

# EL CINE

## *En el balcón vacío*

### I. La filmación

Por Emilio GARCÍA RIERA

Habiendo participado en la realización del film, mal podría yo intentar la crítica de *En el balcón vacío*. Sin embargo, creo que puede resultar interesante dar algunos datos sobre la misma realización.

A principios de 1961 nos reunimos María Luisa Elío, Jomi García Ascot y yo durante varios días para hacer el guión del film. Nos basamos en los cuentos de María Luisa, aparecidos algunos de ellos en la *Revista de la Universidad* y en *México en la Cultura*, y en los cuales la autora daba cuenta de la experiencia espiritual que, de hecho, es el tema del film. En ningún momento pensamos en hacer una crónica de lo que es y representa la guerra y la emigración españolas como fenómeno político y social. Todo ello no es sino el elemento contingente que hace más dolorosa y definitiva la ruptura con la infancia para la protagonista, la línea que la separa de un pasado irreencontrable. Como es natural, ese elemento no por contingente y anecdótico dejó de tener para nosotros implicaciones emotivas muy fuertes, y creo que el film las refleja fielmente. Pero, insisto, el tema de la película no es la guerra de España, sino la "búsqueda del tiempo perdido". Los antecedentes literarios del film se encuentran, quizá, en Proust, y en Rilke sobre todo, y no en Benavides, el autor de *Guerra y Revolución en Cataluña*. Es posible que el público que vio *En el balcón vacío* por primera vez no advirtiera tal hecho, y de ahí su casi unánime preferencia por la primera parte de la película, la que relata, tratando de darles una calidad de recuerdos filmados, algunas experiencias de la protagonista durante su infancia en el marco de los acontecimientos españoles. Sin embargo, es la segunda parte la que da un verdadero sentido a la primera. Esta segunda parte, en la que vemos a la niña convertida ya en mujer, transcurre en un tiempo y un espacio ideales e imprecisos, el tiempo y el espacio de la emigración.

Bien. Nuestra idea era la de hacer un largo-metraje de costo mínimo. Para ello se compró una cámara Pathe-Webbo de 16 mm. y se habló con José María Torre, fotógrafo de publicidad, para que la manejara. Torre aceptó con entusiasmo y así, de hecho, quedó constituido el equipo técnico de la película: García Ascot, director, asistido por mí, y fotógrafo, Torre, asistido por José Redondo. Como se ve, para hacer una película larga no es absolutamente necesario ese ejército que suele hacerse cargo de las filmaciones profesionales. Después se buscó una niña para encarnar el papel principal de la película y se tuvo la gran suerte de encontrar a Nuri Pereña, de nueve años. Nuri, en realidad, nunca se enteró de qué trataba el film en el que intervenía, pero García Ascot supo utilizar muy bien su emotivo rostro y su

presencia nada vulgar. El resultado prueba, una vez más, que el actor de cine lo suele hacer el director. Justo es decir que María Luisa, en el otro papel principal, sí tuvo que actuar, y creo que lo hizo espléndidamente bien. Lo que prueba que en el cine también caben los actores.

Así, domingo a domingo y durante todo un año, se fue realizando la película. En muchas ocasiones se improvisaban los actores, utilizando a amigos bien predispuestos para hacer una breve aparición. El plan de rodaje, por lo general, se subordinó a las posibilidades de tiempo y dinero, y García Ascot, a medida que recibía la película revelada, iba haciendo el montaje de una copia de trabajo. Importa resaltar lo siguiente: se trabajaron, en total, unos

cuarenta domingos, lo que representa ocho semanas de filmación. Pero si tenemos en cuenta que no trabajábamos sino medio día, las ocho semanas quedan reducidas a cuatro. O sea, que se hizo la película en un tiempo digamos "profesional".

Una vez terminada la filmación se procedió a sonorizar la película grabando las tres bandas (ruidos, música y diálogos) y uniéndolas después por un proceso que no me acuerdo ahora cómo se llama. Y, por fin, se tuvo el negativo original, del que se sacaron dos copias en un laboratorio: la primera de ellas mala y la segunda regular, casi buena. De esta última se hizo una exhibición especial en la Sala Molière del I. F. A. L. y después Jomi y María Luisa se fueron a Europa para presentar la película en el festival de Locarno. La autoridad máxima de este festival, Vinizio Beretta, solicitó que así fuera desde antes de que la película empezara a filmarse.

*En el balcón vacío* es, pues, una película de una hora de duración que ha costado treinta y cinco mil pesos, y que, independientemente de la pobreza de medios, ha sido hecha con corrección técnica. Quiero decir que ni el montaje, ni la dirección de actores ni la utilización del decorado natural (tanto en exteriores como en interiores) deben o pueden ser juzgados con la benevolencia



Un aspecto de la filmación de *En el balcón vacío*

que inspira toda obra de "amateur". Y a ese punto quería llegar. Si una película mexicana barata, por ejemplo una de las de Viruta y Capulina, cuesta un mínimo de ochocientos mil pesos, debe convenirse en que algo está podridísimo, no en Dinamarca, sino en ese perfecto estercolero que es la industria cinematográfica nacional.

A mí me parece lógico y hasta demasiado obvio que si se trata de renovar el cine mexicano, en vista de su rotundo fracaso ya no estético sino comercial, se llamara a gente como García Ascot, que ha demostrado que puede hacer una buena película en un tiempo razonable y sin necesitar los presupuestos de Cecil B. De Mille. Pero como que no hay manera de hacer entrar en la durisi-

ma mollera de los productores eso de que sin buenos directores —o sea, autores— no hay buen cine, yo sugiero que todos los que desde hace años se quejan de la falta de oportunidades, de las trabas sindicales, etcétera, dejen de quejarse y se pongan a hacer una película (la película "que llevan en el corazón") como lo ha hecho García Ascot. (Siempre y cuando puedan conseguir los treinta mil y pico de pesos, claro.) No faltarán cine-clubes que den a conocer su obra al mejor público. Ésa me parece la vía más segura para, de verdad, dar al cine la dignidad que merece.

Porque, además, *En el balcón vacío* me parece una buena película. Y siento mucho no haberme podido aguantar *in extremis* de decirlo.

idad que "el tiempo es un problema vital para nosotros, un tembloroso y exigente problema, acaso el más vital de la metafísica"; pero tratar este problema como mera abstracción es una tarea de tratadistas y como género le corresponde el ensayo. El arte en cambio debe en carnar el problema, darle cuerpo y sustancia, presentándolo de una manera concreta, estableciendo una relación metafórica. En *En el balcón vacío* el destierro real de lugar, que crea una separación física perfectamente determinada, proporciona el elemento concreto, cuya causa y motivos es claramente posible establecer, situando a los personajes en relación con el mundo cotidiano, y este destierro se transforma de una manera natural en símbolo e imagen del otro destierro, el que es producto del tiempo y nos separa continuamente del yo que fuimos. La película es por esto una obra esencialmente mítica, en la que el exilio político se convierte en el tema del Exilio, exilio de la Madre, que es la Tierra; de la Tierra, que es la Madre; drama espiritual convertido en acción física y traducido a imágenes. Nos lleva a la razón última de las cosas, y convierte así la historia particular de la protagonista en un suceso con connotaciones generales, que abarca a todos los hombres, eternos desterrados en busca de la unidad perdida. No presenta soluciones porque no pretende resolver el problema, sino recrear su esencia para entregarnos una

## II. La película

Por Juan GARCÍA PONCE

Jomi García Ascot ha hecho lo que, si el término no estuviera tan desprestigiado, me gustaría llamar una película experimental. Ya en el artículo que precede a estas líneas Emilio García Riera, que siguió de cerca la filmación y colaboró estrechamente en ella, narra las circunstancias en las que se desarrolló y no creo que sea necesario insistir más sobre este aspecto. Sí es bueno, sin embargo, recordar lo que significa en un sentido profundo. *En el balcón vacío* es una película realizada bajo el signo de la verdadera necesidad de expresión. García Ascot y María Luisa Elío, argumentista y primera actriz de la película, tenían simplemente algo que contar, contar en el sentido de volver a vivir de recrear para recuperar lo pasado y si era posible, al hacerlo, aclararlo, aunque esto no fuera más que una posibilidad, la posibilidad que le da sentido al arte y lo convierte en verdadera aventura. Han escogido el cine para decir eso que querían decir utilizando legítimamente el derecho que todo artista tiene a elegir el medio que más se acomoda a su temperamento, y al hacerlo no pensaron en las dificultades inherentes al medio, sino en su necesidad. El resultado es una buena película (o sea un producto artístico como cualquier otro), porque el lenguaje cinematográfico es el que mejor se acomodaba a su sensibilidad y así la unidad entre forma y contenido es perfecta. Lo que ahora nos interesa es cuáles son esa forma y ese contenido que convierte a *En el balcón vacío* en la buena, la excelente película que es.

La historia que García Ascot y María Luisa Elío nos narran es, simplificando, la de la nostalgia de la infancia, una nostalgia exacerbada por el exilio, que agrega al alejamiento en el tiempo un alejamiento material, producto de la distancia que separa al desterrado del lugar, del escenario concreto y más o menos inmutable, en que se desarrolló esa infancia. Es, pues, una historia que se bifurca en dos temas esenciales: el destierro natural, inevitable, del pasado, producido por el paso del tiempo y el produci-

do por las circunstancias particulares que afectan la vida de los personajes. La fidelidad a los sentimientos con que está narrada la historia lleva sin embargo a los autores a una unión inevitable entre estos dos elementos. Jorge Luis Borges nos recuerda en su *Historia de la eter-*



En el balcón vacío.—"esa España sólo recordada"

imagen más clara y pura de nuestra condición. Por eso, cuando la protagonista regresa al fin a su lugar de origen, al escenario físico de su infancia, no puede encontrar en él la respuesta que busca sino tan sólo el hilo que la ata a sus fantasmas, tan desterrados de sí mismos como ella.

Para narrar su historia con el lenguaje natural del medio elegido, García Ascot se encontró con una serie de afortunadas dificultades materiales, que accidentalmente tal vez (pero el accidente es uno de los recursos naturales del arte) le ayudaron a expresarla en los términos más felices. El cine es, más estrictamente que ningún otro género, un arte de evidencias. El espectador se encuentra una imagen perfectamente definida, total, que deja muy poco campo para la sugestión o la implicación indirecta. Pero *En el balcón vacío* tenía que ser una película elíptica, que nos llevara casi imperceptiblemente de un tema al otro, del destierro particular al destierro general. (No olvidemos que se inicia con una mención directa a la guerra —el hecho concreto—: “La tarde que la guerra llegó a mi casa”, dice la narradora; y termina de lleno en el símbolo, la búsqueda general de la figura de la Madre: “Mamá, ¿dónde estás, dónde están todos?”) Nada más afortunado para esto que el hecho circunstancial de que García Ascot se viera obligado a construir directamente, en imágenes directas e irrefutables, esa España sólo recordada, mítica y fragmentaria, hecha de detalles, de apariciones bruscas, en el escenario físicamente distinto de México. Desde un principio, ayudada la conciencia del artista por las limitaciones naturales del escenario, éste se nos presenta con las características que precisamente debería tener. Vemos una España totalmente subjetiva, hecha a base de pequeños detalles, que por esto resulta mucho más verdadera y más intensa, más *esencial*, tal como debe recordarla la protagonista. Incluso la irrupción brutal de la guerra, de cuyas posibilidades retóricas se libra García Ascot con una medida admirable, aparece atemperada por esta sumisión a la verdad subjetiva. Cuando la acción se traslada a México, el tono está ya perfec-



En el balcón vacío.—“el paso del tiempo”

tamente establecido y resulta absolutamente natural seguir dentro de esa realidad interior, que crea con la misma fidelidad el escenario mítico del destierro, cuyas diferencias y peculiaridades en relación con el de la infancia corren paralelamente a las que la protagonista empieza a encontrar asombrada en sí misma, en su yo profundo, radicalmente separado ya de esa infancia.

García Ascot ha logrado así que en su película forma y contenido se unan con absoluta precisión, hasta el grado de que es imposible separar una de otro. Si texto y contexto, tema y anécdota, terminan convirtiéndose en una absoluta unidad la representación exterior, lo que verdaderamente es la película, corresponde a la idea que la ha animado de una manera no menos perfecta. No dudo que sea posible, encontrar en ella defectos técnicos y hasta algunas brevísimas caídas en la realización; personalmente a mí no me interesa señalarlos, porque considero que en ningún momento obstruyen el desarrollo de la historia ni oscurecen su significado, aunque podrían además justificarse recordando las difi-

ciles circunstancias en que fue filmada la película. Lo importante es que el *realizador* ha cumplido su tarea y la forma expresa totalmente al contenido, es ya *expresión*.

Aunque sin olvidar la responsabilidad del director en este aspecto, sería injusto olvidar la contribución de los actores y técnicos en la realización de *En el balcón vacío*. Un gran número de improvisados actores prestaron más que nada su presencia física para que la cámara guiada por García Ascot le diera sentido dentro de la historia; pero muy por encima de ellos, importa sobre todo señalar la aparición del rostro y la figura inolvidables de Nuri Pereña, verdadero prodigio de sensibilidad y capacidad de comunicación, que llena por completo la pantalla encarnando a la protagonista cuando niña y a María Luisa Elío, que recoge la historia para llevarla a su clímax haciendo posible la expresión exterior de una serie de sentimientos interiores con una intensidad admirable. Junto a ellas, Conchita Genovés, como la madre, y Belinda García, la hermana, cumplen con la misma sorprendente efectividad.

La labor de José María Torre, encargado de fotografiar la película sin ninguno de los tradicionales recursos técnicos, permite que esta limitación pase totalmente inadvertida y demuestra una aguda sensibilidad.

Marginalmente, es necesario asentar por último que junto a la respuesta que *En el balcón vacío* da a los que pretenden limitar el cine mexicano a las producciones en serie de una serie de retrasados mentales, el tratamiento cinematográfico que García Ascot da a la ciudad de México en esta película constituye una verdadera revelación de sus posibilidades como escenario. La verdadera esencia de México, la capacidad de sugestión y el misterio de algunas de sus calles, la peculiaridad de las escenas cotidianas que se desarrollan en ella, la sensación de espacio y majestuosidad de algunos de sus monumentos, su ritmo particular y su estilo profundo, se hacen evidentes para el espectador cinematográfico por primera vez, demostrando que el artista es aquel que simplemente —tan simple y tan difícilmente— *sabe ver*, y que García Ascot es un artista.



En el balcón vacío.—“la nostalgia de la infancia”