

Cine y exilio: el film como "lugar de memoria" (En el balcón vacío, México, Comí García Ascot, 1962).

José Luis Castro de Paz

Domingo Rodríguez Teijeiro

Universidad de Vigo

1.

Cine de poesía compuesto de fotogramas *exiliados* de hondísimo calado, marcados a fuego por el dolor y la melancolía, sólo algunas relevantes aportaciones todavía recientes han tendido por fin a profundizar en España en el conocimiento (y consiguiente elevación del prestigio crítico e historiográfico) de un film tan excepcional —en todos los sentidos del término— como *En el balcón vacío* (Jomí García Ascot, 1962), auténtica obra maestra del cine español en el exilio y, en rigor, uno de los escasos films susceptible de ostentar tal calificativo.¹ Al exhaustivo dossier de críticas y estudios sobre la película que el desaparecido Emilio García Riera —co-adaptador y ayudante de dirección de la misma— incluyera en el tomo VIII de su monumental *Historia documental del cine mexicano*² han venido a sumarse en los últimos años los notables trabajos de José María Naharro-Calderón,³ Charo Alonso García,⁴ Julia Tuñón⁵ y Vicente Sánchez-Biosca,⁶ además del dossier monográfico que le fue dedicado en el número 33 (octubre, 1999) de la revista *Archivos de la Filmoteca*, coordinado por Alicia Alted Vigil y que incluye, entre otros artículos de interés, una muy valiosa aproximación textual de Juan Miguel Company.

Basada en los apuntes autobiográficos de María Luisa Elío⁷ —esposa del realizador e hija menor de Luís Elío, juez municipal de Pamplona, arrestado a las pocas horas del

¹De la Colina, José, "Los transterrados en el cine mexicano", en VV.AA. *El exilio español en México, 1939-1982*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, págs. 662-671.

²García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, vol. VIII, México D.F., Ediciones Era, 1976.

³Naharro-Calderón, José María, "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, *II Portland Cinema Conference*, Portland, Oregon State University & Red College, 1995.

⁴Alonso García, Charo, "En el balcón vacío: la película del exilio", *Cuadernos CIERE* n° 28 (1996).

⁵Tuñón, Julia, "Bajo el signo de Jano: *En el balcón vacío*", *Cuadernos Americanos* n° 55 (2001), págs. 67-82.

⁶Sánchez-Biosca, Vicente, «Le film comme lieu de mémoire: *En el balcón vacío* et l'exil mexicain des espagnols», en *La nouvelle sphère intermédiaire IV. Quatrième colloque du Centre de recherche sur l'intermédialité de l'Université de Montréal*, Montréal, Cinémas, 2004.

⁷Publicados bajo el título *Cuaderno de Apuntes* en 1995 por Ediciones del Equilibrista, editorial fundada en México en 1986 por Diego García Elío, hijo de los autores del film, y Gonzalo y Rodrigo García Marcha, hijos

comienzo de la sublevación militar, el 19 de julio de 1936—, adaptados por García Ascot, Emilio García Riera y la propia autora, todos ellos hijos de exiliados, la película puede considerarse además “manifiesto” filmico del “grupo” *Nuevo Cine* formado en 1960 e inspirador de la revista homónima, de la que se publican siete números entre abril de 1961 y agosto de 1962 y en cuyo consejo de redacción iban a participar, además de García Ascot y García Riera, José de la Colina, Salvador Elizondo, Gabriel Ramírez y, desde el número 4-5, Carlos Monsiváis.

Más tarde reputado poeta —autor de libros como *Un otoño en el aire* (1964), *Haber estado allí* (1970), *Un modo de decir* (1975), *Antología personal* (1983) y *Del tiempo y unas gentes* (1986)—, director de la revista *Presencias* y colaborador de *Las Españas*, la vocación cinematográfica de José Miguel García Ascot (1927-1986) se manifiesta ya desde principios de los años cincuenta cuando, además de participar en el guión de *Raíces* (Benito Alazraki, 1953), crea, siendo profesor de literatura de la Facultad de Letras en México D. F., el Cineclub Universitario y toma parte asimismo en la formación de la empresa Teleproducciones, dirigida por Manuel Barbachano Ponce.⁸ En 1960, tras regresar de Cuba, donde es invitado a participar como realizador de tres episodios en la serie *Historias de la Revolución*,⁹ decide, junto a su esposa y a García Riera, continuar dirigiendo cine en México y realizar una película libre, experimental, un manifiesto filmico (necesariamente) *amateur*, al margen de la industria.¹⁰

“Film de culto”, entonces, del Nuevo Cine mexicano y del cine español en el exilio, la ya citada excepcionalidad de su gestación y rodaje está sobradamente documentada.¹¹ Los actores, no profesionales, intervienen gratuitamente y son todos, salvo rara excepción, exiliados españoles amigos de la pareja García-Elío. Con en ocasiones esforzadas

de un Gabriel García Márquez que había dedicado su *Cien años de soledad* “a Jomí García Ascot y María Luisa Elío”. En Ediciones del Equilibrista también está publicado el otro libro de Elío (*Tiempo de llorar*, 1988), así como parte de la obra poética del director del film que nos ocupa. En el momento de redactar este trabajo, la editorial proyecta publicar en breve tanto la edición facsímil de la revista *Nuevo Cine* como los *Escritos sobre cine* de Jomí García Ascot.

⁸Donde participa, con el propio productor, Carlos Velo y Fernando Marcos en la realización de la “serie” *Chistelandia*, *Nueva Chistelandia* y *¡Vuelve Chistelandia!* (1958), recopilación de chistes originalmente incluidos en el noticiero semanal *Tele Revista*, y en los que también interviene como fotógrafo José María Torre (director de fotografía de *En el balcón vacío*).

⁹De los que sólo rodará dos: *Un día de trabajo* y *Los novios*, ambos de 1960. Su exigua filmografía se continúa con un destacado cortometraje documental sobre la pintora *Remedios Varo* (1966), también fotografiado por José María Torre y narrado por M^a Luisa Elío, y se cierra una década después con *El viaje* (1976).

¹⁰“(…) [E]ncontrábamos que habíamos hablado mucho tiempo, demasiado tiempo, y que había que hacer algo” (declaraciones de García Ascot en Chaboud, Charles, “Bunuel et le nouveau cinéma mexicain”, *Positif* n° 74 [marzo, 1966, pág. 59]).

aportaciones personales y la venta de cuadros donados por algunos pintores —entre ellos Vicente Rojo, autor además de los excelentes créditos del film—, García Ascot logra reunir unos 4.000 dólares con los que compra la cámara (una Pathé-Webbo de 16 mm., de cuerda, con un límite de 35 segundos por plano) e inicia un rodaje que se va a desarrollar durante cuarenta domingos de 1961 y 1962 en lugares que, como el Sanatorio Español, el Colegio Madrid (“El Castillo”), el Ateneo Español o el Parque de Lira, podían pasar, dadas sus características arquitectónicas, por escenarios españoles.¹²

Auténtico texto-encrucijada entre el doloroso pasado que late en sus imágenes y la ascética modernidad formal de las mismas —candente fusión estética de donde la película extraerá algunas de sus más fértiles hallazgos—, los propios textos de García Ascot aparecidos en *Nuevo Cine* —publicación muy crítica con la industria mexicana y fuertemente influenciada por *Cahiers du Cinéma* y la naciente *Nouvelle Vague* francesa— no dejan lugar a dudas sobre las preocupaciones de sus autores y su firme voluntad de hacer de su *balcón vacío* un film en el que “*el punto de vista creado por la forma modifi[que] el contenido, lo determin[e] ineludiblemente*”.¹³ Sólo el rigor formal permitirá superar la inanidad imperante en el cine mexicano, trasladar al cinematógrafo lo que este suele dejar fuera (“(...) *el dolor, (...), los problemas sociales, lo irracional*”, la muerte como problema existencial, la guerra, los problemas psicológicos, “*en definitiva el grande y profundo resorte de las intensas emociones humanas*”) y poner en pie una auténtica y profunda “*reivindicación del realismo*”.¹⁴ El análisis del film nos permitirá comprobar como ese *realismo* reivindicado por Elío y García Ascot bien poco tiene que ver con la “superficie externa de las cosas” y mucho empero con una “imagen-tiempo” que, en palabras de Gilles Deleuze, “*nos permite acceder a esa dimensión proustiana según la cual las personas y las cosas ocupan en el tiempo un lugar inconmensurable con el que ocupan en el espacio*”,¹⁵ un “recuerdo-imagen” óptico y

¹¹Cfr., además de Emilio García Riera y en especial, Alonso, Charo, *Op. Cit.*

¹²Así, como sugiere Vicente Sánchez-Biosca, « *Néanmoins, malgré les ressemblances avec le courant intimiste cinématographique que Jonas Mekas représente (notamment Walden et, surtout, Reminiscences of a Journey to Lithuania), le film de García Ascot est un film moderne plutôt qu'un film expérimental (...). De plus, l'intimisme —l'expérience unique et individuelle— du sujet —le journal filmique— cède ici le pas à un film collectif...* » (Sánchez-Biosca, V., *Op. cit.*).

¹³García Ascot, Jomí, “Un profundo desarreglo”, *Nuevo Cine* n° 6 (marzo, pág. 4). “*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*” (*Ibidem*, págs. 4-6).

¹⁴García Ascot, J., “Sobre el inconformismo y el conformismo en el cine”, *Nuevo cine* n° 3 (agosto, 1961), págs. 10-14.

¹⁵Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987, pág. 61.

sonoro más allá de la convencionalidad narrativa del flash-back y cuyo más exacto correlato nos es dado por “*los trastornos de la memoria y los fracasos del reconocimiento*”.¹⁶

Y pocas veces la mención de Marcel Proust podrá ser más exacta en relación con título alguno del cine moderno, ya que *En el balcón vacío* no sólo habla del exilio español tras la Guerra Civil, sino que —pese a las hondas implicaciones emotivas que “el tema” tenía para sus autores— éste funciona sobre todo como “disparadero” de relaciones inconscientes, como mecanismo asociativo para *filmar recuerdos*, para acudir a la búsqueda de un pasado —la infancia— paradisíaco y esencialmente irreencontrable. No es extraño entonces que el propio García Riera citase a Proust y a Rilke como “*antecedentes literarios del film*”, pese a que buena parte de estas implicaciones pudiesen pasar desapercibidas en una primera visión para un público español exiliado que, muy cercano a los *hechos narrados*, prefería casi siempre la primera parte de la película (los dolorosos avatares de la niña Gabriela Elizondo [Nuri Pereña] desde el 18 de julio de 1936) a una segunda (Gabriela adulta [María Luisa Elío] en México y su “sinistro” retorno a su Pamplona natal), “*que transcurre en un tiempo y en un espacio ideales e imprecisos, el tiempo y el espacio de la emigración*”.¹⁷

Si, en palabras de José de la Colina, “*la materia misma del film, su tejido de imágenes, es la nostalgia*”,¹⁸ redoblando así la ya esencial melancolía del cinematógrafo (“la muerte trabajando”, en hermosa expresión de Jean Cocteau), la presencia de cuerpos y rostros exiliados ante la cámara, el *tiempo* del rodaje (el siempre triste y melancólico transcurrir dominical) y los escenarios mexicanos (en los que toma cuerpo ya, necesariamente directos y “fotográficos”, la *falta* de una Pamplona imposible y memorística, sólo recordada, subjetiva y “*fragmentaria, hecha de detalles, de apariciones bruscas*”,¹⁹ en otro territorio); todos estos materiales profílmicos colaboran, con forzada, dolorosa y circunstancial fortuna, en la

¹⁶*Ibidem*, pág. 80. Esto explicaría, continúa Deleuze, que el cine europeo haya recogido desde muy temprano fenómenos como amnesia, hipnosis, alucinación, delirio, visión de los moribundos y sobre todo pesadilla y sueño (*Ibidem*).

¹⁷García Riera, Emilio, “En el balcón vacío”, *Revista de la Universidad de México* (junio, 1962). Reproducido en García Riera, E., *Op. Cit.*. Cfr. también, sobre el carácter proustiano del film, Pina, Francisco, “En el balcón vacío”, *La Cultura en México* (22 de junio de 1962), *Ibidem*. Veremos, no obstante, como el *lado balzaquiano* de la película (“*la peripecia humana y los perfiles dramáticos —inmensos y desorbitados— de la protagonista*” [*ibidem*]) entra en ocasiones en fructífera fricción con esa pregnante “imagen-memoria” que el film aspira a formalizar.

¹⁸De la Colina, José, “En el balcón vacío”, *Nuevo Cine* n° 7 (agosto, 1962). Reproducido en García Riera, E., *Op. Cit.*

¹⁹García Ponce, Juan, “En el balcón vacío”, *Revista de la Universidad de México* (junio, 1962). Reproducido en García Riera, E., *Op. Cit.*

formalización imaginaria de una España *mítica*, pero por ello esencialmente verdadera como “paraíso del pasado”. Exilio —material, profilmico y “argumental”—, pues, como destierro, pero también entonces y sobre todo como metáfora de la falta esencial de objeto para el deseo y, en último término, del tiempo humano como tiempo para muerte:

*“es la historia (...) de la nostalgia de la infancia, una nostalgia exacerbada por el exilio (...) [U]na 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 a la vida de los personajes”.*²⁰

Y esta es sólo la primera de las extremas particularidades materiales y formales que, como círculos concéntricos cada vez más densos y angustiosos, más peligrosamente cercanos a lo *real*, habrán de aproximar *En el balcón vacío* al límite mismo de las posibilidades simbólicas del discurso artístico en general y del cinematógrafo en particular. Materia y “argumento” como pilares con los que enfrentarse al definitivo y no menos doloroso *proceso* de puesta en forma, si se tiene en cuenta además que, como bien señaló Naharro-Calderón, el exilio supone una perfecta analogía para la escritura y su paradójica incapacidad de llegar a significados completos, transparentes y exhaustivos: el inevitable abismo entre representación y representado (“*los enunciados del exilio parecen segregados, ‘al menos’ dos veces de sus referentes ‘de origen’, al enmarcar historias erráticas que tienen que asentarse en ‘nuevos’ y muchas veces precarios espacios de escritura donde se dibujan diversas y heterogéneas reglas de formación discursiva*”),²¹ y, al mismo tiempo, cómo nuestra vinculación como espectadores con los personajes fílmicos tiene que ver con su extraño estatuto de “*siluetas del recuerdo, de la ensoñación, (...) [de] refugiados de una infancia esencial*”.²²

2.

En *El malestar en la cultura*, Freud distinguía los tres frentes desde los que el sufrimiento nos amenaza: el cuerpo propio (“*destinado a la ruina y a la disolución*”), el mundo exterior (“*que puede abatir sus furias sobre nosotros con fuerzas hiperpotentes,*

²⁰*Ibidem.*

²¹Naharro-Calderón, José María, “De exilios, interxilios y sus literaturas” en Zapatero, Virgilio (comisario), *Exilio*, Madrid, Fundación Pablo Iglesias, págs. 217-223.

²²Metz, Christian, “Prefacio (1992)”, en *El significante imaginario*, Barcelona, Paidós, 2001.

despiadadas, destructoras”) y, por fin, los vínculos con otros seres humanos.²³ Pocas veces como en el caso del exilio infantil de la Guerra española de 1936 y sus trágicas consecuencias, el dolor psíquico o dolor de amor —de pérdida, de arrancamiento, de separación— habrá de estar tan irremediabilmente soldado a los otros dos. El exiliado —la Gabriela del film— incapaz de despegar el dolor de lo real y transformarlo en símbolo, se desdobra, esquizoide, en un “yo fantasma” infantil objeto a la vez de su deseo insatisfecho y del imposible duelo posterior. Ha sufrido una pérdida material —del padre amado, de la casa de los ancestros...²⁴— susceptible de *soldarse para siempre* tanto a la falta, al vacío originario, como al ineluctable paso del tiempo hacia la muerte y la desaparición. Fundiéndolos en un *solo dolor*, que toma *imagen* de la propia infancia sufrida como amputación, de la niñez cortada sin remedio,²⁵ construye su recuerdo como objeto de (imposible) duelo. Y ese desdoblamiento, que llegará a ser delirante, es el que *En el balcón vacío* habrá de poner en escena con inaudita y pregnante profundidad.

Si el yo es “*como un espejo psíquico compuesto por una miríada de imágenes, cada una de ellas reflectora de tal parte de nuestro cuerpo o de tal aspecto de los seres y de las cosas a las que estamos afectivamente unidos*”,²⁶ el tumulto y la conmoción pulsionales provocados en un niño ante la ruptura brutal del lazo con el ser o la cosa amados pueden destrozarse ese espejo para siempre (“*Lo recuerdo todo, lo recuerdo como si el tiempo lo hubiera roto y las piezas no encajaran ya unas con las otras*”, escribe M^a Luisa Elío en *Tiempo de llorar*). Ya L. y R. Grinberg señalaban en su *Psicoanalisi delle emigrazione e dell’esilio* cómo el duelo “*sin la capacidad de reconocerlo (...) y elaborarlo*” puede evolucionar en los exiliados hacia “*estados confusionales y (...) cuadros paranoides*”.²⁷ El ser desdoblado y desarraigado que es la Gabriela protagonista de *En el balcón vacío* —y la

²³Freud, Sigmund, *El malestar en la cultura*, Barcelona, Opera Mundi/Ensayo contemporáneo, 1998, pág. 44.

²⁴“*Una casa es algo tan personal que cuando le obligan a uno a dejarla, la impresión no es dejar una casa sino una persona; una persona que se quiere*” (Elío, M^a L., *Tiempo de llorar*, México, Ediciones del Equilibrista, 1988, pág. 38).

²⁵“*Ahora que había decidido irme, me parecía que en realidad no había hecho nada y que mi infancia era menos importante de lo que yo creía, puesto que ella tomaba toda su relevancia con el inicio de la guerra, y que era ese preciso instante, esa circunstancia, la que me había hecho también perderla. Posiblemente treinta años de angustias en mi vida se habían concretado a mi idea de haber abandonado a esa niña que no era otra sino yo*” (*Ibidem*, pág. 74).

²⁶Nasio, Juan David, *El libro del dolor y del amor*, Barcelona, Gedisa, 1998.

²⁷Grinberg, L. y Grinberg, R., *Psicoanalisi delle emigrazione e dell’esilio*, Milán, Franco Angeli Libri, 1990, págs. 94-104. Cfr. también, desde los estudios psiquiátricos, Ramos de Viesca, M^a Blanca y Viesca Treviño, Carlos, “La Guerra Civil en el inconsciente del exiliado. Una visión psiquiátrica y fenomenológica”, en Girona, Albert y Mancebo, M^a Fernanda (eds.), *El exilio valenciano en América. Obra y memoria*, Valencia, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert/Universitat de Valencia, págs. 181-193.

María Luisa Elío autora de *Cuaderno de Apuntes y Tiempo de llorar*— surge del brutal dolor de separación que sufre a los siete años de edad; el arrancamiento súbito (y conjunto) de (más de) un objeto de deseo al (a los) que se encuentra íntimamente vinculada (el padre muerto, sus juguetes y objetos personales, su casa, tierra e idioma natales), hasta el punto de que ese (os) lazo(s) resultan constitutivos de su yo. Incapaz de elaborar el necesario trabajo de duelo —consistente en “*desinvertir poco a poco la representación saturada del amado perdido para volverla nuevamente conciliable con el conjunto de la red de las representaciones yoicas (...)*”²⁸—, el *infante exiliado* retorna entonces como *miembro o amado fantasma* desde el “*agujero en lo real*”²⁹ resultante, “*núcleo central de un torbellino de energía, como un precipicio en cuyos bordes gravitaría, en un movimiento centrípeto, el sistema simbólico*”.³⁰

Los fragmentos rotos del espejo cristalizan en una representación coagulada y “*el duelo se eterniza en un estado crónico que paraliza la vida de la persona (...), incluso durante toda la existencia*”.³¹ La focalización en las *piezas rotas del espejo* es obsesiva, pero la hiancia entre esa presencia y la ausencia real del objeto—pues no deja de haber un reconocimiento agudo de lo irremediable de la misma— es tan insoportable que la certeza racional se contrapone a “*una negación de la pérdida tan tenaz (...) que roza la locura*”.³² Concentrada al máximo, pero a la vez empobrecida y exangüe, Gabriela se lanza “*en búsqueda de los signos y lugares asociados [al objeto] y, a veces, contra toda razón, imagin[a] poder hacer revivir y reencontrarlo*”.³³

“*...Lo que no es admitido a través de la trama de la simbolización retorna por el agujero que así quedó abierto en la malla interrumpida (en el mismo punto en el que quedó interrumpida). Este proceso produce un exceso de realidad, una violencia de lo real, aunque en principio nos parezca paradójico. La pérdida de lo real (...) responde a un exceso de lo real que la restitución delirante testimonia, como retorno de lo amenazante fuera de la defensa de lo simbólico.*

²⁸Nasio, J. D., *Op. Cit.*, pág. 36.

²⁹A partir del ejemplo de *Hamlet*, Lacan se refiere aquí al “duelo no satisfecho” por el padre asesinado. Citado en Nasio, J. D., *Op. Cit.*, págs. 199-200.

³⁰Nasio, J. D., *Op. Cit.*, pág. 199.

³¹*Ibidem*, pág. 37.

³²*Ibidem*, pág. 38.

³³*Ibidem*.

*Así se constituye otra localidad o espacio virtual: el de la exterioridad que expone en lo real al sujeto en la locura... ”.*³⁴

Pero aunque durante los procesos delirantes el doliente “*vive con una centidumbre inquebrantable el retorno*”, aplacados estos “*el dolor [habrá de reaparecer] tan vivo como antes*”.³⁵

3.

Como muy gráficamente ha sugerido Naharro-Calderón a partir de la metáfora platónica de la memoria del desván (o memoria pasiva) y la del palomar (o memoria activa), esa conciencia exiliada anclada en los recuerdos, “*vuela (...) sin rumbo y sin cesar, incapaz de hallar el desván de la memoria pasiva en el que posarse para depositar, encerrar, clasificar y/o olvidar las imágenes naufragadas del trauma exiliado*”.³⁶ Esos pregnantes fragmentos de espejo, significantes *imágenes-cristal*, brotan incontrolables desde el inconsciente dolorido de ese *infante exiliado*, hasta el punto que la actualidad física de éste — aun adulto— “*se ve[rá] continuamente visitada y turbada por la presencia ausente de dichas visiones*”.³⁷ Y si, como veíamos que sugería Metz, los personajes filmicos, *presentes-ausentes*, eran “*siluetas del recuerdo (...) de una infancia esencial*”,³⁸ el “no-relato” filmico del exiliado, elaborado a partir de esas “*imágenes de la memoria*”,³⁹ redobla (y profundiza en) el peculiar estatuto de las cinematográficas, llevándolas hasta sus límites expresivos y de sentido:

“En términos filmicos, el exiliado vive como si contemplara una pantalla de su presente, cuyos clisés surgen fundamentalmente de las impresiones de su

³⁴Maci, Guillermo A., *La otra escena de lo real. Topología del significante y espacios del sujeto*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1979, pág. 47.

³⁵Nasio, J. D., *Op. Cit.*, pág. 38.

³⁶Naharro-Calderón, J. M., “*En el balcón vacío de la memoria y la memoria de En el balcón vacío*”, *Archivos de la Filmoteca* nº 33 (octubre, 1999), pág. 151-161, la cita pág. 152.

³⁷*Ibidem.*

³⁸Metz, C., *Op. Cit.*

³⁹En 1962 Gene Moskowitz escribía ya sobre *En el balcón vacío*: “*El uso de tomas documentales y el sentido de las imágenes de la memoria, traspuestas en forma que toca levemente a la ensoñación, lo emparenta con el nuevo estilo narrativo que ha surgido de las últimas películas europeas*” (*Variety*, 8 de agosto de 1962).

memoria hipersensitiva, en un proceso de esquizofrenia visual y mental irreconciliables".⁴⁰

Como concluye Juan Miguel Company, "*la ficción se coloca en el mismo límite de su exorcismo simbolizador mediante el cual poder escapar de la locura*",⁴¹ y *En el balcón vacío* se alza como una destacada, desesperada y muy hermosa meditación artística acerca del film como lugar de memoria,⁴² de la "*inestabilidad ontológica de cualquier enunciado*",⁴³ y en especial del autobiográfico (del exiliado), del brutal desgarramiento del inconsciente transterrado y, en última instancia, en lúcido discurso sobre la imposible satisfacción del deseo y sobre el tiempo (y el rostro) humano como tiempo (y rostro) para la muerte, auténtica constante del arte y el cine modernos.

Encrucijada formal, germen del nuevo cine mexicano, y a la vez fuertemente enraizada en algunas de las más fértiles tradiciones artísticas españolas, estableciendo íntimas y numerosas correspondencias con *El espíritu de la colmena* (Victor Erice, 1973), el gran film *mítico* del exilio interior y de la historia del cinema español,⁴⁴ esta postbélica "*experiencia de la ausencia*",⁴⁵ o artefacto óptico capaz de darle forma, que es *En el balcón*

⁴⁰Naharro-Calderón, J. M., "*En el balcón vacío de la memoria...*", pág. 152. Es por ello que, como señaló en su día Juan García Ponce (*Op. Cit.*), "*el resultado es una buena película (...) porque el lenguaje cinematográfico es el que mejor se acomodaba a su sensibilidad y así la unidad entre forma y contenido es perfecta*".

⁴¹ Company, J. M., *Op. cit.*, pág. 167.

⁴² *Ibidem*. En la misma línea, Sánchez-Biosca señala que el film « *En el balcón vacío, constitue non seulement un document sur l'exil des espagnols républicains au Mexique, mais un vrai lieu de mémoire construit sur support filmique qui a servi à la reconnaissance d'une communauté et à resserrer les liens entre ses membres au fil des années. Tout proportion gardée, En el balcón vacío est à mettre au compte d'un projet mémoriel qui trouva dans shoah (Claude Lanzmann, 1985) un sommet monumental. Cependant le genre de ces films, mis à part celui de Lanzmann, ne semble pas avoir éveillé trop l'intérêt des chercheurs en histoire et des chercheurs en cinéma. Ceci s'explique peut-être en raison du peu de contacts qu'entretiennent jusqu'à présent entre eux deux domaines des sciences humaines* » (*Op. cit.*).

⁴³ Naharro-Calderón, J. M., "Entre el recuerdo y el olvido del exilio...", pág. 208.

⁴⁴ Pese a que Victor Erice, según comentó al autor en conversación privada, no tuvo ocasión de ver el film de García Ascot, Naharro-Calderón ha sintetizado con acierto los múltiples lazos entre los dos títulos (*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 afectos y no de causas, encuadre y melancolía pictóricos en 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 regala al huido el reloj de su padre, mientras Gabriela desmonta uno al comienzo de la película*), Naharro-Calderón, J. M., *En el balcón vacío de la memoria*, págs. 159 y sgs.). Sobre una "veta" del mito que podría diferenciarse estilística y semánticamente a lo largo de la historia del cine español, puede consultarse Zunzunegui, Santos, *Historias de España. De que hablamos cuando hablamos de cine español*, Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2002.

⁴⁵ Wajcman, G, *Op. Cit.* En efecto, y desde su mismo título, el film sería otro de esos destacados objetos artísticos del siglo XX que busca dar a ver la Ausencia, surgida del horror bélico y la barbarie nazi. Su dialéctica

vacío se constituye en pieza señera de la filmografía mexicana y (en algún sentido) española y su escasa difusión y conocimiento en nuestro país, todavía hoy, nos obliga a repensar en profundidad nuestra deuda con los exiliados (nuestra *memoria* de la Guerra) y a valorar en su justa medida, más allá del olvido, la generosa ayuda del pueblo mexicano.

entre reencuadre y desenmarcado lo situaría próximo —de nuevo la encrucijada— a la “*la obra de arte entendida como una falta positivizada, esto es con seguridad lo que yo llamo Ausencia como Objeto*”. Exactamente en medio de “*ese paso que, de cuadro pensado por Alberti como obra de memoria, que asegura la presencia de la ausencia de objeto por la imagen y por el nombre, es decir, por transposiciones, va a obras que deberían hacer decir, con todo rigor, que ellas hacen de la Ausencia una Presencia real*” (*Ibidem*, pág. 143). Si, como sugiere el autor de este ensayo fascinante, “*entre esa ventana de Malevitch [Cuadrado negro sobre fondo blanco] simplemente abierta, en 1915, como el templum antiguo sobre el cielo del Tiempo venidero, esperando ver pasar los auspicios, y la ventana de Lanzmann [Shoah] fijando lo que pasó en ese tiempo, está exactamente la historia de este siglo*” (pág. 213), films como el que nos ha ocupado constituyen intermedias *ventanas-cristal* de la memoria.