

Bajo el signo de Jano: *En el balcón vacío*

Julia Tuñón

La figura de Jano¹ parece tutelar en la película *En el balcón vacío*, de Jomi García Ascot (México, 1961-1962).² Si por un lado su filmación responde a las inquietudes inaugurales de un grupo de críticos beligerantes y activos, que atisban las condiciones del cine mundial para proponer alternativas y cambios a la anquilosada estructura del cine mexicano, la historia que cuenta el film atisba al pasado, se regodea en la nostalgia y el dolor de una mujer que recuerda su infancia y que se ancla en ella. Se trata del desarraigo del exilio, en este caso el de los españoles refugiados en México tras su derrota en la Guerra Civil.

La trama de *En el balcón vacío*

Basado en unas breves notas autobiográficas de María Luisa Elío,³ el argumento de *En el balcón vacío* narra "la pérdida del paraíso"⁴ que sufre una niña, Gabriela Elizondo, al tener que abandonar su país y con él su infancia, a causa de una guerra que no entiende, y sus intentos, ya siendo una mujer, por recuperar, al menos, la memoria del edén olvidado.

La película consta de dos partes claramente delimitadas. Después de unos créditos ilustrados con una pintura de Vicente Rojo y una dramática música,⁵ en que se dedica el filme "A los españoles muertos en el exilio", comienza la introducción con una voz en *off* que nos informa de las

meditaciones del personaje central: la voz es previa a la imagen y nos incluye así en la intimidad de quien habla. Dice: "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."

La cámara nos muestra la armonía del hogar: el paraíso que será perdido arrastrando con él la inocencia, paradigma de la infancia; da cuenta del bienestar de la familia: el padre lee y comenta algo con la madre que cose y lo escucha, la hermana estudia y la protagonista, Gabriela a los siete años de edad, desarma un reloj. La paz reina al ritmo de la música de Bach cuando la niña observa por la ventana que un hombre baja del tejado y se esconde de unos guardias civiles que lo buscan. Ella disimula, pero es testigo de la denuncia desaforada de una mujer y de la manera en que es tomado preso. Entonces avisa: "¡mamá! ¡la guerra ha venido por el tejado!" La paz ha terminado.

Las escenas que siguen, que miramos a través de los ojos de Gabriela, sugieren que el jefe de familia se ha escondido y la armonía del hogar está amenazada. Una serie de situaciones dan cuenta de la gravedad paulatina de los hechos; un hombre pregunta a la pequeña por su padre: ella calla; en otro episodio llevan a la madre un paquete con ropa manchada, ¿de sangre?; otro día,

la niña mira y es mirada por un preso al que los pequeños avientan piedras, los dos se sonríen, pero al día siguiente lo habrán ejecutado. La madre se ve obligada a escapar con sus hijas. Van primero a Valencia, baluarte de la República, y después a Francia, donde entra a una escuela. En ese proceso la niña sufre el miedo por los bombardeos, rescata un tapón de vidrio, entiende la muerte del padre, aprende la nostalgia, se separa de sus nuevas amigas e inicia el aprendizaje del olvido:

Y ahora trataba de acordarme de cómo eran las cosas antes de que llegara aquella guerra. Y no pude hacerlo [...] 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.

La segunda parte del film inicia también con una voz en *off* previa a la imagen que la ilustra. Es la de Gabriela constatando el dolor revivido veinte años después, ante la muerte de la madre, cuando vive cómodamente en México. La voz que narra la angustia por el tiempo perdido contrasta con las imágenes frescas de un México ajeno a sus meditaciones. México es un campo con magueyes, calles, casas, lugares y monumentos como el Ángel, el Zócalo, la dulcería Celaya, el lago de Chapultepec; personas ajenas, como las criadas que conversan con el galán en bicicleta. Emilio García Riera dice que “evitan el pintoresquismo, pero se les atraviesa un charro por el Paseo de la Reforma”.⁶

Oímos en *off* las tribulaciones de la mujer caminando por la enorme explanada del monumento a la Revolución —en la que ciertamente parece inerte—, vemos su marcha por las calles de una ciudad que parece ignorarla, por el cementerio donde ella y su hermana han dado sepulcro a la madre. Asistimos al intento por recordar los olvidos (una imagen fugaz de alegría y risa en la familia se le escapa tan rápido como se le aparece) y a su mirada ritual de fotografías y objetos emblemáticos (¿el tapón de vidrio? que la lleva imaginariamente a la casa natal para encontrar lo perdido, pero sólo logra revivir el

desencuentro: en una casa absolutamente vacía repite el abandono al recrear un juego de escondidillas en donde nadie la busca. Con llanto pregunta: “Mamá ¿por qué soy yo tan alta si sólo tengo siete años?”).

El tema abierto en la introducción, el deseo de ser niña otra vez, se ha cerrado, repitiendo el tormento de la pérdida. Jano mira hacia el tiempo recorrido y no otorga concesión: es el dios que cierra las puertas.

Jano: el señor de los principios

Esta película intimista, triste, que “Es el gemido de un alma errante entre los escombros de una guerra”,⁸ ha sido hecha por un grupo de refugiados españoles que llegan a México siendo niños.⁹ El director, Jomi García Ascot, y su asistente, Emilio García Riera, pertenecen al grupo que publica entre abril de 1961 y agosto de 1962 los siete números de la revista *Nuevo Cine*, que busca salidas para el esclerotizado quehacer fílmico en México. *En el balcón vacío* es, al decir de Jorge Ayala Blanco, el filme-manifiesto del grupo Nuevo Cine.¹⁰ En la revista se dice: “Creemos que de todas las actividades que han surgido en el seno del grupo Nuevo Cine, es la filmación de esta película la más ambiciosa.”¹¹

La industria fílmica mexicana se había beneficiado de la Segunda Guerra Mundial de manera notable, pero apuesta sus éxitos a la inercia, de manera que en el transcurso de los años cincuenta la crisis es cada vez más evidente y afecta tanto a los aspectos industriales y económicos cuanto los contenidos y estilos de las películas. El número de producciones baja en picada y el cine mexicano pierde aceleradamente sus mercados. En una medida proteccionista, el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) mantiene cerradas las puertas y los jóvenes creadores no encuentran posibilidad de filmar.

Mientras esto sucede la cinematografía extranjera se desarrolla con originalidad. En Italia el neorrealismo da paso a un cine crítico y novedoso mientras en Francia la “nueva ola” propo-

ne otros paradigmas filmicos. En Hollywood la audacia y la necesidad de recuperar mercados promueve adelantos técnicos y estilísticos. El contraste con la situación mexicana es cada vez más irritante para un grupo de cineastas, de manera que poco a poco surge un cine alternativo al margen de la industria, aprovechando la existencia de película más sensible y equipos más ligeros que permiten filmar fuera de los estudios con menos personal y menos costos.

Manuel Barbachano Ponce es uno de los pioneros. El yucateco funda en 1952 *Teleproducciones*, una compañía que produce noticieros y cortos de divulgación cultural y científica agrupados en *Tele Revista* y *Cine Verdad*. Ahí trabaja Jomi García Ascot, junto con otros trabajadores refugiados, mientras escribe crítica para la *Revista de la Universidad*. Barbachano cobija la producción de películas independientes, como *Raíces* (Benito Alazraki, 1953), *Torero* (Carlos Velo, 1956), *El brazo fuerte* (Giovanni Korporaal, 1958).

En 1948 se crea el Cine Club México del Instituto Francés de América Latina (IFAL), “importante fuente nutricia de la cinefilia de nuestra generación”,¹² que dirigieron Álvaro Custodio, Jomi García Ascot y José Luis González de León.¹³ Para 1956 alterna con los cine-clubes universitarios,¹⁴ dando a conocer en películas poco comerciales a los clásicos, tanto universales como mexicanos. En 1958 inicia la Reseña de Festivales Cinematográficos en Acapulco, para fomentar al turismo, y se exhiben películas entonces de vanguardia, como las de Resnais, Truffaut, Godard, Bergman, Visconti, Fellini, Rosellini, Antonioni. En 1959 se crea el Departamento de Actividades Cinematográficas de la Universidad (UNAM), bajo la jefatura de Manuel González Casanova.

Desde 1957 empieza a circular *Cahiers du Cinéma*. Emilio García Riera queda deslumbrado pues la revista le permite conciliar “...sus propios gustos ‘inconfesables’ con los valores de la cultura cinematográfica y me ‘da permiso’ de disfrutar a gusto *Cantando en la lluvia*”.¹⁵ Los cinéfilos empiezan a fijarse menos en los prejuicios que establecen la supuesta calidad de los filmes para gozar del cine sin culpas y verlo con otros ojos.¹⁶ Con *Cahiers du Cinéma* se difunden las ideas de los cineastas franceses de la llamada “nueva ola”:

la del director como autor, del poder de la cámara para expresar la condición humana, del cine con una posición ética que aboga en favor de la libertad y la que, estilísticamente, destaca la imagen en movimiento como su materia propia y luminosa. Éstas serán también las ideas rectoras de Nuevo Cine.

En enero de 1961 se publica en el suplemento *México en la Cultura* un “Manifiesto del grupo nuevo cine” que pone el dedo en la llaga que es la cinematografía nacional.¹⁷ Declaran como propósito “La superación del estado deprimente del cine mexicano”¹⁸ y para ello demandan que se abran las puertas a los nuevos cineastas, afirman la libertad del cineasta autor, abogan por la producción y libre exhibición de películas independientes, por la creación de un centro para la enseñanza filmica, de una cinemateca, de cine clubes y de publicaciones especializadas, piden la exhibición de cintas de distintas naciones y defienden la Reseña Mundial de Festivales. Los firmantes anuncian la pronta publicación de la revista *Nuevo Cine* y solicitan el apoyo del público cinematográfico.¹⁹

Dice Jorge Ayala Blanco que “... los jóvenes descubren que el cine puede ser un arte respetable, de proporciones insospechadas, que expresa inmejorablemente su rebeldía social y su inconformidad estética”.²⁰ La crítica de cine adquiere seriedad y profundidad y es ejercida por personas de formación universitaria con simpatías políticas hacia la izquierda, que son admiradores del cine norteamericano pero también del europeo. El grupo de *Nuevo Cine* representa “...la etapa adolescente y heroica, desorbitada y romántica de la cultura cinematográfica mexicana”.²¹

El grupo Nuevo Cine se forma con artistas, escritores, cineastas y críticos de la literatura y el cine.²² El administrador de la revista es Luis Vicens y el consejo de redacción lo conforman José de la Colina, Salvador Elizondo, Jomi García Ascot, Emilio García Riera, Gabriel Ramírez y desde el número 4-5, Carlos Monsiváis. Los patrocinadores son diversos, figuran personas y también empresas, como la Quesería Club, la Respetable Logia Simbólica Freud y Ars Una Publicistas. La revista “[...] se convierte en el breviario del conocedor cinematográfico a nivel mexicano”.²³

Salvo Luis Vicens, los demás forman parte de una generación nacida en los años treinta, previa a la televisión. A decir de García Riera: "El cine adquirió para los niños que fuimos, más que para los de otras generaciones, los prestigios de otra realidad, de otro mundo preferible al de nuestra vida cotidiana."²⁴

La forma de incidir en el ambiente filmico es peculiar y utiliza con gusto la provocación. La sección de la "Crítica de la crítica crítica" destroza a los colegas más convencionales. El propósito es "...poner en evidencia [...] el desconocimiento de lo que es el cine, sus errores tremendos de información, su total incompetencia y, en suma, su falta de honestidad profesional [...] por eso los combatimos y seguiremos haciéndolo"²⁵ Son prontos al insulto y a la burla y, desde el primer número, demuestran no tener pelos en la lengua, pues protestan por la prohibición o el boicot que la Dirección General de Cinematografía, bajo la dirección de Jorge Ferretis, ha decretado contra *Rocco y sus hermanos* (Visconti), *La dolce vita* (Fellini), *El brazo fuerte* (Korporaal) y *La sombra del caudillo* (Bracho).²⁶ Este aspecto les hace ganar adeptos, según se deduce de la sección "Correo", que publica comentarios de los lectores. El ambiente es crítico y autocrítico, pero también debe haber sido divertido: García Riera reconoce "Con la muerte en el alma" que su filmografía publicada en el número anterior es incompleta, "Así, varios años de arduas investigaciones [...] terminan en el ridículo."²⁷ García Riera cuenta que José de la Colina llamó "putas" a los compañeros del grupo por atender, a instancias de Buñuel, la proposición del productor Gustavo Alatraste de facilitar a cada uno de ellos los medios para filmar una película.²⁸ Para Ayala Blanco este talante "...ahuyenta a varios periodistas y cineastas de ideas afines que temen por su porvenir dentro de la industria cinematográfica".²⁹

En las páginas de la revista se ventila abiertamente la discrepancia; casi se diría que se hace alarde de ella. Cuando Luis Buñuel recibe la Palma de Oro en Cannes por *Viridiana* se dice que: "Entre los miembros de Nuevo Cine hay diferencias considerables por lo que al enjuiciamiento de la obra de Luis Buñuel se refiere, pero todos, como un solo hombre, felicitamos calurosamen-

te...".³⁰ Las diferencias son frecuentes, pero se argumentan. Por ejemplo, De la Colina critica a Elizondo por sus opiniones sobre la relación entre la forma y el fondo en *En el balcón vacío*, pero su disidencia desata las reflexiones al respecto y le permite teorizar sobre el tema. Se trata de una preocupación común a todo el grupo. Para Jomi García Ascot, "El punto de vista creado por la forma modifica el contenido, lo determina ineludiblemente"³¹ expresando el cine de autor: "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."³² Lo anterior nos previene acerca de su toma de posición en *En el balcón vacío*.

Se exalta el concepto de cine de autor. José de la Colina, por ejemplo, al hablar de los cortos hechos en Cuba por García Ascot³³ aprecia en ellos "... un sello muy personal, muy consecuente con las ideas que sobre este arte profesa su realizador" y considera que *Un día de trabajo* está ambientada con un toque casi viscontiano pero también es tributaria de Bresson.³⁴

Jomi García Ascot expresa la inquietud del grupo por estar al día en cuanto a conocimiento cinematográfico,³⁵ y todos toman muy en serio su papel de pioneros. Salvador Elizondo explica una compleja investigación que realiza para entender *El año pasado en Marienbad*, de Alain Resnais, que incluye lecturas de índole matemática y de simbología numérica porque considera que con esta cinta "Estamos ahora ante los vocablos de un nuevo lenguaje".³⁶ Según Ayala Blanco, gracias a Nuevo Cine:

Se crea un nuevo tipo de lector: el que ya no busca la orientación sino la coincidencia o la disidencia de altura. Se crea un nuevo tipo de espectador [...] Se crea un nuevo tipo de *snob* [...] Se crea un nuevo tipo de joven intelectual [...] Se crea un nuevo tipo de detractor acérrimo: el periodista mediocre que al sentirse agredido acusa a los críticos "cultos" de "pedantes", de "enemigos gratuitos del cine mexicano" y de "repetidores de *Cahiers du cinéma*" [...] o bien aprovecha la coincidencia de que Colina, García Ascot,

García Riera y Pina son refugiados españoles, o hijos de refugiados españoles, para atacar a los miembros del grupo de “extranjeros indeseables”, “ratoncitos tramposos que muerden la mano que les da de comer”.³⁷

Tomás Segovia recuerda que el nacionalismo demagógico estaba muy presente en el medio cultural y era peligroso protestar o firmar manifiestos cuando se hablaba con la “ce” y se tenía todavía el pasaporte español.³⁸

Este grupo que produce tantas cosas también organiza peñas de café en donde provocar la discusión, y éstas se ubican en el “paraíso *snob*”³⁹ que fue la zona rosa, “símbolo de los *roaring sixties* mexicanos”.⁴⁰ Recuerda Francisco Sánchez que en esos espacios “El cine no podía faltar: ¡Era el tema! Emilio García Riera y Jomi García Ascot oficiaban como sacerdotes en el café Tírol [...] Se hablaba con frenesí de Truffaut, de Buñuel, de Godard, de Antonioni, de Visconti, de Losey *and so forth*.”⁴¹

Siete números después de iniciado *Nuevo Cine*, el grupo se deshace. En la última entrega se explican las dificultades financieras que atraviesa la revista y se solicita a los lectores que se suscriban, para ayudar a salvar la crisis.⁴² García Riera publica con Elizondo la revista *S. Nob* y con Gabriel Ramírez un boletín filmográfico: *La semana en el cine*, que se mantiene hasta 1966.⁴³ Jomi García Ascot, egresado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM con una tesis titulada “Baudelaire, poeta existencial”, regresa a la poesía. Escribirá *Un otoño en el aire*⁴⁴ y *Estar aquí*.⁴⁵ Logra acomodar a García Riera como escritor de textos publicitarios y así éste puede dejar su oscuro papel en una fábrica de estufas. En 1966, Jomi García Ascot dirige un documental a color sobre Remedios Varo que obtiene el primer premio, el “Sombrero de oro”, en el Segundo Festival Internacional de Corto Metraje de Guadalajara.⁴⁶

Como bien dice Ayala Blanco en 1968, *Nuevo Cine* termina “Pero la influencia del grupo permanece, fermenta, cataliza múltiples procesos. Su espíritu, para bien y a veces para mal [...] se deja sentir hasta el momento presente, aunque superado.”⁴⁷ Y agrega:

¿Por qué no ver en los concursos de cine experimental y en los concursos oficiales de guiones y argumentos los resultados a largo plazo de una misma reacción en cadena? [...] Errado en sus procedimientos, demasiado romántico para ser duradero, ignorante en cine mexicano, alimentador de sus propios lugares comunes, reducido casi exclusivamente a la esfera del pensamiento, el grupo Nuevo Cine es el origen del renacimiento.⁴⁸

En 1963 se crea el CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos), primera escuela profesional de cine fundada por González Casanova y en 1964 la sección de Técnicos y Manuales del STPC convoca al Primer Concurso de cine experimental de largometraje. Carlos Fuentes declaró su importancia “porque es la primera manifestación pública de esta nueva sensibilidad, de esta nueva conciencia”.⁴⁹

Francisco Sánchez da cuenta de que en los cafés de la zona rosa “... el cine sería durante más de una década el combustible de la charla y la discusión [...] el cine era vitaminas, motor, fantasías y esperanza”.⁵⁰ Se pregunta si acaso existe una corriente filmica propia, pues los contertulios comparten características sociales y culturales y abundan los españoles refugiados: “Compartían ideas y manías, gustos y actitudes. Eran instruidos, ateos y estaban al día [...] isabían un resto de teoría! pero... ¿se puede hablar de ellos de una identidad estética general como cineastas?”⁵¹

Si la trascendencia del grupo una vez suspendida la revista es evidente aunque difusa, queda como su expresión filmica la única película que se realizó cobijada por Nuevo Cine: *En el balcón vacío*.

La llave de Jano

Podemos decir que la factura de *En el balcón vacío* es la llave de Jano con la que el grupo Nuevo Cine quiere abrir la puerta trasera de la industria, por la que se cuela el cine amateur para realizar sus propósitos.

García Ascot, “el inglés del grupo”, escribe su preocupación porque los filmes convencionales dejan

...fuera del cine la mayor parte de los grandes temas humanos, aquellos temas en los que precisamente no todo es como se quiere aparentar ni todo es de la mejor manera posible. Quedan fuera del cine [...] el dolor, la muerte, los problemas sociales, lo irracional, el amor, la angustia existencial. El cine se centra en temas mucho más “estables”, menos riesgosos, menos comprometidos... y por lo tanto mucho, pero mucho menos fundamentales.⁵²

Para García Ascot es necesario incluir el asunto de la muerte como un problema existencial, la guerra, los problemas psicológicos (“ese mundo mágico, aterrador y maravilloso”), el dolor y la carencia, que “[...] es en definitiva el grande y profundo resorte de las más intensas acciones humanas”. Considera que ésa es “... la verdadera reivindicación del realismo”⁵³ y que es necesario presentarlo en pantalla. Esto es lo que intenta con *En el balcón vacío*.

Jomi García Ascot declara a *Possitif* que “Con mi mujer y mi amigo, el crítico Emilio García Riera, habíamos decidido hacer un film porque encontrábamos que habíamos hablado mucho tiempo, demasiado tiempo, y que había que hacer algo.”⁵⁴ Es el tiempo de actuar, y así lo hacen. Su entonces esposa, María Luisa Elío, recuerda que al volver de Cuba, Jomi estaba deprimido y ella quiso que entendiera, en los hechos, que no era un cineasta sino un poeta. La posibilidad de entrar al cine institucional es poco menos que imposible, a causa de la política de puertas cerradas, así que la alternativa fue necesariamente experimental. Primero piensan en adaptar un cuento de Joseph Conrad, “Freya la de las siete islas”, pero el pago de derechos de autor era muy alto, de manera que ella propone los textos de carácter autobiográfico que había escrito en Cuba y con Emilio García Riera ponen manos a la obra.⁵⁵

Durante varias semanas se reúnen en casa del matrimonio y se divierten mucho en el proceso.⁵⁶ García Riera dice que “Ella contó enormemente

en la realización de *En el balcón vacío*, pero fue Jomi 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.”⁵⁷ María Luisa recuerda que estuvo todo el tiempo cerca de Jomi “¡Porque era mi historia!”⁵⁸ En los créditos figuran como productores García Ascot y Torre (N.C.).

La revista *Nuevo Cine* da cuenta de la filmación, que semeja a idea de cine experimental formulada por Cassavetes y puesta en práctica en *Shadows*. Se trata también de una película de argumento, de largometraje, filmada en 16 mm, con escenarios naturales y con la pretensión de ser exhibida al público.⁵⁹

El guión que se conserva da la razón al recuerdo de Elío en el sentido de que la improvisación era constante. En el guión se sugieren posibles opciones que tendrían que resolverse sobre la marcha, se dicen cosas como: “se puede hacer un *panning* o bien volver a la escena anterior”,⁶⁰ se ponen personajes que en el filme no saldrán, como un guardia cuando la niña observa al “rojo” preso, pero el guión advierte: “(O quitamos al centinela)”⁶¹ También se cambian cosas, por ejemplo, el tapón de vidrio es en el guión un trozo de metralla, y una tachadura enmienda el punto y, escrito con letra a mano se modifica el objeto emblemático para convertirlo en el que vemos en pantalla.⁶² En el guión la contraseña dada al guía para escapar a Francia se diría en vasco, pero una tachadura da cuenta del cambio y en el filme la escuchamos en castellano.⁶³ Resultan curiosos los detalles que se consignan en el guión pero que en el filme no se perciben en absoluto: el “rojo” preso debía tener aspecto extranjero, una chamarra de cuero de tipo aviador y, en ella, una insignia del ejército republicano.⁶⁴

Elío recuerda que la filmación fue muy libre, aunque Jomi tenía un *story board*.⁶⁵ Ella publica posteriormente *Cuaderno de Apuntes*, que contiene entre otros los textos que fueron la base del guión y *Tiempo de llorar*,⁶⁶ que “es la realidad de lo que en la película es fantasía”.⁶⁷ También hay una síntesis del film en francés, que sirvió para la presentación en el Festival de Cine en Locarno.⁶⁸

La película se filma a lo largo de cuarenta domingos, pues entre semana todos trabajan. Nin-

gún actor era profesional, participaban por razones de amistad y porque la filmación era un motivo de encuentro. María Luisa había participado en *Poesía en Voz Alta*⁶⁹ y en su adolescencia quería ser actriz.⁷⁰ Ella daba alguna orientación a los otros,⁷¹ aunque la entonces pequeña actriz Nuri Pereña hoy sólo recuerda su trato con Jomi, de gran calidez y delicadeza.

Nuri Pereña recuerda el ambiente de cordialidad y amistad en esos domingos: mientras los pequeños juegan los mayores filman. Se come y se canta, pues llevan una guitarra, y la alegría es general. Para ella “era el ambiente de mi casa [...] era estar en casa”.⁷²

Tomás Segovia, en el papel del “rojo” preso que será fusilado no queda contento con su papel: debe sonreírle a un árbol y él quería hacerlo a la niña, que le parecía “¡Una maravilla! tenía un dramatismo impresionante [...] era una niña fascinante”. Así es que pide: “—Yo no soy actor [...] ¿por qué no me ponéis a la niña y así sí actúo, pero imitando un árbol!, yo, ¿cómo puedo actuar?” Al ver su imagen en pantalla le parece que su personaje resulta “falso”.⁷³

Los escenarios son las calles de la ciudad, el viejo edificio de la calle Morelos que albergaba al Ateneo Español,⁷⁴ el Parque Lira, El Colegio Madrid (Nuri Pereña recuerda que la escena donde sonreía con el preso era el taller de carpintería de su propia escuela),⁷⁵ los edificios Condesa, el Desierto de los Leones, el restaurante Bellinhausen, el Panteón Español y el Sanatorio Español, además de las casas de los participantes. Buscaban lugares similares a la naturaleza o la arquitectura europea.

La película se realiza con una cámara Pathé-Webbo de 16 mm, de cuerda, es decir con un límite de 35 segundos por plano.⁷⁶ La iluminación se hace exclusivamente con *spots* y *photofoods*, pero muchas veces es natural. Todo el sonido fue doblado.⁷⁷ José María Torre, el fotógrafo, se dedicaba a la publicidad y había sido camarógrafo de noticieros y documentales.⁷⁸

El matrimonio García-Elío compra la cámara y da dinero para la filmación, ayudados por donaciones amistosas a lo largo de la factura del film.⁷⁹ Amigos pintores ofrecen cuadros que ellos venden: Raúl Soriano regala dos pinturas y Vicente

Rojo, una.⁸⁰ El costo total es de cincuenta mil pesos, que en esos años de estabilidad económica equivalía a cuatro mil dólares. El costo promedio de una película mexicana en 1959 es de cien mil dólares.⁸¹ Nadie cobra un solo centavo por su trabajo o su conocimiento.

Cada vez que se revela el material se procede a editarlo. Tomás Segovia recuerda haber visto *rushes* en las salas de *Teleproducciones* (Barbachano Ponce) y Nuri Pereña presenció una vez cómo sonorizaban la película con ayuda de una mobiola.

Una vez editada y sonorizada la cinta, se sacan dos copias positivas, una mala y otra regular, casi buena.⁸² La segunda es proyectada en la sala Molière del IFAL. Nuri Pereña los recuerda a todos felices, vestidos elegantemente y, aunque todos lloran durante la exhibición, al final se brinda con champagne con mucho gozo.

La cinta es llevada por García Ascot y Elío al Festival Internacional de Locarno, a solicitud de Vinizio Beretta.⁸³ La crítica que recibe es abundante y positiva. Obtiene ahí el premio que otorga la FIPRESCI en 1962 y al año siguiente el Jano de Oro en el Festival de Cine Latinoamericano de Sestri Levante.⁸⁴

La duración de la película es de sesenta y cuatro minutos, lo que dificulta su exhibición comercial. Nuri Pereña recuerda que Jomi le explica a su madre que jamás se exhibirá comercialmente ni tendrá como fin el lucro. En *Possitif* preguntan a García Ascot si quería probar que se podía hacer cine fuera de la industria, y él contesta que

...ese cine es el que me interesa. Esa ambición me separa un poco, por ejemplo, de mi amigo Luis Alcoriza. Lo que yo quiero no es entrar en el encuadre de un cine nacional, sino hacer un film cada tres o cuatro años, cada dos años si se puede, un film donde yo sepa cómo lo hago, dónde lo presento y a quién, un film que sea una obra mucho más personal que si fuera hecho en el encuadre del cine tradicional.⁸⁵

Explica que *En el balcón vacío* sólo está autorizada a ser exhibida en cine clubes, pero que ése es precisamente el público al que aspira.⁸⁶

Jomi García Ascot sólo vuelve a filmar un documental acerca de la pintura de Remedios Varo. Se consagra a la poesía y se gana la vida en el ramo de la publicidad.

Cuando Jano mira hacia atrás. ¿O será hacia adentro?

En broma, *En el balcón vacío* es llamado *Pamplona, Mon Amour*,⁸⁷ pues como en *Hiroshima Mon Amour* de Alain Resnais, se observa una catástrofe colectiva a través de la memoria individual, en forma de un drama intimista. Para García Ascot, como vimos atrás, la forma de narrar es indisoluble de la historia y ambas construyen el texto filmico. Ésta es la posición general del grupo Nuevo Cine. De la Colina escribe que “Si toda la forma de *En el balcón vacío* está determinada o engendrada por la nostalgia, ésta es su contenido e incluso su contexto.”⁸⁸ Para este crítico no es una película sobre la guerra o sobre el exilio: el tema es la nostalgia, ése es el alma de la obra y por eso las imágenes aparecen mal hilvanadas, sin componerse en un desarrollo narrativo clásico. La imagen nostálgica se produce con cierta calidad del grano en la fotografía, con anomalías deliberadas de enfoque y composición, que dan a cada imagen un aura o una irradiación sentimental y también en su montaje que sólo recoge momentos intensos como hace la memoria.⁸⁹ También los críticos europeos lo perciben así: “El sentido de las imágenes de la memoria, traspuestas en una forma que toca levemente a la ensoñación lo emparenta con el nuevo estilo narrativo que ha surgido de las últimas películas europeas.”⁹⁰

Ayala Blanco, con menos benevolencia, marca los errores técnicos y dice que la película está “...sobrepuesta en varias secuencias, defectuosa en sus enlaces, ininteligible en ocasiones por las deficiencias de la banda sonora...”⁹¹ Pero también para él, el estilo es el fondo y *En el balcón vacío* es lo contrario a una película de acción, es el cine de la subjetividad y cumple cabalmente su propósito.⁹²

Hay coincidencia en la crítica acerca de que el asunto medular del film es la nostalgia, la in-

fancia perdida, el paso del tiempo. El tema, dice Emilio García Riera “...no es tanto la guerra de España como una ‘búsqueda del tiempo perdido’ alentada por la lectura de Proust y, sobre todo, de Rilke”,⁹³ muy de acuerdo con las inquietudes de la nueva ola, preocupada por la condición humana.

La primera parte del film narra la infancia y la segunda la sobrevivencia de la infancia. Es entonces un exilio no sólo espacial también sino temporal, de ese otro que fuimos. Por eso piensa De la Colina que “...contiene una nostalgia que halla prolongación en la mía y aun si yo no hubiera compartido esa circunstancia que han vivido los autores del film (la emigración republicana española) éste hablaría de mi capacidad de nostalgia”.⁹⁴ Quizá por eso, García Riera marca que la película “...aún hoy es capaz de arrancar lágrimas nobles a sus espectadores, españoles, mexicanos o mozambiqueños”.⁹⁵ Ciertamente refiere a un problema arquetípico: “la pérdida del paraíso”.

Dedicada “A los españoles muertos en el exilio” la película atañe a un drama existencial y evade cualquier toma de posición política. De hecho, han pasado más de veinte años de la guerra civil, aunque aún se sienten sus consecuencias, como nos demuestra el film. El movimiento “España 1959” es el último intento de los refugiados españoles en México para actuar contra el franquismo y en el participa Jomi, a pesar de no tener un talante politizado.⁹⁶

La historia de Gabriela se apoya en una posición política, pero ésta es obvia, no requiere de explicación y se da por supuesta. Lo importante es el drama intimista de la niña que sobrevive en la mujer. Cuando inicia el film la pequeña narra con su voz de adulta que ella, en el tiempo del paraíso, desarmaba un reloj. La cámara la muestra primero de espaldas, separada de nosotros, y de frente cuando la voz nos informa que ella hace algo indebido, a escondidas de los mayores porque el reloj no es suyo. La voz y la imagen nos han incluido en su intimidad: a partir de ese momento somos sus cómplices. Los continuos *close-up* de su rostro refrendan incesantemente nuestro vínculo con ella.

El ritmo es moroso, el tiempo del recuerdo y

los objetos adquieren esa vibración pasmosa del primer plano: el paquete de ropa que ha traído un desconocido y que tiene que ver con el padre ausente parece vivo sobre la silla: la niña lo atisba, se inquieta por él tanto como nosotros y finalmente, siguiendo nuestro impulso, lo abre para mirar su contenido, que a los espectadores se nos muestra rápido, sin precisión. Sólo vemos con claridad el rostro asustado de la pequeña. Suponemos que la ropa tiene sangre, pero no es claro. El misterio nos abarca. Como Gabriela no sabemos qué pensar ni qué creer.

Creo que ese sentido se logra también mediante una serie de incongruencias entre la imagen y el discurso. Los dobles mensajes, es sabido, paralizan. Me parece que, si para su autor la forma es el fondo, las incoherencias no pueden verse como meros despistes. La más evidente es que la voz habla de un balcón, el mismo que da título al film, y sin embargo nunca hay tal: lo que vemos es una ventana y por solidaridad nos hacemos cómplices del balcón imaginado. Elío recuerda que la película se iba a llamar *El balcón vacío* y Emilio Prados le sugería otros nombres, pero ante su insistencia el poeta sólo pidió que se le agregara la palabra "En", al inicio. Elío dice que a nadie le importa tampoco que la niña tuviera los ojos oscuros y la mujer claros. Otra situación de este carácter es cuando Gabriela regresa imaginariamente a la casa natal y la voz nos habla de muebles y de otros habitantes que la ocupan, cuando la imagen nos la presenta rigurosamente vacía. Estas incoherencias nos integran al mundo de la subjetividad, de la complicidad y la duda compartida.

La voz en *off* permite superar algunos de los límites técnicos de la cámara, pero además incide en el tono intimista de toda la narración. En pocas escenas se mueven las bocas para decir lo que escuchamos: o las personas hablan fuera de cuadro o a lo que accedemos es a su pensamiento. Cuando la niña ve al fugitivo que se esconde, piensa y disimula: su pensamiento nos invade,⁹⁷ pero el grito que irrumpe con la denuncia electriza la imagen y rompe la parsimonia mental, nos incorpora a una acción: ahí sí parece que el sonido surge de esa garganta que tiembla. Imposible no recordar el grito del ciego en *Los olvidados*

de Luis Buñuel (1951), que denuncia al joven delincuente y exige su muerte.

También la música y los sonidos inciden en este propósito. La música de fondo es muy escasa, cuando la oímos es porque forma parte de la historia. Si en la armonía familiar se escucha a Bach, también nosotros lo oímos en el film. No es sólo una ilustración sonora del ánimo, y por eso se convierte, incluso, en un contraste, pues en esa paz irrumpe el fugitivo que es cazado por los guardias civiles. Sólo finalizada esta escena termina la música. Cuando la imagen nos muestra escenas de la guerra (*stock shots* de Ivens) la música ilustra lo que se canta en el frente, cuando la niña aprende la nostalgia es por la música que escuchan los vecinos (*La verbena de la Paloma* de Tomás Bretón). Salvo la escena en que se cruza la frontera, que muestra otra vez *stock shots* y que se dramatiza con la misma música de tambores de los créditos, este recurso narrativo, típico del melodrama, está ausente. En cambio oímos los ruidos de los cuerpos y de la naturaleza. Escuchamos la respiración del fugitivo cuando se esconde, el aire moviendo los árboles del campo, los pájaros, las risas de los chicos en el colegio, el motor del auto en el que escapan. A veces hay un gran silencio: cuando la niña sabe que han matado al "rojo" preso, a quien le llevaba tabaco de regalo, sólo hay un profundo vacío que cae como losa para Gabriela y para nosotros.

Los recursos de la forma construyen el sentido de la historia. Es una película intimista, pero la primera y la segunda parte están hechas de una pasta diferente. Conviene analizarlas.

El miedo devora las almas⁹⁸

A pesar de que el tema del film es, en gran medida, la continuidad de la infancia de la protagonista, las dos partes que hacen la película son diferentes entre sí, incluso en la forma de ser narradas. García Riera menciona que el público que la ve por primera vez, formado básicamente por refugiados, prefiere la primera parte, pero el equipo productor ha puesto más expectativas en la segunda, pues procura la reflexión más que narrar una historia.⁹⁹

Para Ayala Blanco la segunda parte decae. Dice que la caminata mal encuadrada impide la profundidad antonionésca, la protagonista sobre-actúa, la narración en *off* bordea la cursilería y concluye que “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”.¹⁰⁰ Tomás Segovia opina que “mientras el personaje de la niña es una maravilla, cuando ya es mayor es un poco... sentimental”.¹⁰¹

En *Miradas al cine* José de la Colina escribe que:

El cine es de todas las artes el que más debe contar [...] con la apariencia de las cosas [...]. Ningún arte necesita tanto como el cine de la existencia de un mundo exterior a él [...] Ningún arte ha recurrido tanto como este de “las imágenes animadas” al catálogo de las cosas y los seres existentes.¹⁰²

La anécdota y los objetos son importantes para la narración fílmica y se nos ha acostumbrado a ella, se han convertido en algo intrínseco a ella. Michel de Certeau ha hecho notar cómo, desde el siglo XVII, lo visible asume el prestigio de lo real mientras el mundo interior, invisible, se convierte en lo sobrenatural y misterioso, digno de desconfianza.¹⁰³ Lo anterior viene a cuento porque el cine puede hacer visibles los estados del alma, pero ciertamente todavía tiene dificultades para expresar tormentos tan etéreos como los que agobian a Gabriela. Para traducirlos a imágenes, la película que nos ocupa recurre a su llanto, a sus caminatas, a sus atormentadas meditaciones con voz en *off* y a ciertos símbolos, como es la casa. Volveremos sobre este punto.

En la primera parte estos recursos no son necesarios. La actuación contenida de Nuri Pereña, en ese momento de nueve años de edad, es francamente intensa. Ella recuerda que nunca supo la historia que narraba el film. Su madre puso a Jomi esa condición, pues temía lastimar la sensibilidad de la pequeña dada la similitud entre la historia fílmica y su propia experiencia. El padre de Nuri había sido asesinado en Santo Domingo por los agentes de Trujillo, confundido con un es-

pía cuando sólo era un visitador médico. Había sucedido cuatro años atrás, pero sólo tuvieron la certeza de los hechos poco antes de la filmación. El tema de la película era muy similar, entonces, a la historia que la niña vivía. Por eso ella no tenía dificultad para llorar¹⁰⁴ y se afectaba sinceramente cuando le avisaban que habían matado al preso. Pereña recuerda que en la escena en que debe elegir el tapón de vidrio “Auténticamente lo elegí. Antes de que filmaran vaciaron una bolsa de objetos: —A ver con qué váis a jugar. Y yo auténticamente lo elegí.” También para ella era un objeto emblemático.

En toda la primera parte de *En el balcón vacío* las emociones son contenidas. María Luisa Elío comenta que la película “Es el drama total no porque se pongan cosas, sino porque se quitan [...] es muy escueto. Yo traté de no poner nada dramático, y es lo que lo hizo tan dramático.”¹⁰⁵ Ciertamente su experiencia de vida fue más atribulada y dolorosa. En la película, cuando la madre llora la muerte de su marido, la cámara la toma de espaldas: vemos y escuchamos los sollozos, pero en forma oblicua: el respeto ante su dolor es evidente. En la segunda parte, en cambio, el llanto y la angustia de Gabriela son explícitos. La caminata, ajena al mundo que la rodea, la coloca en un mundo que no pisa realmente, ella parece flotar.¹⁰⁶ María Luisa recuerda que en los momentos de mayor dramatismo, en plena escena de llanto y cuando estaba imbuida del papel, se acababa la cuerda de la cámara y debía volver a empezar.¹⁰⁷ Aun sin música, en esta parte del film hay algo del melodrama, por la exaltación de lo reprimido, por ese dolor tan privado que todos vemos sin pudor.

La segunda parte de la película pone en imágenes una serie de binomios excluyentes, intrínsecamente ligados entre sí. Se trata más de dilemas que de problemas, porque no tienen resolución posible y suelen paralizar a quien los vivencia. Son lugares comunes en la “cultura oficial del exilio”.

Primer dilema: El espacio. ¿México o España?, o ¿dónde está realmente el mundo?

Buena parte del exilio español se integra poco a poco a México, especialmente en esa generación

que llega en la infancia al país. Tomás Segovia recuerda que los años cuarenta son todavía los de la certeza y/o la esperanza, pero en el transcurso de los cincuenta poco a poco ésta se diluye, especialmente para los jóvenes.¹⁰⁸ García Riera es también un caso preciso de adaptación: apunta que cuando le preguntan si es español o mexicano siente la misma perplejidad que *Mickey Mouse* cuando le preguntan si es hombre o ratón; pero la pregunta existe porque existe la ambigüedad. Él concluye que “Como hombre de trabajo soy mexicano”, pero reconoce todos sus rasgos hispanos.¹⁰⁹ Recuerda un primer aviso del problema a través de las clases de historia de México; entonces se dijo: “si estás en México, más vale que estés de veras”.¹¹⁰ Y lo estuvo.

En el film *Gabriela* opta por lo contrario: la experiencia en España es determinante y México se ve ajeno, como un lugar sin sustento que ignora y es ignorado por la protagonista.¹¹¹ Antonio Noyola dice que: “Existen muchos modos de buscar el pasado, pero hay uno particularmente desolador, el que tiene por objeto un mundo destruido.”¹¹² Esta es la opción que toma Gabriela, por la que se encuentra inserta en un vacío, como flotando en el espacio.

La traducción en imágenes que hace la película de este dilema se apoya en el símbolo de las casas: ellas dan cuenta de la tesitura emocional del personaje.¹¹³ La primera casa de la niña se recrea por una cámara pausada que recorre habitación por habitación, sus muebles, sus objetos. La voz nos informa lo que vemos: “la casa estaba tranquila”. La casa se menciona como si fuera un ser vivo, como un sujeto. Se la muestra sin gente, y en el momento en que la voz en *off* califica su tranquilidad entra la música de Bach y se nos presenta, una a una, a las personas de la familia. En *Tiempo de llorar*, Elío escribe: “La casa es algo tan personal que cuando le obligan a una a dejarla la impresión no es de dejar una casa, sino una persona, una persona que se quiere.”¹¹⁴ En el film, cuando Gabriela regresa a la casa, ya adulta, se cruza tres veces en las escaleras con la niña que fue, que la saluda, pero la mujer no demuestra ninguna reacción al respecto: parece desconocerse. Ella recorre los pasillos y los cuartos vacíos, pero sólo se escuchan sus pasos: la voz en *off* ha-

bla de otros muebles y otra gente,¹¹⁵ el discurso verbal no corresponde a la escena; ese desfase provoca, como se mencionó atrás, un desconcierto, la sensación de entrar en terreno pantanoso. Ciertamente el piso no la sostiene.

Segundo dilema: el tiempo. ¿Ahora o antes?, o ¿cuándo es realmente nuestra vida?

La sobrevivencia de la infancia en el personaje le crea una gran confusión, pues suprime el transcurso. Una manera de mostrar esto en el film es con la falta de correspondencia entre el tamaño del cuerpo y las situaciones que vive Gabriela: siempre existe un desfase entre ellas, que se expresa verbalmente. En una escena clave la cámara se acerca hacia ella, que está agazapada en un rincón. La voz dice:

La niña tenía miedo. Era un miedo tan grande que no la dejaba moverse. Llevaba ya con él mucho rato, sentada en aquel pasillo [...] encogida en aquel pasillo [...] con mi miedo ahí tan grande en un cuerpo tan chico para guardarlo, mientras las bombas deshacían la ciudad.

La segunda parte de la película inicia con Gabriela que camina por las calles y se pregunta cómo pasa el tiempo, “¿Por qué no me habían dicho antes cómo pasa el tiempo?”, su propio transcurso la desborda: ella no lo ha vivido como su propia vida, porque le ha sido impuesto y se promete que cuando vuelva a tener siete años, quince años, veinte años hará mejor las cosas. En el regreso imaginario a la casa, en la crisis que ahí le sobreviene, se pregunta llorando: “...¿por qué había crecido tanto? —Mamá: ¿por qué soy tan alta si sólo tengo siete años? [...] ayudarme, que yo no sé por qué he crecido tanto”.

El epígrafe de *Tiempo de llorar* lo toma Elío de Rilke: “He rezado para volver a encontrar mi infancia, y he vuelto y siento que aún está dura como antes, y que no me ha servido de nada envejecer.”¹¹⁶ Antes de la pérdida del paraíso existía el transcurso, la niña desarmaba un reloj: era dueña del tiempo. Después de esa historia las

cosas cambian: “Empiezo a buscarme y no me encuentro; soy muy pequeña. Quisiera preguntarle a todo el mundo si me ha visto, decirles que tengo cinco años y me he perdido.”¹¹⁷ El tiempo no pasa por la vida interna. En su imaginación ella se ha quedado suspendida. Si la sobrevivencia de la infancia es un problema existencial que a todos compete, es claro que en el personaje de Gabriela éste se muestra en sus límites.

En *Tiempo de llorar* Elío narra su viaje real a Pamplona en 1970. Los recuerdos empiezan a integrarse a la vida cotidiana, los lugares a ser sólo eso: lugares, todo empieza a perder su sacralidad pero, entonces, Elío escribe: “Me habían quitado el pasado, del que yo hacía el presente, y sin tener ninguno de los dos me era imposible pensar en el futuro.”¹¹⁸ El eje de su existencia es su infancia, pero se ha perdido y no la encuentra más.

Más allá de que este problema de la condición humana, la simultaneidad conflictiva del pasado en el presente, existiera entre los refugiados jóvenes, algunos aprendieron a vivir con la vista puesta en el futuro. Emilio García Riera explica que al iniciar su psicoanálisis con el doctor Dupont éste le pregunta por su vida, y él empieza a contar su historia a partir de 1944, cuando tiene trece años y está recién llegado a México. Dupont le pregunta, entonces, si acaso pretende dar su infancia por suprimida. En su libro de memorias García Riera repite el esquema, aunque con plena conciencia.¹¹⁹ Elío hace precisamente lo contrario: elige el rostro de Jano que mira hacia atrás.

Un poema inédito de Salvador Elizondo dado a María Luisa en mayo de 1962, da cuenta de este dolor:

Aquí la inteligencia se desangra;
la soledad aquí todo lo abarca
y tu rostro, la cicuta y la almendra
se ha vuelto hacia la sombra y florece
y es un balcón vacío—
vacío— sin palabras,
de par en par abierta hacia la estrella

*Tercer dilema: lo lleno y lo vacío. Sin tiempo
y sin espacio ¿se tiene existencia?*

Este dilema se deriva directamente de los anteriores. En la película el asunto se expresa icóni-

camente en la casa, en esa casa primero llena y después vacía que representa la crisis de Gabriela. El desarraigo, paradójicamente, es su única raíz, su tiempo se ha escapado y el cuerpo no contiene su existencia. ¿De qué llenar la vida entonces? La propia Elío plantea literariamente la cuestión con gran sinceridad en *Tiempo de llorar*.

En el momento culminante del viaje real a Pamplona y ante la experiencia de desacralizar los espacios y los recuerdos, escribe: “Me estoy quitando a mí misma mi motivo de ser, mi excusa, y el miedo vuelve a aparecer cuando pienso en quedarme vacía [...] Cuán verdadero resulta mi recuerdo del *balcón vacío* y qué difícil es aceptar la posibilidad de convencerse de que no se puede llenar.” Sin embargo, existe la conciencia de que “...uno está en la vida para irse llenando, y para llenar. Es posible entonces que uno se vaya llenando de vacíos, de cosas que al dejar de ser, son”.¹²⁰ Ante la posibilidad de dar una vuelta de tuerca y empezar a vivir de otra manera se pregunta “...¿en que iba yo a pensar de ahora en adelante? [...] antes de acabar de borrar todos los recuerdos me encontraba extrañándolos y con un miedo atroz de no tener hacia donde mirar”.¹²¹

La nostalgia se devela como el disfraz del miedo:¹²² “Viví veinte años con miedo, y luego seguí así, siempre con miedo; un miedo que no tenía motivo para estar ahí, pero que estaba y que no había manera de luchar contra él [...] casi se había hecho una forma de vida, o un reflejo.”¹²³

El final del libro nos trae a la autora girando sobre el mismo eje: el dolor, la nostalgia, el lamento. “Infancia es destino”, se ha dicho repetidamente y parece no haber escapatoria. Juan García Ponce escribe que el final de la película no ofrece solución porque no quiere resolver el problema, el de ser “eternos desterrados en busca de la unidad perdida”¹²⁴ sino recrear su esencia, “para entregarnos una imagen más clara y más pura de nuestra condición”.¹²⁵ Pero ¿es que no hay salida humana a esa condición?

“El testamento y el estertor final del exilio”

“Al que le arrancan la infancia le arrancan el

paraíso.”¹²⁶ El *leifmotiv* del film es un arquetipo, remite a una situación general que incluso podemos ver expresada en la historia sagrada: la pérdida del edén original.¹²⁷ Éste es el tema de *En el balcón vacío*, pero en la cinta se encarna en una mujer que es portavoz de un problema colectivo, de un problema histórico: lo vive un grupo de hombres y mujeres en un tiempo y espacio específicos. Para Tomás Segovia la película expresa

“el testamento y el estertor final” del exilio español en México.¹²⁸

En *En el balcón vacío* vemos cómo Jano mira hacia dos lugares opuestos: con un rostro a España, a la nostalgia y al pasado y con el otro a México, al futuro y a la acción. La película abre y cierra las puertas. Sólo la reflexión, la creatividad y la sinceridad con la que se hizo el film permitieron superar esa dicotomía.

Notas

¹ Jano, el dios romano, tiene dos rostros. Con uno mira hacia adelante y con el otro hacia atrás. Así, abarca lugares opuestos, controla el espacio y prevee los tiempos futuros mientras observa los pasados. Jano preside todo lo que se abre y todo lo que se cierra: las entradas y los regresos, propicia todo comienzo pero también está presente en los finales. Sus símbolos son la llave y el báculo, con los que los porteros defienden las puertas de la ciudad. Constantino Falcón Martínez, Emilio Fernández Galiano y Raquel López Melero, *Diccionario de la mitología clásica*, Madrid/México, Alianza Editorial (El Libro de Bolsillo), 1988, 2 vols., vol. II, pp. 365-366.

² Dirección: Jomi García Ascot. / Asistente de dirección: Emilio García Riera. / Argumento: María Luisa Elío. / Adaptación: Jomi García Ascot, Emilio García Riera y María Luisa Elío. / Fotografía: José María Torre. / Asistente de fotografía: José Redondo. / Cortes de documental: Joris Ivens. / Música: Juan Sebastian Bach, Tomás Bretón y música popular española. / Sonido: Rodolfo Quintero. / Títulos: Vicente Rojo. / Edición: Jomi García Ascot y Jorge Espejel. / Intérpretes: María Luisa Elío, Conchita Genovés, Nuri Pereña y muchos otros. Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, México, Universidad de Guadalajara, 1992-1997, vol. XI (1994), p. 122.

³ Se publicaron en *Revista de la Universidad y México en la Cultura*, hoy se conservan en María Luisa Elío, *Cuaderno de apuntes*, México, Conaculta/El Equilibrista (Hora Actual), 1995.

⁴ Entrevista con María Luisa Elío realizada por Julia Tuñón el día 21 de octubre en la ciudad de México.

⁵ Se trata de música popular española hecha con tambores y una caracola de mar, que María Luisa Elío encontró muy adecuada para la película por su profundidad y porque recuerda a los tambores de Calanda. Conversación entre María Luisa Elío y Julia Tuñón, octubre y noviembre de 1999.

⁶ Emilio García Riera, *op. cit.*, vol. XI, p. 126.

⁷ En su síntesis, García Riera menciona el tapón, pero no es claro en la imagen. *Idem.*

⁸ Renée Senn, *L'Illustré*, Lausanne, Suiza. *Dossier de críticas* producidas por la exhibición del film en Locarno, propiedad de María Luisa Elío.

⁹ Tienen esta situación la mayoría, salvo los mexicanos José Luis González de León, Salvador Elizondo y Juan García Ponce, el estadounidense John Page, el colombiano Álvaro Mutis, la familia cubana de apellido Orbón. García Riera, *op. cit.*, vol. XI, p. 125.

¹⁰ Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, México, Era, 1968, p. 298.

¹¹ Salvador Elizondo, “Cine experimental”, *Nuevo Cine*, núm. 3, agosto de 1961, p. 9.

¹² Emilio García Riera, *El cine es mejor que la vida*, México, Cal y Arena, 1990, p. 53.

¹³ *Ibid.*, p. 53.

¹⁴ Moisés Viñas, *Historia del cine mexicano*, México, UNAM (Dirección de Actividades Cinematográficas)/UNESCO, 1987, p. 192.

¹⁵ Emilio García Riera, *El cine es mejor...*, *op. cit.*, p. 92. También leen: *Cinéma '60*, *Cahiers du cinéma*, *Positif*, *Film Culture*, *Sight and Sound*, *Films and filming*. Ayala, *op. cit.*, p. 294.

¹⁶ Emilio García Riera, *El cine es mejor...*, *op. cit.*, p. 93.

¹⁷ Lo firman José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, Jomi García Ascot, Emilio García Riera, José Luis González de León, Heriberto Lafranchi, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Juan Manuel Torres, Gabriel Ramírez, José María Sbert y Luis Vicens. “Manifiesto del grupo nuevo cine”, *Nuevo Cine*, núm. 1, abril de 1961, p. 1.

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ *Idem.*

²⁰ Jorge Ayala Blanco, *op. cit.*, p. 294.

²¹ *Idem.*

²² Entre los que destacan Eduardo Lizalde, José Luis González de León, Salomón Laiter, Manuel Michel, Juan Manuel Torres, Rafael Corkidi, Paul Leduc, Gabriel Ramírez. Cercanos al grupo se encuentran Carlos Fuentes, Vicente Rojo, José Luis Cuevas, Manuel Barbachano Ponce, Luis Buñuel y Luis Alcoriza.

²³ Jorge Ayala Blanco, *op. cit.*, p. 295.

²⁴ Emilio García Riera, *op. cit.*, 1990, p. 82.

²⁵ Emilio García Riera, “La crítica y los picapedreros”, *Nuevo Cine*, núm. 6, marzo de 1962, p. 3.

²⁶ *Nuevo Cine*, núm. 1, abril de 1961, p. 31.

²⁷ *Nuevo Cine*, núm. 3, agosto de 1961, p. 31.

²⁸ Emilio García Riera, *El cine es mejor...*, *op. cit.*, p. 95.

- ²⁹ Jorge Ayala Blanco, *op. cit.*, p. 295.
- ³⁰ *Nuevo Cine*, núm. 2, 1961, p. 3.
- ³¹ Jomi García Ascot, "Un profundo desarreglo", *Nuevo Cine*, núm. 6, marzo de 1962, p. 4.
- ³² *Ibid.*, pp. 4-6.
- ³³ En 1959, García Ascot va a Cuba para filmar *Cuentos de la Revolución* y hace "Un día de trabajo" y "Los novios", que serán integrados a la película *Cuba 58* dirigida por Jorge Fraga en 1962. Véase Román Gubern, *Cine español en el exilio*, España, Lumen, 1976 y "Jomi García Ascot", *Possitif*, núm. 53, junio de 1963, pp. 31-33.
- ³⁴ José de la Colina, "Nuevos cineastas. Jomi García Ascot", *Nuevo Cine*, núm. 1, abril de 1961, p. 22.
- ³⁵ "En los últimos dos o tres años hemos asistido a los comienzos de una profunda y decisiva evolución del cine [...] Situados en un momento crucial de este desarrollo es conveniente tratar de establecer [...] algunos de sus lineamientos principales. Quizás de este intento podamos entresacar una mejor comprensión de los fenómenos fílmicos de estos últimos tiempos y, a la vez, determinar con mayor amplitud los nuevos caminos a que inevitablemente conducen." Jomi García Ascot, "Un profundo desarreglo", *op. cit.*, p. 4.
- ³⁶ Salvador Elizondo, "El año pasado en Marienbad /de Alain Resnais", *Nuevo Cine*, núm. 6, marzo de 1992, p. 27.
- ³⁷ Jorge Ayala Blanco, *op. cit.*, p. 296.
- ³⁸ Entrevista con Tomás Segovia realizada por Julia Tuñón el 4 de noviembre de 1999 en la ciudad de México.
- ³⁹ Francisco Sánchez, *Crónica antisolemne del cine mexicano*, Jalapa, Universidad Veracruzana (Colección Divulgación), 1989, p. 93.
- ⁴⁰ Emilio García Riera, *El cine es mejor...*, *op. cit.*, p. 58.
- ⁴¹ Francisco Sánchez, *op. cit.*, p. 94.
- ⁴² "A nuestros lectores", *Nuevo Cine*, núm. 7, agosto de 1942, p. 3.
- ⁴³ Emilio García Riera, *El cine es mejor...*, *op. cit.*, 1990, p. 98.
- ⁴⁴ México, ERA, 1964.
- ⁴⁵ México, UNAM, 1966.
- ⁴⁶ Jorge Ayala Blanco, *op. cit.*, p. 302.
- ⁴⁷ *Ibid.*, p. 297.
- ⁴⁸ *Idem.*
- ⁴⁹ Charles Chaboud, "Buñuel et le nouveau cinéma mexicain", *Possitif*, núm. 74, marzo de 1966, p. 66 (traducción mía).
- ⁵⁰ Francisco Sánchez, *op. cit.*, pp. 95-96.
- ⁵¹ *Ibid.*, pp. 95-96.
- ⁵² J. M. García Ascot, "Sobre el anticonformismo y el conformismo en el cine", *Nuevo Cine*, núm. 3, agosto de 1961, p. 10.
- ⁵³ *Ibid.*, p. 14.
- ⁵⁴ Charles Chaboud, *op. cit.*, p. 59 (traducción mía).
- ⁵⁵ Conversación con María Luisa Elío, *op. cit.*
- ⁵⁶ *Idem.*
- ⁵⁷ "María Luisa era implacable. A veces Jomi 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 Jomi y de trastornarse un servidor ('¡Coño, pus que quiere esta mujer!') nos obligaba María Luisa, con eficacia, a encontrar una solución mejor", García Riera, *op. cit.*, 1990, p. 57.
- ⁵⁸ Entrevista con María Luisa Elío, *op. cit.*
- ⁵⁹ Salvador Elizondo, "Cine experimental", *Nuevo Cine*, núm. 3, agosto de 1961, p. 19.
- ⁶⁰ Guión de *En el balcón vacío*, p. 12.
- ⁶¹ *Ibid.*, p. 15.
- ⁶² *Ibid.*, p. 30.
- ⁶³ *Ibid.*, p. 22.
- ⁶⁴ *Ibid.*, p. 12.
- ⁶⁵ Hay noticia de que existía en la Filmoteca de la UNAM, pero hoy día nadie tiene noticia.
- ⁶⁶ María Luisa Elío, *Tiempo de llorar*, México, El Equilibrista, 1988.
- ⁶⁷ Entrevista con María Luisa Elío, *op. cit.*
- ⁶⁸ *Sur le balcon vide*, Scénario original de María Luisa Elío. Un film de Jomi García Ascot, Réalisé à Mexico en 1961-1962, s.p.i.
- ⁶⁹ Emilio García Riera, *Historia documental...*, *op. cit.*, vol. XI, p. 124.
- ⁷⁰ Entrevista con Tomás Segovia realizada por Julia Tuñón el 4 de noviembre de 1999 en la ciudad de México.
- ⁷¹ Emilio García Riera, *Historia documental...*, *op. cit.*, vol. XI, 1994, p. 124.
- ⁷² Entrevista con Nuri Pereña realizada por Julia Tuñón el 28 de octubre de 1999 en la ciudad de México.
- ⁷³ Entrevista con Tomás Segovia, *op. cit.*
- ⁷⁴ Se cayó en el terremoto de septiembre de 1985.
- ⁷⁵ En Mixcoac, hoy demolido.
- ⁷⁶ *Sur le balcon vide*, *op. cit.*, p. 12.
- ⁷⁷ *Idem*, Nuri Pereña comenta que el único momento en que es su voz es cuando pronuncia una palabra en francés: "la balle".
- ⁷⁸ Entrevista con Tomás Segovia, *op. cit.*
- ⁷⁹ Los amigos dieron un 15 por ciento del costo, *Sur le balcon vide*, *op. cit.*, p. 12.
- ⁸⁰ Conversación con María Luisa Elío, *op. cit.*
- ⁸¹ Emilio García Riera, *Historia del cine mexicano*, México, Secretaría de educación Pública (Foro 2000), 1986, p. 224.
- ⁸² Emilio García Riera, *Historia documental...*, *op. cit.*, vol. XI, p. 126.
- ⁸³ *Ibid.*, p. 124.
- ⁸⁴ Roman Gubern, *op. cit.*, p. 177.
- ⁸⁵ Charles Chaboud, *op. cit.*, p. 60.
- ⁸⁶ En los últimos tiempos se ha exhibido en televisión, en la Cineteca Nacional y se editó un videocasette por parte de Conaculta.
- ⁸⁷ Jorge Ayala Blanco, *op. cit.*, p. 300.
- ⁸⁸ José de la Colina, "Los estrenos. *En el balcón vacío*", *Nuevo Cine*, núm. 7, agosto de 1962, p. 20.
- ⁸⁹ *Idem.*
- ⁹⁰ Freddy Buache, *Tribuna de Lausanne*, Suiza. Dossier de María Luisa Elío.

- ⁹¹ Jorge Ayala Blanco, *op. cit.*, p. 299.
- ⁹² *Ibid.*, pp. 300-301.
- ⁹³ Emilio García Riera, *Historia documental...*, *op. cit.*, vol. XI, p. 124.
- ⁹⁴ José de la Colina, "Los estrenos", *op. cit.*, p. 21.
- ⁹⁵ Emilio García Riera, *El cine es mejor...*, *op. cit.*, p. 57.
- ⁹⁶ *Ibid.*, p. 173.
- ⁹⁷ Elío recuerda cuando oyó, por primera vez, escondida detrás de un sillón, la noticia de la muerte del padre, que resultó falsa. Ella pensó: "Si no lo digo en voz alta no ha pasado, porque nada más pasa lo que se dice en voz alta [...] y me callo como muerta." Entrevista con María Luisa Elío, *op. cit.*
- ⁹⁸ Tomo prestado de Rainer Werner Fassbinder el título de su película, también conocida como *Todos los demás se llaman Alí*.
- ⁹⁹ Emilio García Riera, *Historia documental...*, *op. cit.*, vol. XI, p. 124.
- ¹⁰⁰ Jorge Ayala Blanco, *op. cit.*, p. 302.
- ¹⁰¹ Entrevista con Tomás Segovia, *op. cit.*
- ¹⁰² José de la Colina, *Miradas al cine*, México, Secretaría de Educación Pública (Sepsetentas, 31), 1972, p. 17.
- ¹⁰³ Michel De Certeau, "La magistrature devant la sorcellerie au XVII^e siècle", en *L'absent de l'histoire*, France, Maison Mame (Sciences humaines et ideologies), 1973.
- ¹⁰⁴ Recuerda que la escena del advenimiento de la nostalgia "...fue muy sencilla. Para mí era muy fácil llorar. Nunca me pusieron gotas de nada. Era muy fresco lo de mi padre y Jomi me decía: Ahora tienes que llorar: te pongo unas gotitas o piensas en algo triste y enseguida me corrían las lágrimas. Era muy sencillo". Entrevista con Nuri Pereña, *op. cit.*
- ¹⁰⁵ Entrevista con María Luisa Elío, *op. cit.*
- ¹⁰⁶ Imposible no recordar el poema del también refugiado español Juan José Domenchina: Mis plantas, estas plantas de impreciso / Paso sin huella, errantes por el suelo / Ayer anduve firme, y hoy no suelo / Sentirme las pisadas cuando piso. / Anduve firme cuando Dios lo quiso / En mi solar dejaba sin recelo / Bien asentado el pie que en vilo, en vuelo / hoy va entre dos azares indeciso.
- ¹⁰⁷ "La queja lastimosa, la histeria y el llanto desfiguraban los pronunciados ángulos de su rostro", Jorge Ayala Blanco, *op. cit.*, p. 300.
- ¹⁰⁸ Entrevista con Tomás Segovia, *op. cit.*
- ¹⁰⁹ Emilio García Riera, *El cine es mejor...*, *op. cit.*, pp. 170-171.
- ¹¹⁰ *Ibid.*, pp. 35-36.
- ¹¹¹ María Luisa declara que quiere a México y en España tiene a gala decir que es mexicana. Pero aquí hablamos de la película, y los textos literarios que expresan un problema existencial no representan necesaria o exactamente la que ha sido su práctica de vida.
- ¹¹² Antonio Noyola, "Retrospectiva del cine mexicano no industrial", *Otro Cine*, núm. 6, 11 de octubre de 1983, p. 49.
- ¹¹³ Gastón Bachelard ha analizado el sentido simbólico y psicológico que tienen las casas. Véase Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura económica (Breviarios, 183), 1965.
- ¹¹⁴ María Luisa Elío, *op. cit.*, 1988, p. 38.
- ¹¹⁵ "La casa en donde ella había vivido siempre, en donde era la voz de sus padres la que oía era ahora ocupada por gente a la que no conocía, y a las que tampoco hubiera querido conocer, pero si los muebles eran otros, si en lugar de aquella arca en donde ella se escondía [...] había ahora una estantería, las paredes sin embargo eran las mismas. ¿Por qué, entonces, le costaba tanto trabajo reconocerlas?"
- ¹¹⁶ María Luisa Elío, *op. cit.*, 1988, p. 3.
- ¹¹⁷ *Ibid.*, p. 52.
- ¹¹⁸ *Ibid.*, p. 21.
- ¹¹⁹ Emilio García Riera, *El cine es mejor...*, *op. cit.*, p. 45.
- ¹²⁰ María Luisa Elío, *op. cit.*, 1988, p. 72.
- ¹²¹ *Ibid.*, p. 75.
- ¹²² Jomi García Ascot tiene un poema que viene a cuento: Frente a los montes que yo imagino azules / de Efeso / Heráclito inventó la nostalgia / que es una forma, la más cotidiana / valerosa y entrañable/ de apaciguar el tiempo / y su terror.
- ¹²³ María Luisa Elío, *op. cit.*, 1988, p. 97.
- ¹²⁴ Citado por Emilio García Riera, *Historia documental...*, *op. cit.*, vol. XI, p. 127.
- ¹²⁵ *Idem.*
- ¹²⁶ Entrevista con María Luisa Elío, *op. cit.*
- ¹²⁷ Al volver a Pamplona, Elío escribe: "¡Dios te salve, reina y madre de misericordia! Pamplona, Pamplona, ¡Y después de este destierro muéstranos a Jesús! ¡Dios mío! Pamplona, ¡Oh clemente! ¡oh piadosa!", Elío, *op. cit.*, 1988, p. 20. Sería interesante hacer una lectura del film desde la perspectiva religiosa.
- ¹²⁸ Entrevista con Tomás Segovia, *op. cit.*



Olmedo en la comitiva de Cortés durante el encuentro con Moctezuma. Juan Correa, biombo del encuentro. Colección Banamex.