



Melancholia. Óleo de Lucas Cranach (1532)



A la memoria de Juan Compañi Jiménez,
que murió en el exilio.

...Es como si la imagen de esta casa hubiera caído en mí desde una enorme altura y se hubiera roto en mi fondo.

Rainer Maria Rilke: *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*

La ceniza del parque es resto de fusilamientos, así como tus pestañas.

Juan José Romero Cortés: *Modelo de niebla*

I. En un artículo de 1977 significativamente titulado "Là", Jean Narboni utilizaba la afortunada expresión *lugar de memoria* para designar un espacio topológico donde confluyen pasado y presente: una suerte de cristalización espacial del tiempo en lo real cuya única representación posible tiene que darse como hueco significante o como resto subsumido en el magma hirviente de cualquier imaginario urbano. *Hueco* y *resto* eran términos de adecuada y funcional aplicación para el crítico francés a ciertos aspectos de la textura fílmica de *Fortini/Cani* (1976), el film de Jean-Marie Straub y Daniele Huillet: el primero se asimilaba a unas mudas panorámicas *vacías* sobre los Alpes Apuanos que, en el centro mismo del film, designaban, en el presente de su rodaje, los refugios de la Resistencia durante la Segunda Guerra Mundial; el segundo hacía referencia a una A libertaria inscrita entre los tres agujeros —única huella actual perceptible— de un triángulo masonico arrancado por las hordas fascistas del pedestal de un monumento florentino a los héroes del *Risorgimento*. En ambos casos, la mostración fílmica no tenía intención alguna de duelo sobre el pasado —el espíritu épico-conmemorativo estaba muy brechtianamente enfriado y visto desde la distancia justa— pero sí existía una clara vocación de reactualizar dicho pasado en el presente. Desde *Shoah* (1985), el definitivo documental de Claude Lanzmann sobre los campos de exterminio, sabemos cuán germinativa puede ser una operación de tales características y las páginas de esta revista dieron cumplida cuenta de la misma en su momento². Personalmente, guardo un recuerdo especial de dos lugares de memoria que vinieron hacia mí con toda la inmediata pregnancia del entorno urbano en donde se encontraban. El primero me asaltó en el barrio gótico de Barcelona. La fachada de una iglesia presidía el silencio umbroso de una plazuela dormida en la soledad de la tarde. Las piedras gastadas me sugirieron alguna apacible meditación sobre el paso inexorable del tiempo. En ese momento alguien me dijo que el ostensible deterioro de la fachada fue originado por una acción mucho más eficaz y contundente que el discurrir de los

JUAN MIGUEL COMPANY

El exilio y el reino. Cinco notas sobre *En el balcón vacío*

1. JEAN NARBONI: "Là", *Cahiers du Cinéma*, n°275, París, abril 1977, págs. 6-14.

2. Véase VICENTE PONCE: "Actas del exterminio", *Archivos de la Filmoteca*, n° 6, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, junio/agosto 1990, págs. 58-60.



Jomi García Ascot y María Luisa Elío durante el rodaje de *En el balcón vacío*

3. JOSÉ MARÍA NAHARRO-CALDERÓN: **“Entre el recuerdo y el olvido del exilio: de *En el balcón vacío* de Jomi García Ascot a *Tiempo de llorar* de María Luisa Elío”**, en GEORGE CABELLO-CASTELLET, JAUME ORTÍ OLIVELLA & GUY WOOD: ***II Portland Cinema Conference, Portland, Oregon State University, Portland State University & Red College, 1995, pág. 205.***

4. MARÍA LUISA ELÍO: ***Cuaderno de apuntes, op. cit., pág. 31.*** Todos los textos que se recitan en *off* en el film pertenecen a este libro.

siglos. Lo que allí se inscribía, ofreciéndose a la mirada, eran impactos de bala, testimonio de los fusilamientos franquistas de la posguerra. El segundo se vincula a una tapia, cerca de una estación ferroviaria de Valencia donde, en los llamados años de la transición política, militantes del FRAP pintaron, junto al resto de un *graffiti* del PCE durante la Guerra Civil —el desdibujado espectro de una hoz y un martillo— la bandera tricolor acompañada de una exclamación (“¡España, mañana, será republicana!”), que, como nieto de un diputado azañista, suscitaba toda mi adhesión emocional. Juan García Ponce señalaba, muy pertinentemente, cómo en *En el balcón vacío* el destierro de lugar se transforma en destierro producido por el tiempo. De la forma en que esas dos indicaciones espacio-temporales confluyen en un irredimible lugar de memoria pretenden dar cuenta estas notas que, en su mismo carácter fragmentario, quieren asimilarse a la lengua lagunar y desterritorializada del exilio desde donde habla María Luisa Elío en el film.

2. Tras el genérico de la película y como una prolongación del mismo —las texturas rugosas del diseño de Vicente Rojo para el fondo de los títulos de crédito invaden la pantalla en tres planos fijos, “una especie de muro de las lamentaciones” en frase de Naharro-Calderón³— la voz de María Luisa Elío enuncia al espectador el lugar desde donde va a hablar: “En aquellos días en que ocurrió, aún era yo muy niña”. La voz transmite, igualmente, el sentimiento básico de pérdida sobre el cual descansa el film:

Y entonces, había algo en las calles, algo en las casas, que después desapareció con aquella guerra...⁴

A ese “algo”, pronombre indeterminado que designa aquello que no se quiere (o no se puede) nombrar, irá dedicado todo el itinerario descrito por la película. Encontramos una expresión similar en los recuerdos de Eduardo Haro Tecglen, confirmados por Fernando Fernán-Gómez, su coetáneo generacional:

Hubo una guerra, y se suponía que cuando terminara todo volvería a ser como era antes, a tener el cauce anterior, volverías a tu casa, tu padre trabajaría en unos periódicos, todo sería normal. Pero esa guerra no terminó así, sino de otra manera, y cuando terminó ya nada fue como antes. Hablo de mí, yo seguí esperando que terminara lo que

*había venido después de esa guerra para volver a hacer la vida normal. Pero esa posguerra no terminó nunca, y yo seguí viviendo una vida artificial, trabajé, me casé, pero ya no era el mismo país en el que yo había estado . Esto era otra cosa, una rareza...*⁵

Aunque algo mayor que María Luisa Elío, Haro Tecglen habla de una misma vivencia compartida —la de la infancia— anclada en un lugar y un tiempo que no pueden ser recuperados. Emilio García Riera, co-guionista del film, hace referencia, incluso, al carácter proustiano del mismo⁶ basándose, tal vez, en ese sentimiento de pérdida anclado al de la vivencia plena del momento: el paraíso de la infancia, el único verdadero en tanto se encuentra irremediamente perdido. Si algo define, como patria común del hombre, el mundo de la niñez es la conciencia de que en él se edifica la construcción mítica, sin fisuras, del sujeto. La muy contundente frase que cierra el film —"Yo no sé por qué he crecido tanto"— da cuenta de una fijación a la infancia que es, al mismo tiempo, una fijación al dolor de la pérdida materializado en la muerte del padre y en la derrota republicana.

3. Pero ese dolor de la ausencia, ese desgarró de la falta no sería tan aniquilador si no estuviera reforzado por la agresividad de los sublevados —militares alzados contra la Segunda República— hacia sus propias víctimas. En ese sentido, la película materializa, en dos singulares escenas que van de lo individual a lo colectivo, esa idea de agresión. La primera de ellas tiene lugar en un parque donde la niña Gabriela juega con una amiga. La entrada en campo, por la izquierda, de un hombre al que pronto identificaremos como policía franquista, obliga a una panorámica de corrección del encuadre de abajo hacia arriba —siguiendo el movimiento de Gabriela— que, al ser interpelada, se pone de pie ante él. El interrogatorio (en principio solapado, luego evidente) del policía deseoso de saber dónde está el padre de Gabriela se desarrolla visualmente con un juego de picados y contrapicados respetando los puntos de vista alternativos de cada personaje. Al final, cuando el policía se aleja por el parque —no sin antes saludar, ceremonioso, a un sacerdote que se cruza en su camino, jugoso detalle que termina de calificar al siniestro individuo— la posición de cámara seguirá gravitando, en picado, sobre el rostro de Gabriela, haciendo un zoom para pasar de plano medio corto a primer plano. *El significativo agresivo se asimila a la propia angulación de la cámara, realizándose así la figuración metonímica de la escena (sublevación militar/policía franquista versus Segunda República/Gabriela).* Cuando Gabriela intente ver de nuevo al preso "rojo"

Durante la filmación de *En el balcón vacío*.



5. DIEGO GALÁN: *La buena memoria de Fernando Fernán-Gómez y Eduardo Haro Tecglen*, Madrid, Alfaguara, 1997, págs. 318-319.

6. EMILIO GARCÍA RIERA: *Historia documental del cine mexicano. 1961-1963*, México, Era, 1979, pág.124.



José María Torre y Santiago Genovés, *En el balcón vacío*.

7. Gabriela le lleva, recogidas en un papel, unas hebras del tabaco de pipa de su padre. Existen ciertas rimas, visuales y temáticas, en la relación Gabriela-presos de la película y la de Ana con el fugitivo en *El espíritu de la colmena*, rodada por Víctor Erice diez años después tal vez porque, en el fondo, los dos films hablan de sendos procesos de aprendizaje en similares periodos históricos.

8. JOSÉ MARÍA NAHARRO-CALDERÓN:

Op. cit., pág. 206.

a quien los niños insultan y apedrean y hacia el cual experimenta una espontánea simpatía, tal vez por asimilarlo en su imaginario al padre desaparecido⁷, el arranque de la escena parte de un doble zoom: el primero, desde el punto de vista de Gabriela, sobre la ventana enrejada y el segundo, ya en el interior de la celda, desde el lugar simbólico del preso, sobre una pared donde pueden leerse *graffitis* correspondientes a diversas organizaciones políticas (CNT, FAI, JSU...) subsumidos todos ellos en ese ROTE FRONT, grabado por algún brigadista internacional, que destaca en el conjunto al lado de la significativa fecha de 1936 y un inequívoco SALUD CAMARADAS. Son *graffitis* que representan a una colectividad en lucha, reprimida por los golpistas y que, como tal colectividad, parece interrogar desde sus improntas, huellas de la ausencia (muerte) del preso a una Gabriela encerrada, a su vez, entre las rejas, esta vez desde un punto de vista simétrico al suyo. El aherrojamiento y aniquilación de la República se corresponde con el simbólico encierro de la niña en el reencuadre del plano, preludiando así la cárcel misma del exilio como desterritorialización y desarraigo.

4. *En el balcón vacío* prodiga los efectos de reencuadre que ponen una suerte de marco simbólico a las ausencias que jalonan sus imágenes. Naharro-Calderón ha sabido ver en uno de ellos —otro balcón vacío en el exilio francés de Gabriela a través del cual se escapa la conocida *soleá* de *La verbena de la Paloma*— un espacio fronterizo entre lo interior y lo exterior, preludiando el exilio mexicano. Dichos reencuadres, aparte de proporcionar al film una personal configuración estilística, son el correlato de la propia imposibilidad significativa del mismo, su incesante apertura a una permanente reflexión, en presente, de la temática del exilio. Dice Naharro-Calderón:

...Las secuencias se cierran enmarcadas por la negrura vacía de las puertas o ventanas a través de las que Gabriela-niña mira sin entender y sin articular palabra, incapaz de verbalizar la ausencia y por ello de acallar el deseo⁸.

A lo largo del film, la voz en *off* de María Luisa Elío va desgranando una serie de breves, lacerantes monólogos donde se establece un hiato entre el *yo* de la enunciación y el *ella* (“la niña”) del enunciado. Tal disyunción se hace materialmente perceptible en el final, cuando la María Luisa Elío del presente (1962) se cruza, en la escalera de su antiguo hogar, con la niña Gabriela, trasunto de sí misma veinticinco años atrás:

...Se certifica así la eterna condena del tiempo entre la aporía de la fragmentación del recuerdo y la recaída en el grito de la memoria insalvable⁹.

5. Concluye, pues, *En el balcón vacío* con un lugar de memoria donde coexisten dos tiempos históricos distintos. Un final en el que somos ya plenamente conscientes de esa imposibilidad a la hora de representar un duelo —es decir, siguiendo a Freud, una elaboración consciente de la pérdida— que proporcionara a la diégesis un verdadero cierre. María Luisa se asimila a la niña de ayer y ese proceso identificatorio tiene mortíferas consecuencias: coloca la ficción en el mismo límite de su exorcismo simbolizador mediante el cual poder escapar de la locura. No otra cosa es el delirio sino el retorno de lo expulsado que vuelve como realidad invasora de lo simbólico:



...Lo que no es admitido a través de la trama de la simbolización retorna por el agujero que así quedó abierto en la malla interrumpida (en el punto mismo en que quedó interrumpida). Este proceso produce un exceso de realidad, una violencia de lo real, aunque en principio nos parezca paradójico. La pérdida de lo real... responde a un exceso de lo real que la restitución delirante testimonia, como retorno de lo amenazante fuera de la defensa de lo simbólico. Así se constituye otra localidad o espacio virtual: el de la exterioridad que ex-pone en lo real al sujeto de la locura...¹⁰

Nuri Pereña, *En el balcón vacío*

9. *Ibidem*, pág. 207.

10. GUILLERMO A. MACÍ: *La otra escena de lo real. Topología del significante y espacios del sujeto*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1979, pág. 47.

11. CARLOS FUENTES: *Los años con Laura Díaz*, Madrid, Alfaguara, 1999, pág. 257.

“El exilio es otra nación”, ha escrito Carlos Fuentes en su última novela¹¹. Y una nación, añadimos, de la que resulta difícil establecer su cartografía. *En el balcón vacío*, por su misma oscilación entre lo simbólico y lo real, trata de hacerlo y, como no podía por menos de suceder, la imagen que nos transmite es la de una permanente e inasible frontera ○

Exile and the Kingdom. Five Notes on *En el Balcón Vacío*

abstract

En *el Balcón Vacío* deals with recovering a troubled memory of exile, identifying a fixation with the time when that uprooting occurred: in infancy. The impossibility of representing this pain-this loss-keeps the film from having a true closure, its final images bordering on delirium, where the real invades and destroys the thread of its fictional storyline.