



Melancolía. Xilografía de Christian Friedrich (1818), según Caspar David Friedrich (1801)



P

ara la Grecia clásica, la memoria, nacida con la divinidad *Mnemosina*, está directamente emparentada con las artes gracias a sus nueve hijas: las Musas. Aunque no se conociera el cinematógrafo, los hermanos Lumière, al preferir dicha palabra al latinismo “domitor”, se aproximaron a la tradición platónica que reunía memoria y creación. Recientemente, la ciencia ha respaldado esta relación, también presente en las teorías dieciochescas de Giambattista Vico, según el cual la imaginación era una forma secundaria de memoria. En experimentos realizados a través de aparatos de imagen por resonancia magnética, se ha advertido que la actividad imaginativa utiliza las mismas áreas cerebrales que las de la memoria¹.

En *De memoria et reminiscencia*, Aristóteles indica que ésta sólo significa el recuerdo de una traza, o en todo caso, la copia de un fenómeno ausente que reaparece. La imagen cinematográfica opera a través de un mecanismo similar al de la iluminación de la memoria: surge en el presente de una pantalla pero el objeto que percibimos en ella, no existe en sí, sino que representa una copia del pasado actualizada por un proceso inferencial de comprobación y presentificación de nuestra experiencia. Nuestra cabeza cinematográfica actuaría, en cierto sentido, como un proyector que contrasta las imágenes de la pantalla con aquellas guardadas en el palomar o el desván de nuestra experiencia vivencial. Tanto las imágenes fílmicas como las de nuestra memoria visual son copias o vestigios de objetos y situaciones que no ocurren *hic et nunc* sino que se perciben sin la presencia de sus referentes: simples ilusiones de realidad. En línea con Simónides de Ceos, que situó la memoria bajo la autoridad de los Dioscuros, Cástor y Póllux, como una combinación de recuerdos luminosamente enraizados entre la divinidad y las sombras², la proyección cinematográfica sería también un constante ir y venir entre luz y oscuridad, entre recuerdo y olvido. A ello, tenemos que añadir que en el cine, el espectador sutura la relación entre los planos al “reconocer en la presencia, la ausencia que la funda”³.

JOSÉ MARÍA NAHARRO-CALDERÓN

*En el balcón
vacío de
la memoria
y la
memoria de
En el balcón
vacío*

Aristóteles también consideraba que la memoria se fijaba en una tabla de cera, en la que el grado de su dureza era proporcional a la impresión y/o desaparición de las percepciones, mecanismo similar al del desfile incesante de planos fugitivos que el espectador va hilvanando y/u olvidando discursivamente. Si utilizamos la metáfora platónica del desván o memoria pasiva, y la del palomar o memoria activa, se podría sugerir que las conciencias exiliadas ancladas en los recuerdos, cual aves mensajeras alejadas del nido de sus orígenes, vuelan sin rumbo y sin cesar sobre el mar de la memoria activa, incapaces 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. Este desterrado que vive enraizado en su condición de ausente, habita mentalmente el país de la nostalgia⁴ cuyas fuentes griegas lo empujan por el eterno y ambivalente retorno, muchas veces contrario a sus deseos conscientes, de una anamnesis o recolección forzosa hacia las secuencias imborrables de la guerra y de la visita dolorosa a las raíces culturales perdidas. La morada de su actualidad física se ve continuamente visitada y turbada por la presencia ausente de dichas visiones.

En términos filmicos, el exiliado vive como si contemplara una pantalla de su presente, cuyos clisés surgen fundamentalmente de las impresiones de su memoria hipersensitiva, en un proceso de esquizofrenia visual y mental irreconciliables. Pero su memoria no vive como una iluminación plenamente en contacto con su complemento: las aguas del Leteo donde corre el olvido y permite erradicar el caos de la mente. Por todo ello, me gustaría entroncar las relaciones entre memoria y cinematógrafo respecto de *En el balcón vacío*, (1961-1962) de Jomi García Ascot, película basada en un relato del mismo título de su entonces cónyuge, María Luisa Elío. Esta mítica película del exilio de 1939 explora el recuerdo de la guerra en una conciencia infantil durante el exilio; la crisis de identidad entre los exiliados que tienen dificultades para reconciliar la memoria y su complemento: el olvido; o la relación de la memoria cinematográfica con el plano mental de los recuerdos; y finalmente sus interxilios se extienden por el cine español⁵.

En el balcón vacío presenta la anamnesis de varios traumas en los que vive anclada la polifacética personalidad de Gabriela Elizondo, la niña que actúa arrojada por la visión de la Gabriela adulta que recuerda desde el exilio mexicano, la llegada de la guerra, la desaparición de su padre y la fractura de la unidad familiar; el paso al otro lado, de la zona sublevada a la gubernamental, los bombardeos, la huida a Francia, el hacinamiento de los refugiados, el contacto con las niñas francesas, la anagnórisis de la pérdida de las raíces culturales, el vacío del exilio mexicano, la búsqueda de los recuerdos a través de la madre muerta y finalmente la vuelta soñada a la casa familiar española donde la Gabriela adulta se cruza con la Gabriela niña para darse de bruces con la irreconciliación de las imágenes de su pasado y de su presente. Estos temas del desarraigo, la desubicación, la dualidad irreconciliable, la incapacidad para alcanzar una plenitud solazada, para acordar recuerdo con olvido, inundan tanto la película como

1. JACQUES ROUBAUD Y BERNARD MAURICE: *Quel avenir pour la mémoire*, Paris, Gallimard, 1997.

2. ALAN YATES: *The Art of Memory*, Chicago, The University of Chicago Press, 1966.

3. RAMÓN CARMONA: *Cómo se comenta un texto filmico*, Madrid, Cátedra, 1991.

4. Palabra de creación moderna con las raíces del griego *nostos* o regreso y *al-gos* o dolor según el *Diccionario del uso del español* (2) de MARÍA MOLINER, pág. 522.

5. JOSÉ MARÍA NAHARRO-CALDERÓN: "Entre el exilio interior y el interior: el 'entresiglo' y Juan Ramón Jiménez", *Anthropos*, Barcelona, 1994. Y "Cuando España iba mal: Aviso para 'navegantes' desmemoriados", *Insula* n° 627, 1999. págs. 25-26.

los dos libros de María Luisa Elío, *Tiempo de llorar* (1988) y *Cuaderno de apuntes* (1995)⁶. La tabla de cera clásica, la pantalla en la que se proyectan estos recuerdos es reemplazada aquí por el espacio opaco y vacío del balcón del que ha desaparecido la niña empujada por el trauma de la llegada de la guerra (marcado por el grito de una mujer que permite la detención de un republicano que huía por los tejados).

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

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

En toda la cinta, la voz en *off* no diegética de la Gabriela adulta domina sobre el silencio afásico de la Gabriela niña. Si el paso de lo imaginario a lo simbólico representa

6. En otro lugar me he ocupado del carácter nómada del recuerdo y olvido de *En el balcón vacío* y de *Tiempo de llorar* y en general de los fenómenos de exilio y de retorno. Véase “**El si-no de volver: la gallina ciega del exilio**” en GILBERT PAOLINI (Ed.): **Selected Proceedings, New Orleans, Tulane University, 1993**, págs. 174-186; “**¿Y para qué la literatura del exilio en tiempo destituido?**” en MANUEL AZNAR SOLER (Ed.): **El exilio literario español de 1939: Actas del Primer Congreso Internacional, San Cugat del Vallès, Gexel-Cop d’Idees, 1998, Vol. I**, págs. 63-68; “**De vueltas de cárcel y exilio**”, **Letras Peninsulares** 11. 1, 1998, págs. 299-311.

según Lacan la entrada en el lenguaje, la Gabriela niña apenas consigue hablar diegéticamente, sino que al contrario escucha mientras la cámara nos muestra por su mirada los signos de la crueldad de la guerra, los interrogantes del destierro o la incapacidad para que la niña reduzca el código simbólico del mundo adulto al suyo propio. En una secuencia, un hombre le pregunta en el parque sobre el paradero de su padre, mientras Gabriela no contesta en un juego de plano dominante enfocado desde el rostro del hombre/contraplano de la niña silenciosa con la cabeza baja mirando al suelo. En otra, un prisionero republicano entabla una relación visual con Gabriela que le sonríe, episodio que recuerda Elío en su *Cuaderno de apuntes*⁷. Esta secuencia en la que unos niños tiran piedras al prisionero, muestra que no existe tampoco una idealización del mundo de la infancia ante la violencia y la guerra. Al retornar al día siguiente y descubrir que lo han fusilado, hay un nuevo juego de plano/contraplano con el rostro entristecido de la protagonista y la negrura de su cabellera que refracta como en el balcón, el espacio oscuro y vacío de la ventana en la que se sostenía el prisionero. Este contraste se repetirá más tarde en el plano de la nuca inclinada de la madre de Gabriela que gime al aprender la muerte de su marido.

Durante los bombardeos, un plano largo muestra a Gabriela escondida y acurrucada al fondo de un pasillo y el subsiguiente primer plano, su cabeza escondida entre las manos. Éste nos la presenta de nuevo cortada verticalmente, mientras la voz en *off* apunta a la imposibilidad de decodificar con su ética infantil (“el diablo, el coco, había sido buena”) el lenguaje de las bombas, conmutándose de una tercera a una primera persona, para resaltar cómo aquel trauma ha trascendido al presente del destierro: “pero yo seguía encogida en un cuerpo tan chico para guardarlo”. En el éxodo francés, entre las masas de refugiados, Gabriela intenta recuperar la placidez de su pasado de niña anterior a la guerra, el de los muñecos que abandonó en la cama familiar; —“Monito, Andoni, Maite, Miguel, Pollito”—, pero fracasa y ni el rostro de su padre puede dibujar en su memoria. Un nuevo desgarró la espera: una noche tendida en la cama, camino del exilio mexicano, en algún lugar de Francia, escucha una tonada de Tomás Bretón. En un bellissimo plano que se asemeja, por la textura y por el corte vertical, al plano del balcón y a una combinación pictórica de la transparencia de Vermeer, la paleta realista de Velázquez en “El aguador de Sevilla”, el quietismo de Zurbarán y la melancolía de Goya en “El niño Manuel de Osorio”, Gabriela derrama una lágrima. Su memoria pasiva, incapaz de ubicar un pasado infantil bonancible —Aristóteles sostenía que los niños y aquéllos que vivían en proceso de cambio apenas fijaban sus recuerdos—, ha desembocado en la memoria activa de la pena: la nostalgia que irá a nutrir como afluente de dolor permanente el cauce del exilio.

Sólo una secuencia parece romper esta retahíla de vivencias hirientes, de lenguajes desconocidos. Paradójicamente, surge cuando mayor podía ser la incomunicación. En Francia, la madre deja a Gabriela en el colegio y se marcha girándose varias

7. “Estoy sentada en una piedra mirándolo. Tiene una barba negra y es alto (no puedo menos que pensar en el Conde de Montecristo). Hay muchos niños alrededor que envuelven piedras en papel de periódico y se las tiran. Él sonríe, quisiera acercarme y tocarlo pero no me atrevo. ¿Sabrá que mi madre mis hermanas y yo, sabrá que papá, sabrá? ¿Por qué me sonríe, por qué no ha dejado de mirarme y me sonríe? Se ha ido la luz y aún no ha dejado de mirarme. Hasta mañana hombre de las barbas. Hoy he ido a verle. Mi amigo ya no está. Lo han matado”. **Cuaderno de apuntes, México, Ed. del Equilibrista, 1995, pág. 47.**


 María Luisa Elío *En el balcón vacío*

veces en un plano profundo, como si la abandonara en un medio incomprensible, mientras Gabriela le da la espalda. Aunque no sepa francés, de repente se le tiende el puente del lenguaje infantil. Por fin sonríe al entender que los objetos, en este caso “la balle o pelota”, aunque arbitrariamente designados por significantes distintos en el lenguaje de los adultos, conservan un significado común en el universo infantil. Pero dicho mundo que había dado muestras de algún calor, por ejemplo una escena en un restaurante, se ve de nuevo roto por otro destierro más.

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

Jaime Muñoz de Baena y Conchita Genovés *En el balcón vacío*



ocho años? Mirar. Mirarlo todo bien para recordarlo. Guardarlo en una caja y cerrarlo con llave. Así me despertaba en las últimas noches. Algo me ahogaba. Algo que yo había dejado de hacer me subía muy alto y me ahogaba”.

Gabriela se siente paralizada por la incapacidad para crecer autónomamente sin depender de la memoria de los otros (sus padres), cuyas claves no posee. Su propia madre ahora reposa en su última morada, incapaz de dar sentido lineal al silencio que rodea a la hija. El reencuentro con el tapón de cristal, clara referencia al “rosebud” de *Citizen Kane* de Orson Welles, —la propia Elío cierra su relato “Silencio” de *Cuaderno de apuntes* con dicha palabra—, y el retorno en el plano sonoro de la misma pieza de Bach de la casa familiar, suturan la analepsis extradiagética de la película y nos proyectan también hacia su clausura; todo ello sugerido y anticipado por la secuencia en la que María Luisa aborda un autobús y declara “tenía que irme”, en una doble dirección simultánea: proléptica y analéptica, teleológicamente en busca de las claves a través de la anamnesis. De nuevo García Ascot, en un primer plano borroso corta verticalmente el rostro, ahora de la Gabriela adulta, como

ejemplo y premonición de la incapacidad para acceder a la plenitud de una memoria pasiva y ordenada y de un presente liberado del lastre pasado.

El viaje ¿onírico? —en *Tiempo de llorar* se produce una vuelta física que finalmente está fictivamente indeterminada por la visión autista y claustrofóbica de *En el balcón vacío*— nos lleva por fin al cruce en la escalera de su casa española de la María Luisa adulta que quiere ser con la niña que cree haber sido. En un plano que se repite tres veces, —posible guiño a la negación bíblica—, y que recuerda, con la variante de la juventud-madurez, el episodio del doctor Isak Borg contemplando su propio entierro en *Fresas salvajes* de Ingmar Bergman, María Luisa asciende a la casa de la que simbólicamente ha caído. No advierte el descenso de la niña por la misma escalera, espacio laberíntico y fronterizo, con planos en picado y contrapicado, cuyo montaje alterno da una idea de anquilosamiento y de falta de progresión⁸. En el piso familiar, no encuentra la plenitud esperada. Al contrario, sólo percibe un espacio vacío y su búsqueda en el balcón abierto y luminoso de una inscripción infantil es un mero espejismo (de nuevo coinciden allí la Gabriela adulta y la niña). El destapar la memoria sólo provoca una caída final, la de la María Luisa adulta expresionistamente acurrucada y atrapada por la incomprensión de la diégesis del pasado, en el juego del escondite, cuyas claves ahora no sabe leer con su conciencia de adulta: “Mamá, ¿por qué soy yo tan alta si sólo tengo siete años? Mamá, contéstame, ¿dónde estáis todos?, ¿por qué os escondéis? Ya no quiero jugar, no esconderos, salir de donde estáis”⁹. De la misma forma que la anamnesis no es un camino directo a las fuentes del pasado, la “otra” adulta que vuelve no puede coincidir con la “una” niña que quedó en los espacios deseados, excepto en el doloroso y eterno retorno de la tonada de Tomás Bretón que ancla ambas conciencias irreconciliables en el río de la nostalgia, siempre cambiante como el de Heráclito, donde es imposible bañarse dos veces.

Dicha síntesis de obsesiones perdidas entre la anamnesis infantil y adulta constituye la esencia de los textos de María Luisa Elío, los cuales vuelven y revuelven sobre la incapacidad para fijar el recuerdo y/o abandonarlo: “En ese momento en el que no me acuerdo que viví y que tuve memoria, ¿cómo me acuerdo de que no me acuerdo?, ¿qué recuerdo que me hace recordar que no recuerdo?”¹⁰. Pero también la encontramos en poemas de los niños de la guerra, por ejemplo en “Un tiempo antiguo”, perteneciente al libro *Un otoño en el aire* (1964) del propio Jomi García Ascot: este texto parece un metacomentario a la irreconciliable experiencia de *En el balcón vacío*, donde también se mezclan la voz de la nostalgia lírica de Luis Cernuda de “Jardín antiguo” con los ecos del simbolismo decadentista y esquizosémico juanramoniano del poema “Soy yo quien anda esta noche”.

*Y de repente todo un tiempo antiguo
acude hasta mi piel, hasta el olfato,*

8. Eric Rohmer utilizará un plano en picado vertical de una escalera para significar una huida claustrofóbica en *L'amour l'après-midi* (1972).

9. MARÍA LUISA ELÍO: **Cuaderno de apuntes, op. cit., pág. 35.**

10. *Ibidem*, pág. 16.

Conchita Genovés y José María Torre (fotógrafo) en un descanso durante la filmación de *En el balcón vacío*



*hasta el leve escalofrío de memoria
 que sube por mi cuerpo.
 Era no sé ya cuando, era de niño
 una tarde ya antigua
 con el mismo instante suspendido.
 Era aquella vez también un tiempo antiguo,
 anterior a mí mismo,
 hecho de algo muy viejo, de una vejez
 recordada, como un soplo frío, entre mi infancia.
 Era un viento pasado, el eco de un viento pasado,
 como las hojas tiemblan ya sin viento,
 era como una lengua olvidada,
 las palabras de un sueño.
 Era, creo, un tiempo antiguo,
 pero pudiera ser, aun sin saberlo,
 el tiempo de esta tarde, este hoy que miro
 que ya entonces se abrió —aire en el aire—
 para dejar su frío en medio de mi infancia¹¹.*

11. En SUSANA RIVERA: *Última voz del exilio: el grupo poético hispano-mexicano: antología*, Madrid, Hiperión, 1990, págs. 87-88.

Si *En el balcón vacío* ha alcanzado a través de su propia historia desterrada el aura de un mito, debido a su filmación artesanal en 16 mm., la utilización de los propios exiliados como actores, la desaparición de copias tras la quema de la FilMOTECA de México, su parca difusión, sin embargo, parece haber tenido una importante repercusión entre dos películas españolas al final de la dictadura de Franco, cuyo tema central es la memoria: *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice y *La prima Angélica* (1974) de Carlos Saura.

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

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

Jaime Muñoz de Baena, Jomi García Ascot y José María Torre durante la filmación de *En el balcón vacío*



Tantos puntos comunes hacen de *En el balcón vacío*, un obvio intertexto para el cine de la España del interior, el cual proseguía así la alegoría del silencio, abierta de par en par por la película del García Elío. Como he mostrado en otra parte, la cultura del interior fue permeable a los flujos procedentes del destierro, no siendo el cine excepción para este espacio de contacto que he llamado de “interxilios”¹². Sin embargo, existe una diferencia fundamental entre ambas cintas del cine del interior, respecto del acoplamiento final de sus protagonistas a la realidad circundante.

En *El espíritu de la colmena*, Ana al igual que Gabriela, viaja hacia el conocimiento traumático, terminando en una zona de afasia, que los mayores predicen olvidará. Sin embargo, la última secuencia nos la muestra en un ejercicio de anamnesis hacia el pasado profundo en que la luz azulada análoga a la del proyector sobre la pantalla y el traqueteo del tren anticipan una re-proyección cinematográfica de su memoria atrapada por el misterio de la desaparición. En *La prima Angélica*, Luis abandona su visita al pasado y retorna a su actividad cotidiana, alejada de los recuerdos de la guerra. Su viaje anamnésico logra encerrar su memoria activa en los desvanes de la pasividad. Esta clausura resolutoria parece consecuencia parcial de la coherencia interna que poseen los espacios de la memoria adulta en los que no se ha producido una fractura irreductible durante el exilio y/o la infancia. Los destiempos de Luis en *La prima Angélica* producen experiencias reconciliables con el orden de la memoria. Una vez purgado de los recuerdos, Luis se siente liberado, a pesar de que la película se clausure con la secuencia ambivalente de su castigo a manos de su tío fascista. En el caso de Ana o Gabriela, la brusca caída al mundo del conocimiento adulto están supeditados a la incapacidad infantil para racionalizar el lenguaje de los mayores. La anamnesis cerrada de Ana es un síntoma de la obsesión de la memoria traumatizada, la cual al igual que la imagen cinematográfica, se repite como síntoma de exilio. Para Gabriela, dicha rotura esquizofrénica viene agravada por el desplazamiento espacio-temporal que produce el destierro.

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

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

12. “Entre el exilio y el interior: el ‘entresiglo’ y Juan Ramón Jiménez”, *op. cit.*, y “Cuando España iba mal: Aviso para navegantes desmemoriados”, *op. cit.*

guerra en México: colegios con programas españoles inspirados por la Institución Libre de Enseñanza en los que "se educaron sumergidos (...) en una España recreada artificialmente"¹³, ajenos a una posible integración. Según señala José Pascual Buxó, estos niños vivieron una ficción, debido "al temor de nuestros padres ante el peligro que para ellos representaba nuestro posible contagio de 'mexicanidad'"¹⁴. Pero en todo caso, padres e hijos vivieron también obsesionados por abandonar el espejismo de la memoria y reintegrarse a la patria perdida, por clausurar el viejo cine del recuerdo, por intentar olvidar la imposibilidad de los destiemplos de exilio. *En el balcón vacío* representa el fracaso de aquella "desolación de la quimera".

Como Aristóteles ya lo anticipaba, la memoria y la imaginación se esconden en la misma parte del alma¹⁵: cuando se trata del alma infantil hipersensitiva, arrojada al vacío de la guerra, la nostalgia y el exilio, la imaginación bebe en una memoria, que al contrario de la descrita por el Estagirita, desconoce los límites de la temporalidad. *En el balcón vacío* magnifica la tortura de la imagen recolectora en permanente proceso de anamnesis, la obsesión de la conciencia con los retratos del alma dolorida, en el que los planos de Gabriela verticalmente partida nos acompañan como cuadros yuxtapuestos de esta dolencia melancólica que se llama memoria abierta, continuamente en movimiento debido a la asociación de los objetos y/o situaciones que nos conducen al pasado exiliado de los otros. En línea con un viaje inútil pero constante en busca del paraíso de las ideas, situadas por Platón en el *Fedro* antes de nuestra existencia, se trata de hallar dónde se esconden fuera del tiempo, la memoria de las esencias de nuestras realidades arrojadas entre la confusión y el destierro de las formas movibles, aquéllas que la infancia desgarrada creyó abrazar plenamente un día en el ánimo en reposo de la casa familiar anterior al exilio del "sentido" y de la guerra, donde (re)suena un piano melancólico mientras una niña silenciosa vuelve a desmontar un reloj ○

13. SUSANA RIVERA: *op. cit.*, pág. 16.

14. *Ibidem*, pág. 16.

15. ALAN YATES: *op. cit.*, pág. 32.

**“On the Empty Balcony” of
Memory and the Memory of
“On the Empty Balcony”**

abstract

En *el balcón vacío* (On the Empty Balcony) 1961-1962, the mythic film about the exile flight of a Spanish Republican girl and her recollection of that trauma is a subtle study about the impossibility of overcoming the displacement of childhood and exile through anamnesis. By exploring different classical strategies of memory found and presenting film in general as a metaphor for exile, this article eventually discusses possible intertexts for *En el balcón vacío*, Erice's *El espíritu de la colmena* (The Spirit of the Beehive) and Saura's *La prima Angélica* (Cousin Angélica) as examples of what Naharro describes as the poetics of interexile.