámara y en el ritmo, está uno demasiado atrapado por la historia; en la segunda parte es más visible todo eso.

Yo creo que en la segunda parte se diluye un poco más...; porque sí hay partes donde se reconoce uno, hay guiños, pero muchos menos.

**M. L. C.:** Decían las hermanas García Bergua<sup>194</sup> que les parece la representación de la infancia perdida, de la infancia truncada de toda esa generación, de su padre, Emilio García Riera, de ti, incluso te mencionaron, decían que entendían mejor tu poesía en relación con eso.

**T. S.:** Ya sabes que a mí no me gusta hablar de infancia truncada; me parece que en mi infancia, no puedo generalizar, pues, en efecto, hubo dramatismos, hubo cosas..., pero todas las infancias son truncadas; siempre he dicho: un niño exiliado, claro, perdió su infancia, pero todo el mundo ha perdido su infancia, de una

---

<sup>194</sup> Las escritoras Alicia (México D. F., 1954) y Ana (México D. F., 1960) García Bergua, hijas de Emilio García Riera. Alicia interpretó el papel de la niña amiga de Gabriela, y Ana aparece también en brazos de su abuela paterna, Francisca Riera.

manera o de otra. No estoy hablando de Historia, estoy hablando de Biografía, que no es lo mismo. Historicamente, claro, fue una injusticia histórica lo que sucedió; pero biográficamente yo viví la infancia que me tocó; hubo dramatismo, pero hubo maravillas y, cuando hago el balance, siempre digo: después de todo, tuve suerte; si yo tuviera que elegir entre vivir una vida en la España franquista o vivir una infancia de exiliado, toda la vida una infancia de exiliado, mucho más rica, mucho más libre, mucho más interesante... ¿con algún dramatismo? Sí, claro; hay dramatismos y dramatismos; no hablo de mi padre, para él debió ser un gran cataclismo en su vida; pero en mi vida de niño exiliado, mi infancia fue una infancia de aventuras, con peligros y con dramatismos y con un poco de hambre y con pobreza; pero la pobreza que yo viví no era la pobreza de un miserable campesino mexicano, era una pobreza con algún límite.

**D. F. M.: ¿Fuiste a París con una carta de Max Aub?**

**T. S.:** No exactamente. Yo fui a París en el año 65; en realidad me animé a ir a París porque me habían ofrecido trabajar de traductor en la UNESCO; llegué a París y no me dieron ni agua; me quedé ahí en mala situación, y entonces llegó Max Aub, que iba de viaje, no sé a qué<sup>195</sup>, a ver gente... Max Aub conocía a todo el mundo; lo vi y preguntó que cómo estaba; yo le dije: “Pues ando a salto de mata”; y entonces me dijo: “Yo te voy a presentar gente para que no estés tan aislado”; y entonces me presentó a Semprún<sup>196</sup>, a Enmanuel Roblés<sup>197</sup>, a Dionys Mascolo<sup>198</sup> y me re-presentó –porque yo lo había conocido de niño– a Bergamín<sup>199</sup>. Semprún no me hizo ningún caso, claro; Enmanuel Roblés, tampoco; pero los que sí me hicieron caso fueron Bergamín y Dionys Mascolo. Con Bergamín hubo relación, porque resulta que Bergamín había sido amigo de mi padre, allá en la juventud de él y, de pronto,

---

<sup>195</sup> Ese año Max Aub viajó a Francia para, entre otras cosas, formar parte del jurado del Festival de Cannes y ocuparse personalmente de la edición de sus obras en dicho país.

<sup>196</sup> El escritor Jorge Semprún (Madrid, 1923 – París, 2011), exiliado entonces en París.

<sup>197</sup> El escritor francés Emmanuel Robles (Oran, 1914 – París, 1995) fue autor de, entre otras, la novela *Cella s'appelle l'Aurore* (1952), de la que Luis Buñuel haría una versión cinematográfica en 1955.

<sup>198</sup> Dionys Mascolo (1916 – París, 1997), escritor y actor ocasional, fue jefe de lectores de Gallimard, de donde nace la relación con Max Aub, quien había publicado en dicha editorial la versión francesa de su *Jusep Torres Campalans* en 1961.

<sup>199</sup> El escritor y editor republicano José Bergamín (Madrid, 1895 – Hondarribia, 1983) había estado exiliado en México hasta 1958, fecha en que regresó a España; ante la hostilidad de las autoridades franquistas, volvió a exiliarse, esta vez a París, en 1963.

Bergamín descubría que tenía relación conmigo; él también estaba pasando dificultades, pero menos que yo, y me invitaba, y fue una relación satisfactoria. Mascolo me dio trabajo en Gallimard como lector de español; ganaba una miseria con eso, pero algo era algo; andaba yo buscando debajo de las piedras. Eso fue lo que hizo Max Aub por mí esa vez, en París.

**D. F. M.: ¿Y las entrevistas que hacías a los artistas mexicanos?**

**T. S.:** Es una anécdota. Cuando yo entré a trabajar con Max Aub era un período en el que yo estaba muy, muy mal económicamente; entonces él me ofreció trabajar en la Comisión de Cinematografía. El estatuto que yo tenía allí era muy ambiguo, era un poco su secretario, un poco traductor, un poco ayudante..., no se sabía bien. Él era Secretario, no era Presidente (el Presidente era un político, que ni me acuerdo –ni nadie se acuerda– cómo se llamaba); fue la primera vez que hubo una Comisión de Cinematografía en México y era un lugar modesto, una oficina pequeña. Entre los proyectos que Max Aub hizo –a mí siempre me ha intrigado qué pasó con esos proyectos (claro, luego yo me fui a París, me fui... y nunca he sabido)–, uno era hacer una colección de clásicos del cine (que fue por lo que me puso a traducir algunos guiones, sobre todo de cine francés, ahora no me acuerdo, traduje dos o tres); y luego un *Boletín*<sup>200</sup> (a mí también me mandaba a colaborar) que dirigía un periodista y escritor mexicano, muerto hace mucho, una persona extraordinaria con la que yo aprendí muchísimo, pero de esas personas que desaparecen y nadie se acuerda de ellas; ¿cómo se llamaba este hombre?... A ver si luego me acuerdo, con permiso de Alzheimer. Él era el que hacía el *Boletín* y otras cosas, se ocupaba de ediciones, y yo era su ayudante y aprendí muchísimo de tipografía, de español, porque era una persona muy, muy preparada y dulce, y muy pedagógico. Los guiones que yo traduje, no sé si se llegaron a publicar o no; a mí me parece que sí, que por lo menos alguno; yo llegué a ver pruebas, me parece; nunca he oído hablar más de esos guiones.

Cuando hubo no sé qué aniversario del cine mexicano, Max Aub quiso hacer un libro de arte, un libro gráfico con fotografías de los artistas y los directores, y las firmas de ellos. Muchas firmas, la gente iba allí y [Max] les pedía la firma, o los veía, eran amigos de él; pero a algunos me mandaba a mí, me mandaba con bloc de papel fino, un tintero y una pluma a que recogiera esa firma para hacer un grabado. Una de esas firmas que me mandó a recoger era la del

---

<sup>200</sup> Desde 1946 y hasta 1949 la Comisión Nacional de Cinematografía editó el boletín *Cinevoz*.

Indio Fernández<sup>201</sup> (esa es la anécdota que he contado muchas veces); y ahí voy yo a dar a Coyoacán, que entonces era un pueblo lejano, y, naturalmente, llegué muy tarde y el Indio estaba comiendo en su patio, en esa casa que todavía existe y que es como un rancho en medio de la ciudad, con un patio muy de rancho, con arcadas y todo eso, una gran mesa en medio de las arcadas y él solo comiendo; y le servía a la mesa Columba Domínguez<sup>202</sup>, que era la gran estrella de ese momento, que vivía con él y le servía a la mesa. La anécdota es que yo llegué –claro, ya le habían avisado de que iba a ir un muchacho con un bloc para que le diera una firma– y me dijo: “Pase, compañero, siéntese, compañero, ¿ya comió?”; yo le dije: “No, pero tengo que ir a comer, me espera mi mujer...”; “Bueno, pero se echa un taco...”; “Bueno, sí, me echo un taco”; “¡Columba, un taco para el señor!”; y Columba... [hace el gesto de amasar una tortilla], de modo que yo he comido un taco torteado por Columba Domínguez, que andaba vestida de huipil, guapísima, un huipil muy elegante, claro, pero echándole las tortillas al Indio Fernández... yo me quedé asombrado de lo que era el machismo en esa época.

#### **M. L. C.: ¿Y tu incursión como actor en el cine mexicano?**

T. S.: Bueno, ahí [se refiere a *En el balcón vacío*], y luego actué también en una película de Gurrola<sup>203</sup> basada en un cuento de García Ponce; ahí –aprovecho para meter un spot– sí me sentí un poco... marginado, porque la primera idea de esa película fue mía; como ya he contado, estuve años haciendo pequeños documentales para Barbachano, la compañía de Barbachano que se llamaba... Cine-Verdad, donde el director de noticieros era otro refugiado español, Carlos Velo<sup>204</sup>. Barbachano toda la vida quiso hacer cine comercial, profesional, porque lo del Sindicato era tremendo. Yo trabajé –tampoco he contado eso– de “negro” con

---

<sup>201</sup> Emilio “Indio” Fernández (Coahuila, 1903 – México D. F., 1986) fue uno de los directores más destacados de la llamada Edad de Oro del cine mexicano.

<sup>202</sup> La actriz Columba Domínguez (Sonora, 1929) hizo sus primeras películas a mediados de los cuarenta de la mano de Emilio Fernández, con quien mantuvo una relación sentimental hasta mediados de la década siguiente.

<sup>203</sup> El director de cine y de teatro Juan José Gurrola (México D. F., 1935 - 2007).

<sup>204</sup> En realidad *Cine-Verdad* fue el nombre de uno de los noticieros cinematográficos que creó la productora Teleproducciones S. A., fundada en 1950 por Manuel Barbachano y a la que en 1953 se incorporó el director exiliado Carlos Velo Cobelas (Cartelle, Orense, 1909 – México D. F., 1988).

una amiga novelista y guionista, Josefina Vicens<sup>205</sup>, “la Peque”, y los que trabajábamos con ella no podíamos aparecer con nuestro nombre porque la regla – y la regla era la misma para directores de cine que para guionistas– era que para ser admitido en el Sindicato un director tenía que haber dirigido tres películas, pero para dirigir una película tenía que estar en el Sindicato, una cosa que decías: “Pero, ¿cómo es posible?”; “¡Ah! Ésa es la regla...”; lo cual quería decir: la única manera de entrar es por corrupción, claro; la única manera de entrar es porque los líderes y los amigos te meten saltándose la regla; pero si tú quieres decir: “Oiga, yo tengo derecho...”; “No, usted no tiene derecho, a usted aquí, entre nosotros, lo metemos, pero derecho no hay”. Eso sigue siendo así en México, la corrupción es una cosa medular, pero bueno... Entonces no podíamos entrar y a Barbachano no le permitían... Quería hacer eso y quería hacer televisión –luego yo también trabajé en la televisión con él–. En algún momento hizo el proyecto de lanzar a nuevos directores; en esa época era frecuente hacer películas con cuatro diferentes historias de diferentes directores (hubo muchas, inglesas y francesas, que tuvieron fama en ese estilo); él había pensado hacer una película con cuatro nuevos directores y andaba buscando un título; yo propuse un título que años después hicieron y se les olvidó que yo lo había propuesto, creían que era de Miguel Barbachano<sup>206</sup> el título, que se llamara *Amor, amor*<sup>207</sup>. La primera vez que hubo esa tentativa de lanzar nuevos directores, los directores en que estaba pensando Barbachano eran los que trabajaban con él: Jomí, Carlos Fuentes<sup>208</sup>, su hermano Miguel, que era dramaturgo se suponía, yo, y no sé si Álvaro Mutis<sup>209</sup> también. Era

---

<sup>205</sup> La escritora Josefina Vicens (Tabasco, 1911 – México D. F., 1988) no publicó más que dos novelas, pero escribió un buen número de guiones cinematográficos y llegó a obtener sendos Premios Ariel (1975 y 1979) por dos de ellos.

<sup>206</sup> El escritor Miguel Barbachano Ponce (Mérida, Yucatán, 1930), socio de su hermano Manuel.

<sup>207</sup> En realidad, aunque el proyecto original de *Amor, amor, amor* (1965) constaba de cinco episodios que llegaban en su totalidad a los 200 minutos de metraje, para su difusión comercial Barbachano dividió el conjunto en dos películas: *Los bienamados* (1965), de la cual formaron parte el corto de Gurrola sobre un cuento de Juan García Ponce, *Tajimara*, en el que actuó Tomás Segovia, y *Un alma pura*, dirigido por Juan Ibáñez a partir de un cuento de Carlos Fuentes; los otros tres episodios: *Lola de mi amor*, de Miguel Barbachano, basado en un cuento de García Márquez; *La Sunamita*, de Héctor Mendoza, adaptación de un relato de García Ponce; y *Las dos Elenas*, de Juan Ibáñez, sobre un cuento de Carlos Fuentes, fueron reunidos con el título de *Amor, amor, amor* (1965).

<sup>208</sup> El novelista Carlos Fuentes (Panamá, 1928 – México D. F., 2012) escribió numerosos guiones de cine, no pocos de ellos basados en sus propios relatos, pero nunca llegó a dar el salto a la dirección cinematográfica.

<sup>209</sup> El escritor colombiano Álvaro Mutis (Bogotá, 1923) también tiene un pequeño papel, el del hombre que interroga a Gabriela sobre su padre en un parque, en la película *En el balcón vacío*. No llegó, sin embargo, a dirigir ninguno de los cortos del proyecto de Barbachano.



una época en que yo iba al noticiero a hacer esas pequeñas notas y allí a quienes me encontraba era a Jomí, a Carlos Fuentes, a Álvaro Mutis, que era la gente que colaboraba con Barbachano. No le permitieron hacerlo; años después logró hacer la película, pero no le dejaron comercializarla, esa película se ha quedado para cine-clubes; son cuatro historias y la película tuvo su importancia también, un poco como *En el balcón vacío*, como un hito, algo diferente, porque los argumentos, y a veces la adaptación también, eran de grandes nombres; eran: un cuento de Carlos Fuentes, un cuento de Juan García Ponce, un cuento de Inés Arredondo y – ¿el otro de quién era...?– un cuento de García Márquez<sup>210</sup>; o sea, nada mal; y los nuevos directores, sí eran nuevos pero eran gente sacada del teatro: Juan José Gurrola, que entonces era el joven original, raro, prometedor; éste que acaba de morir hace poco... Héctor Mendoza<sup>211</sup>; Alberto Isaac<sup>212</sup> y un joven director que murió muy joven y ya no hizo nada más y ha quedado más o menos desconocido (ni yo me acuerdo cómo se llamaba, aunque era muy amigo de Inés), murió joven en Nueva York de una forma misteriosa...<sup>213</sup> Esos eran los nuevos directores. En la película de Gurrola yo trabajé de actor.

### M. L. C. : ¿De qué salías?

T. S.: Yo salía del tonto. Es el cuento de García Ponce, *Tajimara* se llama, es una historia de incesto, de amor entre hermano y hermana, incesto fraterno; y en una parte de la historia deciden que la hermana se tiene que casar para lo que en México llaman “taparle el ojo al macho”; entonces buscan un tontorrón que se case con la hermana, y ese tontorrón soy yo; yo le decía a Gurrola: “Pero es terrible, hasta en el cine no hago más que casarme... Todo el tiempo me estoy casando...”.

---

<sup>210</sup> Gabriel García Márquez (Aracataca, Colombia, 1927) se hallaba entonces exiliado en México y se integró en ese grupo de jóvenes escritores, hasta el punto de que la primera edición de *Cien años de soledad* (1967) estuvo dedicada a Jomí García Ascot y María Luisa Elío.

<sup>211</sup> Dramaturgo y profesor, Héctor Mendoza (Apaseo, Guanajuato, 1932 – México D. F., 2010) no llegaría a dirigir ninguna otra película.

<sup>212</sup> El pintor y realizador cinematográfico Alberto Isaac (México D. F., 1923) fue en los años sesenta uno de los directores señeros del Nuevo Cine Mexicano. En realidad, Isaac no participó en el proyecto del que habla Tomás Segovia, aunque su primera película, estrenada también en 1965, fue una adaptación de un cuento de García Márquez, *En este pueblo no hay ladrones*, con un guión de Emilio García Riera.

<sup>213</sup> El otro joven director que participó en el proyecto fue Juan Ibáñez (Guanajuato, 1938 – México D. F., 2000), quien dirigió dos de los cuentos. Sin embargo, aunque la carrera cinematográfica de Ibáñez no fue excesivamente prolífica (una decena de películas en quince años), si hizo más cine, y su muerte no coincide tampoco con la relatada por Tomás Segovia.



Esa película tiene también un poco la virtud que tiene *En el balcón vacío*, que los créditos son impresionantes; había una escena, por ejemplo, de una fiesta –es la primera vez que salgo en la película–, y esa fiesta la hizo de verdad; él vivía en el Edificio Condesa, tenía un departamento... [abre los brazos dando a entender su gran amplitud], hizo la fiesta, se emborrachó todo el mundo, puso dos cámaras y estuvieron filmando la fiesta; luego editó eso, y la fiesta es real; en esa fiesta, los que se están emborrachando de verdad, no actuando –yo no me emborraché porque yo sí tenía que actuar– son, otra vez, García Ponce, Felguérez<sup>214</sup>, Monsiváis<sup>215</sup>, Juan Vicente Velo<sup>216</sup>, José de la Colina<sup>217</sup>... en fin, otra vez el grupo, los que éramos entonces los jóvenes que estábamos en la literatura; y están allí todos delante de las cámaras emborrachándose de verdad. Luego está la escena de la boda, que se hizo en una capillita en Polanco, una capilla cursi. Y, bueno, es algo, ¿no?

La he vuelto a ver mucho después, en unas circunstancias rarísimas: estaba yo en San José de Costa Rica, la única vez que he estado en Costa Rica, en un festival de poesía; había puesto el noticiero en la televisión y me fui a duchar y, cuando salí de la ducha con mi toalla puesta, vi que salía: “Dirigida por Juan José Gurrola”; y dije: “¿Qué es esto?”; y era esa película, y me quedé ahí, con la toalla, a verla otra vez; me pareció ya muy *daté*, como dicen en francés, o sea ya sí se le notaba mucho el paso del tiempo; la estrella femenina era Pilar Pellicer<sup>218</sup>, que había tenido su momento; el niño, porque había un amor de niños, era el hijo de Xirau, que luego se suicidó<sup>219</sup>; y la niña era también hija de alguna escritora o intelectual muy conocida, ahora no me acuerdo<sup>220</sup>; y luego de adultos eran Pilar Pellicer y Pixie... ¿cómo podía ser...? ¿Qué papel hacía entonces Pilar Pellicer?, porque Pixie era la hermana incestuosa... y el hermano era un actor guapito de entonces, no me acuerdo, muy conocido, pero de esos actores un poco efímeros,

---

<sup>214</sup> El pintor y escultor Manuel Felguérez (Zacatecas, 1928).

<sup>215</sup> El escritor Carlos Monsiváis (México D. F., 1938 - 2010).

<sup>216</sup> El médico, escritor y crítico musical Juan Vicente Melo Ripoll (Veracruz, 1932 - 1996).

<sup>217</sup> El escritor exiliado José de la Colina (Santander, 1934) tuvo también una aparición fugaz en *En el balcón vacío* (el hombre que al principio de la película acompaña a los dos guardias civiles que persiguen al fugitivo).

<sup>218</sup> Pilar Pellicer López (México D. F., 1938) debutó en la gran pantalla en la adaptación que Carlos Velo dirigió en 1967 de *Pedro Páramo*, la novela de Juan Rulfo, e interpretaba en *Tajimara* el papel de Cecilia.

<sup>219</sup> Joaquín Xirau Icaza (México D. F., 1950 - Cambridge, Massachusetts, 1976).

<sup>220</sup> El papel de Cecilia joven lo interpretó Susana Fisher, que nunca volvió a hacer cine.

que tuvo un momento y luego... no sé si murió joven o desapareció pero no recuerdo otra película de él<sup>221</sup>.

**M. L. C.: Por retomar el tema de *En el balcón vacío*, al hablar de la infancia perdida tú describías la infancia como momentos maravillosos, divertidos, y momentos difíciles; ¿qué imagen tienes de eso en *En el balcón vacío*? A mí me parece que sí sale eso en la niña: una de las escenas representa esos momentos en los que, mientras se está bombardeando, los niños están escogiendo las cosas rotas y se están divirtiendo mientras reciben un bombardeo...**

**T. S.:** Yo tengo de la infancia recuerdos así. Yo estuve poco tiempo en la guerra en España, pronto me mandaron a París, a una colonia de niños; pero en ese tiempo, pues claro, había por ejemplo eso, cambalaches infantiles, de coleccionismo infantil; había un cambalache de casquillos de balas y cosas así; todos éramos eruditos en aviones... Ahora he leído la biografía novelada de Ángel González por García Montero<sup>222</sup>, y Ángel González muestra una erudición sobre los aviones, las ametralladoras y todo eso, que a mí me deja apabullado; también yo era un poco más niño que Ángel González y no tengo tanta erudición; pero sí sabíamos distinguir: esto es un Junker, esto es un caza, este es un no sé qué...; una de las grandes regañinas de mi vida fue porque nos subíamos a la azotea para ver los aviones, cuando ya estábamos en Valencia, camino de Francia; se distraen los adultos y entonces los niños subimos a la azotea y cuando se dieron cuenta, pues claro, la regañina que nos dieron..., pero nosotros estábamos contemplando el combate de aviones en el cielo.

Así era la infancia. También vivíamos el dramatismo, porque el ambiente era muy tenso y los niños perciben eso; pero, claro, siempre estábamos más protegidos que los adultos, siempre a los primeros que protegían, que llevaban al refugio era a los niños. Esa era nuestra infancia: es lo que pasa con los niños, que les parece que así es la vida. A mí me parecía que la vida era eso: aviones que bombardean y puños en alto.

---

<sup>221</sup> Pixie Hopkin (México, 1940) interpretaba, efectivamente, a Julia, la muchacha que mantenía una relación incestuosa con su hermano Carlos, papel que corrió a cargo de Mauricio Davidson, actor que se ha prodigado más en el teatro que en el cine y que, de hecho, se convirtió en el actor preferido de Gurrola.

<sup>222</sup> En *Mañana no será lo que dios quiera* (Madrid, Alfaguara, 2009), Luis García Montero (Granada, 1958) reconstruye en forma novelada, a partir de sus muchas conversaciones con el poeta, la biografía de Ángel González (Oviedo, 1925 – Madrid, 2008).

**M. L. C.:** Sí, eso creo que está representado en *En el balcón vacío: la niña jugando a pesar de estar yendo al exilio...* Antes de que se hiciera *En el balcón vacío*, ¿conocías los cuentos de María Luisa Elío?

**T. S.:** No, creo que no; creo que alguna vez algo me leyó María Luisa.

**M. L. C.:** Porque uno de los cuentos se llamaba *En el balcón vacío*, ¿no?

**T. S.:** Yo creo que en esa época María Luisa no había publicado; escribía, sabíamos que escribía, a algunos nos leía algunas cosas..., yo creo que algo me había leído alguna vez; pero yo creo que no había publicado todavía.

**D. F. M.:** La película está basada en un relato. Luego publicó *Tiempo de llorar*. Es una experiencia de la infancia perdida muy diferente a la que tú estás contando. Es verdad que muchos niños –tanto los que se quedaron dentro de España como los que salieron– cuentan la experiencia de vivir la guerra y de jugar con las armas; en fin, los niños se divierten con esas cosas, aunque lo que esté transcurriendo sea tremendo; no se percibe tanto dramatismo, tanta pérdida; y, sin embargo, la película, que está basada en el cuento de María Luisa, sí que está redundando todo el tiempo en esa pérdida, es como si no hubiera salido de ahí...

**T. S.:** Sí, yo creo que es una actitud muy generalizada, muy normal en el exilio... Yo no lo he vivido así. A mí me parece que, por mucho drama que haya tenido uno en la vida, no está en mi naturaleza quedarme en el drama y darle vueltas y volver a lo mismo... Ahí está el drama, lo digieres, lo vives, lo asumes y adelante; pero lo que más me ha interesado es todo lo demás. Yo no hubiera dedicado mi vida a darle vueltas a una infancia rota, quizás porque no la sentí rota o no me la rompieron, no sé... En ese sentido, yo no he sido un exiliado típico; nostalgia –eso lo he dicho muchas veces– claro que tengo y he hecho la defensa de la nostalgia y poemas sobre la nostalgia, y todo eso; pero nostalgia de la infancia, como es natural, la tiene todo el mundo; y yo tengo nostalgia de la infancia como todo el mundo; pero, concretamente –muchas veces lo he dicho– yo tengo más nostalgia del México de 1940 que del Madrid de 1936, porque en el 36 yo era un niño y en el 40 yo era un adolescente ansioso de vivir; y el México de esa época está mucho

más alejado de la realidad que la España del 36; o sea, México sí que ha enterrado su pasado mucho más que España, quiero decir el de la vida cotidiana, no el histórico; y yo tengo esa nostalgia de lo que era mi vida adolescente en esta ciudad tal como era –“la región más transparente”<sup>223</sup>– en mil novecientos cuarenta y tantos; tengo más nostalgia de mi primer amor a los doce años en Casablanca. Muchas veces he jugado con eso, cuando me hacen esa pregunta que siempre es un poco malvada para hacerle a un exiliado o a un emigrante: “¿Y tú de dónde te sientes?”; es la misma maldad cuando se lo preguntan a un peruano de Madrid o a un turco de Berlín, ¿verdad?, o a un refugiado de España; yo digo: “Me siento de Casablanca”; es de lo que tuve más nostalgia durante mucho tiempo; en Casablanca yo cumplí doce años, y casi trece, y es justo la edad para tener nostalgia, cuando descubres a las chicas, el amor, los paisajes... todo; ¿cómo no voy a tener nostalgia de eso?

---

<sup>223</sup> Tomás Segovia alude al título de la primera novela publicada por Carlos Fuentes en 1958.

## BIBLIOGRAFÍA SELECTA SOBRE *EN EL BALCÓN VACÍO*

**EDUARDO MATEO GAMBARTE**

IES Plaza de la Cruz, Pamplona

**JUAN RODRÍGUEZ**

Universitat Autònoma de Barcelona, AEMIC, GEXEL-CEFID

- Agustí, José (1992). *Tragicomedia mexicana*, vol I. México D. F.: Planeta.
- Alcalá del Olmo, Rocío (2006). "Entrevista a María Luisa Elío". En: Brémard, Bénédicte / Sicot, Bernard (eds.). *Images d'exil...*, pp. 161-167.
- Alonso, Charo (octubre 1999). "Una mirada hacia lo perdido: *En el balcón vacío*". En: *Archivos de la Filmoteca*, 33, Valencia, pp. 141-149.
- Alted Vigil, Alicia (octubre 1999). "*En el balcón vacío*. Presentación", y "*En el balcón vacío* o la confluencia entre escritura fílmica y escritura histórica". En: *Archivos de la Filmoteca*, 33, Valencia, pp. 126-129 y 131-139.
- Anxo Fernández, Miguel (2007). *Las imágenes de Carlos Velo*. México D. F.: UNAM.
- Arazuri, José Joaquín (2001). *Pamplona, calles y barrios*, vol. E-P. Pamplona: Gráficas Castuera.
- Arriaga Flórez, Mercedes (2001). *Mi amor, mi juez. Alteridad autobiográfica femenina*. Barcelona: Anthropos.
- Aub, Elena (1992). *Palabras del exilio. Historia del ME/59. Una última ilusión*. México: Conaculta.
- Ayala Blanco, Jorge (1968). *La aventura del cine mexicano*. México: Era.
- Bachelard, Gaston (1983). *La poética del espacio*. México D. F.: FCE.
- Bardem, Juan Antonio (2002). *Y todavía sigue. Memorias de un hombre de cine*. Barcelona: Ediciones B.
- Baudrillard, Jean (2009). *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras* Madrid: Siglo XXI.
- Benedetti, Mario (1984). *El desexilio y otras conjeturas*. Madrid: El País-Aguilar.
- (1994). *Articulario. Desexilio y perplejidades*. Madrid: Aguilar.
- Brémard, Bénédicte (2006). "El cine termina en Polanco". En: Brémard, Bénédicte / Sicot, Bernard (eds.). *Images d'exil...*, pp. 149-159.

- (2007). "Los niños de ninguna parte. El cine del exilio español". En: Berthier, Nancy / Seguin, Jean-Claude (eds.). *Cine, nación y nacionalidades en España*, Madrid: Casa de Velázquez, pp. 249-258.
- , Sicot, Bernard (eds.) (2006). *Images d'exil: En el balcón vacío, film de Jomí García Ascot (Mexico, 1962)*. En: *Regards*, 10. Paris: Université de Paris X-Nanterre.
- Buache, Freddy (junio 1963). "Flashes sur le Mexique". *Positif*, 53, pp. 29-35.
- Castro de Paz, José Luis (2004). "En el balcón vacío (Jomí García Ascot, 1962), el film exiliado o la ventana del fantasma". En: *Cine y exilio. Forma(s) de la Ausencia*, Perillo (A Coruña): Vía Láctea, pp. 17-59.
- Castro de Paz, José Luis (2009). "La ventana del fantasma: imposible duelo para un infante (En el balcón vacío, Jomí García Ascot, 1962)". En: Elena, Alberto / Vega Alfaro, Eduardo de la (coords.) (2009). *Abismos de pasión: Una historia de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas*. En: *Cuadernos de la Filmoteca Española*, 13, Madrid, pp. 251-277.
- Castro de Paz, José Luis / Rodríguez Teijeiro, Domingo (2004). "Cine y exilio: el film como «lugar de memoria» (En el balcón vacío, México, Jomí García Ascot, 1962)". En: Beramendi, Justo / Baz, M.<sup>a</sup> Xesús (coords.). *Memoria e identidades. VII Congreso da Asociación de Historia Contemporánea. Santiago de Compostela-Ourense, 21-24 de setembro de 2004*. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela. En: <<http://www.ahistcon.org/docs/Santiago/pdfs/s3g.pdf>>.
- Caudet, Francisco (1977). *Hipótesis sobre el exilio republicano de 1939*. Madrid: FUE.
- (1992). *El exilio republicano en México. Las revistas literarias (1939-1971)*. Madrid: Fundación Banco Exterior.
- Chaboud, Charles (marzo 1966). "Buñuel et le nouveau cinéma mexicain". En: *Positif*, 74, pp. 59-60.
- Ciuk, Perla (2000). *Diccionario de directores del cine mexicano*. México D. F.: Conaculta / Cineteca Nacional.
- Colina, José de la (1982). "Los transterrados en el cine mexicano". En: AA. VV., *El exilio español en México*. México D. F.: FCE-Salvat.
- (24 agosto 1986). "Jomí cineasta". En: *El Semanario Cultural*, 227, p. 5.
- (abril 1961). "Nuevos cineastas. Jomí García Ascot". En: *Nuevo Cine*, 1, pp. 22-23.
- (agosto 1962). "Estrenos. En el balcón vacío, de Jomí García Ascot". En: *Nuevo Cine*, 7, pp. 20-22.
- (octubre-noviembre 1963). "En busca de una niñez perdida (Sobre En el balcón vacío)". En: *Cine Cubano*, 14-15, pp. 85-88.

- Company, Juan Miguel (octubre 1999). "El exilio y el reino. Cinco notas sobre *En el balcón vacío*". En: *Archivos de la Filmoteca*, 33, Valencia, pp. 162-167.
- Corral, Rose; Souto Alabarce, Arturo, y Valender, James (1995). *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*. México D. F.: El Colegio de México.
- Deleuze, Gilles (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Elío Bernal, María Luisa (1988). *Tiempo de llorar*. México D. F.: Ediciones del Equilibrista.
- (1995). *Cuaderno de apuntes*. México D. F.: Conaculta-Dirección General de Publicaciones-Ediciones del Equilibrista.
- (2002). *Tiempo de llorar y otros relatos*. Madrid: Turner.
- Elío Torres, Luis (2002). *Soledad de ausencia. Entre las sombras de la muerte (España, 1936)*. Pamplona: Pamiela.
- Elizondo, Salvador (agosto 1961). "Cine experimental". En: *Nuevo Cine*, 3, p. 9.
- (1962). "Donde el tiempo es el principal personaje". *La cultura en México, Siempre!*, 467, 6 de junio de 1962, p. xviii.
- Feenstra, Pietsie (2006). "En el balcón vacío (1962) de Jomí García Ascot: L'archétype de l'enfance dans une mémoire cinématographique". En: Brémard, Bénédicte / Sicot, Bernard (eds.). *Images d'exil...*, pp. 95-111.
- Fernández Cuenca, Carlos (1972). *La guerra de Espada y el cine*. Madrid: Editora Nacional.
- García Aguilar, Eduardo (1985). *García Márquez: la tentación cinematográfica*. México D. F.: UNAM.
- García Ascot, José Miguel (1986). "À la recherche de la cinémathèque perdue". En: François Bataillon / François Giraud, *IFAL 1945-1986. Histoire de L'institut Français d'Amérique Latine*, pp. 222-224. Reproducido en: Brémard, Bénédicte / Sicot, Bernard (eds.) (2006). *Images d'exil...*, pp. 201-203.
- (noviembre-diciembre 1965). "El cine y el escritor". En: *Diálogos, Artes/Letras*, vol. 2, 1, 7, pp. 29-32. Reproducido en: *Cine Cubano*, 31-32-33 (Año 6, 1966), pp. 103-105; y en: Brémard, Bénédicte / Sicot, Bernard (eds.) (2006). *Images d'exil...*, pp. 207-210.
- García Mesa, Héctor (1966). "En el balcón vacío". En: *Cine Cubano*, Año 6, nº 35, pp. 61-63.
- García Ponce, Juan (junio 1962). "El Cine. En el balcón vacío II. La película", *Revista de la Universidad de México*, pp. 28-29.
- García Riera, Emilio (junio, 1962). "El Cine. En el balcón vacío I. La filmación", *Revista de la Universidad de México*, pp. 27-28.



- (1963). *El cine mexicano*. México: Era, p. 200.
- (1990). *El cine es mejor que la vida*. México: Cal y Arena.
- (1994). *Historia documental del cine mexicano. Vol. 11. 1961-1963*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara / Conaculta / Gobierno de Jalisco / Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Garmendia, Arturo (2008). "Luz... Cámara... Acción... La batalla de *Nuevo Cine* por la cultura cinematográfica". En: Mora, Pablo / Miquel, Ángel (eds.). *Espanoles en el periodismo mexicano*. México: UNAM-IIB / UAEM / Fundación Carolina, pp. 313-337.
- Gubern, Román (1976). *El cine español en el exilio*. Barcelona: Lumen.
- (1986). *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*. Madrid: Filmoteca Española.
- Guevara, Alfredo (julio 1963). "Sestri-Levante. IV Reseña del Cine Latinoamericano". En: *Cine Cubano*, Año 3, n.º 12, pp. 54-61. Reproducido en: Guevara, Alfredo (2003). *Tiempo de fundación*. Sevilla: Iberautor / Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano, pp. 117-118.
- Gurméndez, Carlos (1989). *El secreto de la alienación y la desalienación humana*. Barcelona: Anthropos.
- Gutiérrez Alea, Tomás (1987). *Los filmes que no filmé*. La Habana: Ediciones UNIÓN.
- Jelin, Elizabeth (2000). "Memorias en conflicto", *Los puentes de la memoria*. La Plata: Centro de Estudios por la Memoria.
- Keller, Florence (2006). "En el balcón vacío. Guión técnico y diálogos". En: Brémard, Bénédicte / Sicot, Bernard (eds.). *Images d'exil...*, pp. 169-183.
- (2006). "L'intime envahi". En: Brémard, Bénédicte / Sicot, Bernard (eds.). *Images d'exil...*, pp. 77-93.
- Martín Casas, Julio y Carvajal Urquijo, Pedro (2002). *El exilio español (1936-1978)*. Barcelona: Planeta.
- Mateo Gambarte, Eduardo (1996). *Los niños de la guerra. Literatura del exilio español en México*. Lleida: Universitat - Pagés Editors.
- (1997). *Diccionario del exilio español en México (De Carlos Blanco Aguinaga a Ramón Xirau)*. Biografías, bibliografías y hemerografías. Pamplona: Eunate.
- (2009a). M.<sup>a</sup> Luisa Elío Bernal: *La vida como nostalgia y exilio*. Logroño: Publicaciones de la Universidad de La Rioja.
- (2009b). María Luisa Elío Bernal: *La vida como nostalgia y exilio*. Logroño: Publicaciones de la Universidad de La Rioja.

- Mendoza, María Luisa (4 de agosto de 1962). "El cine heroico: el que da los premios a México". En: *El Día*, México, 40, p. 9.
- Naharro-Calderón, José María (1995). "Entre el recuerdo y el olvido del exilio: De *En el balcón vacío* de Jomí García Ascot a *Tiempo de llorar* de María Luisa Elío". En: Cabello-Castellet, George / Ortí Olivella, Jaume / Wood, Guy (eds.). *II Portlans Cinema Conference*. Portland: Oregon State University / Portland State University / Red College, pp. 204-212.
- (octubre 1999). "*En el balcón vacío* de la memoria y la memoria de *En el balcón vacío*". En: *Archivos de la Filmoteca*, 33, Valencia, pp. 150-161.
- Ricoeur, Paul (2004). *La memoria, la historia y el olvido*. Madrid: Trotta.
- Rodríguez Verde, Pilar (1991). *La memoria del exilio y su representación en el testimonio oral*, en *Espanoles en Francia. 1936-1946*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Rodríguez, Juan (2007). "José Miguel García Ascot asiste al parto del nuevo cine cubano". En: *Laberintos. Anuario de estudios sobre los exilios culturales españoles*, 8-9, pp. 93-125.
- Rodríguez, Marie-Soledad (2006). "De la *Nouvelle Vague* au groupe *Nuevo Cine*: influence(s) avez vous dit?". En: Brémard, Bénédicte / Sicot, Bernard (eds.). *Images d'exil...*, pp. 63-76.
- Rosbach, Alma y Canel, Leticia (1985). "Los años sesenta: el Grupo Nuevo Cine y los dos concursos experimentales". En: *Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano. Vol II*. México D. F.: Secretaría de Educación Pública / Universidad Autónoma Metropolitana / Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, pp. 47-56.
- Sánchez Biosca, Vicente (2006). "Le film comme lieu de mémoire: *En el balcón vacío* et l'exil mexicain des Espagnols". En: Brémard, Bénédicte / Sicot, Bernard (eds.). *Images d'exil...*, pp. 27-38.
- Sánchez Noriega, J. L. (2002). *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial.
- Sicot, Bernard (2006). "Entre mémoire et oubli: Jomí García Ascot, cinéaste et poète". En: Brémard, Bénédicte / Sicot, Bernard (eds.). *Images d'exil...*, pp. 7-25.
- Todorov, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- Torres Hortelano, Lorenzo Javier (2006). "La posibilidad del regreso (del exilio) a través de la experiencia estética". En: Brémard, Bénédicte / Sicot, Bernard (eds.). *Images d'exil...*, pp. 113-131.

Tuñón, Julia (enero-abril 2001). "Bajo el signo de Jano: *En el balcón vacío*". En: *Historias 48. Revista de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, pp. 67-81. También en: Brémard, Bénédicte / Sicot, Bernard (eds.) (2006). *Images d'exil...*, pp. 39-61.

## APÉNDICE

### Exposición documental sobre *En el balcón vacío* México, D. F., noviembre de 2011



Panel explicativo de la exposición. Diseño: Dolores Fernández Martínez

EN EL BALCÓN VACÍO



## LA INFANCIA PERDIDA

Nada hay tan dulce como la patria y los padres propios  
aunque uno tenga en tierra extraña la mansión más querida  
Homero

**En el balcón vacío** (1961)

**Director:** Jomí García Ascot

**Producción:** Ascot y Torre, N.C.

**Guión:** María Luisa Elío, Jomí García Ascot y Emilio García Riera  
(sobre unos cuentos de María Luisa Elío)

**Música:** J.B. Bach, Tomás Bretón y música popular española

**Fotografía:** José María Torre

**Montaje:** Jomí García Ascot y Jorge Espejel

**Voz narrativa:** María Luisa Elío

**Voz de doblaje:** Yayo García

**Créditos:** Vicente Rojo

**Duración:** 70 minutos

**Formato:** B y N.

**Nacionalidad:** Mexicana





La película es la narración fílmica de una experiencia autobiográfica. Llena de recursos visuales, iconográficos y simbólicos de gran poder evocador.




La historia conecta con lo vivido por gran parte del exilio.

Al mismo tiempo su factura y realización supuso un parteaguas.

SINOPSIS

En España, en la casa donde vive con su hermano mayor y sus padres, se vive Gabriel en paz una infancia como un espacio seguro, feliz y tranquilo en un mundo por entonces tranquilo y seguro. La vida comienza a ser agitada la guerra civil que lleva a los padres de Gabriel a la guerra. En España se vive la guerra, el exilio, la huida, la llegada a México, la vida en el exilio, la vida en el exilio, la vida en el exilio. Cuando llegan, se instalan en casa de unos parientes. Así se comienza la vida de los padres de Gabriel, pero a su madre y su hermano, siguen a Francia, y de ahí, a México. Desde entonces, viven la vida. Gabriel, un niño y un niño de la guerra, del exilio, del exilio, del exilio, pero no sabe en qué momento o en qué momento se convierten en un niño de la guerra.

Esta pequeña muestra ha sido posible gracias a la generosidad de Diego García Elío






Proyecto de conservación y restauración de la película "En el balcón vacío" de Jomí García Ascot

Panel explicativo de la exposición. Diseño: Dolores Fernández Martínez





Detalle del montaje de las vitrinas





Vista de la exposición









