



María Luisa Elío Bernal
La vida como nostalgia y exilio

Eduardo Mateo Gambarte

MARÍA LUISA ELÍO BERNAL:
LA VIDA COMO NOSTALGIA Y EXILIO

BIBLIOTECA DE INVESTIGACIÓN

nº 56

EDUARDO MATEO GAMBARTE

MARÍA LUISA ELÍO BERNAL:
LA VIDA COMO NOSTALGIA Y EXILIO

UNIVERSIDAD DE LA RIOJA
SERVICIO DE PUBLICACIONES
2021



María Luisa Elío Bernal : la vida como nostalgia y exilio,
de Eduardo Mateo Gambarte (publicado por la Universidad de La Rioja) se difunde bajo una Licencia Creative
Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Unported.
Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

Copyright, Logroño 2009

Eduardo Mateo Gambarte

Edita: Universidad de La Rioja. Servicio de Publicaciones

Diseño de portada: Universidad de La Rioja. Servicio de Comunicación

Producción Gráfica: Reproestudio, S.A.

1ª edición en papel 2009, ISBN: 978-84-96487-42-0 (rústica)

1ª edición electrónica 2021, ISBN: 978-84-09-28970-7 (pdf)

Nada es como es, sino como se recuerda.

Ramón María del Valle-Inclán

En aquellos días en que ocurrió, aún era yo muy niña, qué diera yo por ser tan niña ahora, si es que acaso he dejado de serlo. Y entonces, había algo en las calles, algo en las casas, que después desapareció con aquella guerra, aquella guerra que aún veo por los tejados de las casas, aquella guerra que apareció un día en el grito de la mujer.

María Luisa Elío, *Cuaderno de apuntes*

ÍNDICE

BIOGRAFÍA.....	11
La infancia: Pamplona.....	13
Peregrinaje bélico: Elizondo, frontera francesa, Valencia, Barcelona, París.....	31
Exilio mexicano.....	47
Vuelta a Pamplona y regreso a México.....	63
Su entorno mexicano en el exilio.....	67
LA PELÍCULA: <i>EN EL BALCÓN VACÍO</i>	73
Estado del cine mexicano.....	75
Historia y datos de la película.....	79
Estudio de la obra.....	91
LITERATURA: <i>TIEMPO DE LLORAR Y CUADERNO DE APUNTES</i>	107
Género narrativo y el tema de la memoria.....	109
Amistades literarias.....	137
Intertextualidad.....	155
Características literarias y temáticas de su obra.....	165
ANEXO: BREVE BIOGRAFÍA DE JOMÍ GARCÍA ASCOT.....	201
BIBLIOGRAFÍA.....	207

BIOGRAFÍA

LA INFANCIA: PAMPLONA

Vino a Pamplona porque se había repetido tantas veces que acá se encontraría a sí misma. Durante algunos años después, frente a la desazón de su pensamiento, la escritora María Luisa Elío habría de recordar aquel día en que llegó a Pamplona cargada de ansiedades a conocer el hielo de su vacío. A ese lugar, de cuyo nombre nunca había podido olvidarse, y en el que habitaban los fantasmas de su pasado.

Cuando tan larga espera va llegando a su fin se empieza a oír el rumor de las ausencias. La espera ha desactivado incesantemente el sentido y la sensación de tiempo haciéndole creer que todo está pendiente y a punto de volver a empezar. La llegada, la vuelta, no calmará su sed, porque sabe que el pozo está vacío. El agua del recuerdo mana muchas veces de manantial salobre. Pero todavía es muy pronto para reconocerlo¹. Sumida en una algarabía de sensaciones, de pensamientos, de temores, de angustias, de sueños e insomnios..., y probablemente de alguna esperanza, debía de andar María Luisa Elío mientras contemplaba el paisaje naciente de la pamplonesa cuenca de sus anhelos y a su hijo dormido.

“Señora, Pamplona, sus maletas por favor”.

1. La obra de María Luisa Elío está publicada en México en dos libros: *Tiempo de llorar* y *Cuaderno de apuntes*, México. Ambas aparecen en Ediciones El Equilibrista dirigida por Diego García Elío, hijo de María Luisa y Jomí, y por los hijos de García Márquez, Gonzalo y Rodrigo. García Barcha. Posteriormente en 2002 aparecen publicados en Editorial Turner en España en un solo volumen con el título de *Tiempo de llorar y otros relatos*.

Las citas de la obra en el presente trabajo se realizan de la siguiente forma: las primeras páginas son las de la edición española; las que están entre corchetes pertenecen a las ediciones mexicanas. Para ello, mantengo el título de los libros por separado (TL: *Tiempo de llorar* y CA: *Cuaderno de apuntes*), aunque en la edición española el *Cuadernos de apuntes* aparece incluido en el epígrafe “Otros relatos”.

Pamplona. Esa palabra le sacudió los nervios como una estampida por todo el cuerpo. ¡Venga, hijito mío! Despierta, Diego, que ya estamos llegando². *Bajé del tren y ayudé a mi hijo a que lo biciera. En la estación, nos cogimos de la mano y el tren se fue. Hacía mucho frío, llovía, y en un letrero como cualquier otro decía: PAMPLONA.* Por fin allí estaba ella, en Pamplona. El azoramiento y la emoción no le dejaron ver su querido Barañáin mientras pasaban por debajo de él; tampoco sabía que estaba pasando por tierras de Landaben y San Macay que habían sido de su padre. Ni el ruido de la locomotora ni el chirrido de los frenos eran capaces de silenciar los latidos de su corazón desbocado.

No se lo acababa de creer. Pero sí, Pamplona. Era Pamplona. 4 de septiembre de 1970. Las siete y treinta de la mañana. Sí, por fin estaba en Pamplona. Ella, María Luisa Elío Bernal, y su hijo Diego García Elío, allí. En la estación del tren de Pamplona. Frotándose doblemente los ojos como la mañana de la noche y de la niebla. *Llovía la misma lluvia menuda de cuando era niña: treinta años de cosas que recordar.*

Allí había nacido ella el 17 de agosto de 1926³ en la entonces calle Leire, nº 10, 2º⁴. Ella, que sólo vivió diez años allí, ha sido de Pamplona de toda la vida.

2. En las primeras páginas de la biografía, hasta la salida de Pamplona, la vida de María Luisa Elío la voy a narrar como un cuento, porque así es como la recuerda y la cuenta la autora. Por lo tanto, utilizo la cursiva para las citas textuales de su obra, pero su propia voz, entrevistas del verano de 2001, la usaré sin marcarla con signos tipográficos directamente utilizando la 1ª persona singular. Permitaseme esa licencia por lo que tiene dicha 1ª persona de viveza expresiva y porque ello muestra con mejor claridad cómo es la infancia que recuerda la autora. Hecho que es absolutamente pertinente para entender esa mitificación de esta edad de la infancia en su vida y en su obra.

La voz del narrador asume la información proporcionada por sus familiares y sus amigas de entonces: Cecilia Elío, Marisol García Mina, Pilar y Piedad Ruiz Frauca, Mercedes y Rosa Arvizu, Juan Bautista Ilundain, Narcisa Martinicorena, Carmen Rivero, Miguel Ángel Sarrate, Melchor Redín y algunos de los hijos de los renteros de Barañáin, María Teresa Iñarra; Jesús Alves, sastre de la MECA; Archivo Municipal de Pamplona; el periodista Fernando Pérez Ollo..., durante los años 2001 y 2002. No quiso colaborar, sin embargo, Carmen Maraver, con quien le unió y une una estrecha amistad.

3. En el Registro Civil de Pamplona con el nº 624 del libro 166, folio 343, aparece el certificado de nacimiento de María Luisa Gonzaga, Jacinta, Cecilia, Fausta de Elío y Bernal, a las 9 horas del 17 de agosto de 1926, asistida por la comadrona María Goñi, natural de Pitillas y domiciliada en la calle San Nicolás 19, de Pamplona. Ya sé que es una indiscreción imperdonable este dato de la edad, pero es importante porque no tenía siete años (Ya en la entrevista con Paloma Ulacia y James Valender: “María Luisa Elío: Porque ‘regresar es irse’”, realizada en México D.F. en septiembre de 2003 se da la fecha correcta de nacimiento). Como ella señala en su obra cuando llegó la guerra tenía casi diez años. Tampoco era entendible el grado de sus estudios en México con la edad del libro.

4. Hoy, principio de la calle Arrieta esquina Bergamín, lo que era el chalet de Martinicorena y donde está ahora el edificio Periodistas.

Paradójica simbiosis necesaria para entender su biografía. Esa Pamplona los recibía con poca luz y mucha soledad y un frío intenso. Premonitoria llegada, antítesis del deseo. Ese tren que se va, es el mismo que les ha traído. Ironías de la vida misma que recuerdan la heraclitiana sentencia de que *el camino hacia arriba y el camino hacia abajo son uno y lo mismo*. Pero no más cierta que la otra del mismo autor de que *la misma agua nunca pasa dos veces por los ojos del mismo puente*. Los recuerdos, las maletas, el niño, la soledad, los vacíos, las ausencias, la vieja, sucia, destartalada y lejana estación, el frío... Todo ello se agolpa sobre ese montón de años de ansiedad por la llegada de este momento, que una vez llegado es recorrido por el miedo y la esperanza, la ilusión y el terror, la desazón y el anhelo... *Algunas veces pienso en no volver nunca, muchas en quedarme allí, de donde no he salido. Pero qué esfuerzo infinito salir para poder volver* (TL, 19 [17].)

Toman un taxi: *Por favor, a Carlos III*. El taxi se detiene ante el número 2⁵. Sí, esta es la casa. Pero tampoco es la *suya* que queda en la siguiente manzana. Era una que le había prestado Javier Arvizu. Después de 34 años volvía a su ciudad y sólo sus recuerdos la estaban esperando: *En realidad el recuerdo de uno es verdadero. El recuerdo no es algo que uno inventa o cambia, es algo mucho más exacto que la realidad, dispuesta siempre a ser cambiada. En cuanto al recuerdo, es como una fotografía, como una tarjeta postal: fijo, incambiable*. En estas cosas iba pensando ella mientras pagaba y despedía al taxista.

Toqué la puerta y salió un portero de librea.

- *Buenos días. Le traigo una carta de presentación del señor Arvizu.*

- *Buenos días, señora.*

Leía la carta mientras mi hijo y yo esperábamos. La entrada de la casa empezaba a serme familiar.. Ya estoy aquí. Ahora ya estoy allí. Hacía cuarenta y cuatro años que había nacido en esa ciudad, que era de esta ciudad, de la que nunca dejó de ser, pero ahora nadie la reconocía por la calle, nadie la saludaba al pasar, nadie, nadie, nadie... Esos *nadies* que se apretaban encima del estómago como una interminable fila de hormigas que siguen entrando en ese agujerito oscuro. Esa muchedumbre de *nadies* en la oscuridad y en movimiento. Viva imagen del terror con que iban clavándose esas ausencias en el corazón

5. Javier Arvizu vivía en el 6º piso de Carlos III, 4 (según padrón de 1935: 2, 5º izq.). Con una soberbia terraza alrededor. La estrenaron ellos. Es el piso donde actualmente vive el presidente del Gobierno de Navarra. Este bloque fue construido en 1926 como sede de la Caja de Ahorros de Navarra, de la que Javier Arvizu fue director y por eso lo habitaba. Es curioso observar cómo este piso que describe María Luisa en su *Tiempo de llorar* es más el suyo de Roncesvalles que el real que habitaba.

de la retornada. *Abora ya podía volver, y tenía la certeza, con solo mirar el letrero, que la gente estaba muerta. Sabía que yo ya no vivía ahí, sabía de papá y mamá y sabía que no pasaría con mis hermanas. Hasta creo que sabía de mí, María Luisa, muerta también. Estaba muerta, porque yo era un yo sin nada. Me habían quitado el pasado* (TL, 21-2 [20-1]).

No era la familia de María Luisa desconocida en Pamplona, todo lo contrario; pero los avatares políticos la fueron distanciando de los parientes pamploneses. Su padre, Luis Elío Torres⁶, estudió interno en los Jesuitas en Valencia y Derecho en Madrid. En 1920, se casa con Carmen Bernal López de Lago, nacida en 1896 en Mazarrón, Murcia, aunque vivió hasta llegar a Pamplona en Madrid. Era una auténtica belleza. Se trasladaron a vivir a Pamplona para hacerse cargo de la administración de los bienes de D. Fausto Elío Vidarte, padre de Luis. En esta ciudad nacieron sus hijas Carmen o Carmenchu y María Luisa; Cecilia nació en Madrid debido a problemas ginecológicos de su madre.

La familia de su padre está emparentada con los Marqueses de Vesolla, duques de Elío y el Conde de Guendulain, además de con la familia Vidarte y era nieto de D. Ramón Torres Muñoz de Luna, ingeniero, poeta y profesor de Alfonso XIII. Por parte materna estaba ligada a la burguesía acomodada de Madrid. También sus padres eran parientes, al decir de María Luisa del Conde de Rodezno. Era primo de la reina Fabiola de Bélgica. Los padres de Luis Elío eran de los mayores propietarios de Pamplona. Según reza un comunicado del Ayuntamiento de Pamplona a la familia para una reunión, sus padres eran los segundos propietarios de Navarra. A Luis le tocarán en el reparto de la herencia tierras en Barañáin junto con el pueblo, en Landaben, San Macay, San Juan de la Cadena, Ermitagaña, Puente Miluce, Sorozizulla, Alzarra y Berichitos, y casa y molino en Aoiz.

6. D. Luis Elío Torres nace el 30 de enero de 1895, en Tarragona. Su padre, D. Fausto Elío Vidarte, aunque nació en La Coruña era navarro; Ingeniero Superior de Caminos, Canales y Puertos. Precisamente estaba construyendo el puerto de aquella ciudad donde nació Luis. Su madre, Dña. Carmen Torres Iglesias era madrileña, hija del preceptor de Alfonso XIII, el catedrático de Química Don Ramón Torres Muñoz de Luna.

La escritura de aceptación de herencia de los bienes de D. Fausto Elío y Vidarte es del 28 de marzo de 1932 ante el notario M. Alejandro Sanz y Toledo, Roncesvalles, 11. En total la herencia de Luis sumaba un valor de 130.051,55 ptas., más la mitad de la herencia de su hermana María, quien cedió a los dos hermanos, Fausto y Luis, por mitad e iguales partes, la propiedad de los bienes que le correspondían por herencia (139.444,95) cumpliendo así con los deseos paternos de que los bienes se conservasen con el vínculo familiar del apellido. En compensación, ambos hermanos instituyeron una renta vitalicia anual de 7.500 ptas. (pagaderas 3.500 pts. cada uno de forma mensual) a favor de su hermana y de su esposo mientras cualquiera de los dos viviera. Por tanto el reparto final quedó: Fausto: 191.728,60 + 69.722,47 = 261.451,07; y Luis: 130.051,55 + 69.722,47 = 199.774,02.

Eran los veranos de los dorados años veinte y primeros de los treinta en que veraneaban en Barañáin, Arive y San Juan de Luz. En el pueblo aezkoano se reunía buena parte de la burguesía pamplonesa en su balneario: los Ruiz, los Frauca, el Dr. Matilla, los Pérez de Eulate, los Maraver...

El 2 de octubre de 1920 es admitido en sesión de la Junta de Gobierno del Ilustre Colegio de Abogados de Navarra como miembro del mismo. El 14 de febrero de 1923 es nombrado abogado fiscal sustituto por el Exmo. Sr. Fiscal del Supremo, D. Julio Lamala. En 1928 es nombrado Juez Municipal de Pamplona, puesto elegido por el Presidente de la Audiencia y los Presidentes de los Colegios de Abogados, Procuradores, Notarial y el de Registradores de la Propiedad. También desde 1928 presidirá los Comités Paritarios, después llamados Jurados Mixtos de Trabajo, elegido por el voto mayoritario de los patronos y de los obreros, que estuvieron situados en Carlos III, 14-3º y durante los años treinta en los bajos de Amaya 4, esquina con Roncesvalles. Ambos trabajos los desempeñó hasta que desapareció el 19 de julio de 1936. Las funciones de este organismo eran las que actualmente están repartidas entre el Tribunal Laboral y los Juzgados de lo Social más parte de las de la Delegación de Trabajo. En resumen, dictar la normativa emanada de las leyes de trabajo, vigilar su cumplimiento, juzgar y hacer cumplir las sentencias en caso de desacato, así como actuar de intermediarios en los conflictos entre obreros y patronal. También aparece como fiscal sustituto de la Audiencia en la *Guía de Navarra de 1929-1930*, puesto que desempeñó durante varios años.

Era Luis Elío una persona trabajadora y honrada, con un alto ideal de la justicia. No estaba afiliado a ningún partido, sindicato u otra organización. En la carpeta del juicio del Tribunal de Responsabilidades Políticas aparece una nota de la Dirección General de Seguridad (Comisaría de Investigación y Vigilancia de la Provincia de Navarra), con nº de expediente 1003, se constata con fecha de 19 de mayo de 1937 que Luis Elío Torres estaba afiliado al Partido Socialista y a las Ligas Masónicas. La primera afiliación lo desmiente el hecho de que para ser presidente de los Jurados Mixtos se exigía el no estar afiliado a organización política o sindical alguna. Él lo proclama más de una vez en la prensa en los ataques vertidos desde el *Diario de Navarra* contra su persona. La segunda es puro invento de los acusadores.

En la década de los veinte, era un hombre profundamente religioso. Fue nombrado por monseñor Mateo Múgica para el cargo de secretario de la Junta Diocesana o Liga central de propaganda contra la blasfemia y Pro-Catecismo [Boletín Oficial Diocesano de 1925, p. 161]. Fue de ideas republicanas y liberal. Fueron sus posiciones humanitaria y liberal las que le hicieron saludar la llegada de la Segunda República. Según cuenta, y lo confirman las demás fuentes, en su libro *Soledad de ausencia. Entre los recuerdos de la muerte (España, 1936)* [Elío Torres, 1980, 2002], fue uno de los primeros en ser detenidos el día del

golpe de estado de 1936. Consiguió huir de la comisaría con la ayuda del capitán requeté Generoso Huarte y pasó desde ese día hasta finales de agosto de 1939 encerrado en la MECA, en casa del administrador, el también alto cargo requeté D. Blas Inza. El citado libro cuenta las vivencias de dicho encierro.

Acabada la guerra, lo llevaron hasta la frontera en un coche. Allí le ayudó a cruzarla un mugalari. Estuvo retenido un corto período de tiempo en el campo de concentración de Gurs y, por fin, se reunió con su mujer y sus hijas en París, de donde se trasladaron a México. Pero su hija cuenta: *Pasaron veinte o treinta años antes de que muriera, no sé cuantos exactamente, pero el anterior papá ya había muerto* (TL, 93 [91]); y llega a México en 1940. En su encierro aprendió inglés escrito aunque no hablado lo que le sirvió en México para trabajar algo de traductor.

En 1941, el Tribunal de Responsabilidades Políticas le juzga en rebeldía y le impone una multa de 75.000 pesetas, además de la inhabilitación con los efectos que para este caso de penas señala el artículo 11 de la Ley de Responsabilidades Políticas por tiempo de 15 años, según el expediente 775. Tiene que vender las tierras de Barañáin, a través de una prima suya, para afrontar tan gruesa multa al Estado.

Al comentar la salida de España de su padre, María Luisa afirma: *Mi padre era marqués. Desciendo de los reyes de Navarra. [...] No recuerdo cual era el título de papá. No te lo puedo decir, porque no lo sé. Mi padre nunca lo utilizó. Decía que por modestia, ya que mi abuelo siempre repetía que bastaba con ser Elío... Lo cual me parece de una soberbia mostruosa. Más que humildad me parece soberbia* [Ulacia y Valender, 2004, 359]. Su padre no era marqués, quedaba muy lejos en la línea sucesoria del ducado de Elío. La que estaba más cerca era la reina Fabiola de Bélgica, que, como ya hemos dicho, era prima de su padre.

Todo ello le proporcionó a María Luisa Elío una infancia feliz, desproblematizada y añorada para el resto de su vida. Era la pequeña de tres hermanas de una familia que unos años fue o aparentó ser feliz. Se la puede ver el primer año de colegio con su uniforme azul marino con una banda morada, zapatos y medias negros, capa y sombrero redondo, uniforme de las Ursulinas, en la calle Navas de Tolosa 27, donde estudiaban todas las niñas de buena posición de Pamplona⁷. La primera comunión la hizo en el colegio donde estudió más adelante, el de las Religiosas de María Auxiliadora, enfrente de su casa de Roncesvalles, 2-5º izq., el 31 de mayo de 1935⁸.

7. De 1891 a 1894 están en la c/ San Antón, 68; 1894-1971, en c/ Navas de Tolosa, 27; desde 1971, en c/ Aoiz, 1.

8. En la época en que ellos vivieron en Pamplona, la casa en que habitaban era el nº 4 de la calle Roncesvalles, ahora es el nº 2.

En Pamplona jugaban poco en la calle. Sin embargo, en su casa sí jugaban mucho e iban sus amigas a jugar con ellas. En su primera casa, en el chalet de los Martinicorena, quienes habitaban la planta baja, las niñas disponían de jardín donde jugar con los niños de la casa y con los de los Maraver-Boyer, amigos íntimos los padres y los hijos, que también vivieron allí durante un corto período de tiempo. Era este chalet por aquel entonces la última casa de Pamplona por esos rumbos; enfrente pastaban las ovejas, pero María Luisa era muy niña para acordarse de eso.

Hacia 1930, la familia Elío se trasladó a un dúplex en Navas de Tolosa 3, 2°. Cuando vivíamos allí, todo el piso de arriba era nuestro territorio. En el piso de abajo, vivía la familia García Mina. Nos lo pasábamos de miedo; todo el día jugando, algún paseo por los alrededores con la doncella. ¡Qué drama cuando los papás de Marisol y de Pilar decidieron trasladarse a Carlos III! Nos pusimos todos los niños de las dos casas de acuerdo para pasarnos toda la noche rezando en voz baja para que eso no sucediera. Al poco tiempo, nos reencontramos viviendo muy cerca. Todavía los primeros años, se siguieron viendo y jugando juntas, pero ya algunas cosas habían cambiado. Ellas no sabían por qué, pero las familias se habían distanciado. La Pamplona maniquea y cainita empezaba a imponer adhesiones y exclusiones sin opción a los matices.

A Cecilia, mi hermana segunda, le gustaban mucho las bicicletas y los patines; yo, más pequeña, iba siempre corriendo detrás. El Paseo Valencia fue durante tiempo el escenario de nuestros juegos vigiladas por Lucía, la doncella o por nuestras mamás: al escondite, a policías y ladrones, al corro, a pisar la raya, a saltar mientras cantábamos: *Quien pisa raya pisa, medalla; quien pisa hoyo pisa, demonio*, e íbamos saltando entre risas....¡Cómo recuerdo los barquillos, los juegos por el parque de la Taconera y entorno al estanque de los patos en el Bosquecillo⁹, la Fuente de Hierro, el enano Saturninico!, ¡cómo lucían los hermosos miradores acristalados de Navas de Tolosa! En el Bosquecillo se encontraba, además de un crucero, un quiosco de madera azul y blanca, con techumbre de zinc, mesas y sillas de tijeras bajo los castaños de Indias, donde tocaba la banda los domingos. Los papás escuchando mientras ellas y los demás niños jugaban por el parque. A veces, se quedaban paradas, viendo subir alguna reata por la cuesta de la estación y a los hombres gritando y pegándoles a los pobrecillos animales que casi no podían. El mejor momento era cuando acababa el concierto e iban a tomar una deliciosa gaseosa Lusarreta, o de la paja, en el bar del Alemán...

Por allí detrás de donde vivíamos en Navas de Tolosa había un campo vacío que llegaba hasta las murallas. A finales de junio, era maravilloso vivir cómo iban poniendo las barracas sanfermineras, y nosotras embobadas viendo cómo de la

9. Situado donde actualmente está el Hotel de los Tres Reyes.

nada iban saliendo los caballitos, las barcas, las casetas, la carpa del circo... Algunas veces nos acercábamos con más miedo que ilusión a ver los animales que traían... El Paseo de Sarasate iba llenándose de tenderetes muy bien puestos, y había chinos que vendían anillos, caramelos, Nicanor que toca el tambor... Y, ¡menuda ilusión que nos hacía todo aquello! También el miedo que pasábamos con los gigantes y cabezudos, y había borrachos, muchos borrachos... Figúrate qué eran para mí los sanfermines de niña: los borrachos me daban mucho miedo, los cabezudos me horrorizaban y entonces andaban por todos los sitios... En el otoño aparecía el Ángel de Aralar que se plantaba casi delante de nuestra casa en Navas de Tolosa y allí se le rezaba y cantaba.

En Avenida Roncesvalles, jugábamos en nuestro cuarto. Jugábamos a lo que jugaban todos los niños. Nos gustaba mucho hacer teatro, al que invitábamos a nuestros padres; y ellos, para que nos hiciera más ilusión, se vestían muy elegantes para ver nuestras pequeñas obras. Eso lo hacíamos con nuestras amigas: Conchita, Carmencita y Antonio Maraver, Merceditas y Pitusa Arvizu, Marisol y Pilar García Mina, Alicia Aquerreta, Manoli... Las niñas se entretenían mucho en aquella época en preparar comedias que luego representaban en el teatro Gayarre. Estas obras eran impulsadas por la Asociación de la Prensa de Pamplona, cuyo presidente era Javier Arvizu. Para sacar dinero para diferentes actividades benéficas, les hacían representar comedias, zarzuelas, coros de zarzuelas, alguna obra de Benavente... Como todas las participantes eran hijas de todo el mundo conocido de Pamplona, se llenaba el teatro.

Rosa María Arvizu recuerda una vez en que acabaron una obra cambiándole la letra a la canción que decía: *Hay que ver mi abuelita la pobre qué faldas usaba....* En cambio, cantaba una niña al final de la función: *Hay que ver lo que hemos ensayado para hacer esto bien, esperamos que les haya gustado y unos caramelos también.* Las familias estaban avisadas y les llenaron de caramelos el escenario. Todas los cogían a puñados hasta que les dieron un grito para que entraran tras las bambalinas, y todas entraron menos Mercedes Arvizu que era muy pequeñita y siguió, como si nada, hartándose de recoger caramelos desperdando una carcajada general en el teatro. Ella ni se inmutó y siguió a lo suyo.

Todavía me veo jugando en el parque de la Media Luna los días de nieve o recogiendo hojas de castaño para ponerlas a secar en los libros.... Los jueves nos tocaba ir a casa de las tías, las Areito, en la plaza del Castillo, con aquella enorme piel de tigre en la entrada. Los martes, a casa del marqués de Vesolla en la entrada de la calle Nueva, lindo palacio de modesta presencia externa. Me acuerdo de un precioso carruaje, que había en la entrada de donde parten las escaleras, aunque ahora no recuerdo muy bien si era en el palacio de los Vesolla o en el de los condes de Guendulain en la calle Zapatería. Efectivamente, todavía queda dicho carruaje en la entrada del palacio del marqués de Vesolla y también

lo había en el de los condes de Guendulain, actualmente en proceso de conversión en hotel.

Jugábamos a prendas, al *si fueras* (oficios, artistas de cine...) *qué harías...* Pero lo que más nos gustaba ser era personajes políticos: Largo Caballero, Prieto, Azaña... No éramos demasiado deportistas, pero sí nos gustaba mucho cantar, nos sabíamos muchas canciones, incluso a dos voces. Y cuando llegaba el verano, nos dejaban ir a bañarnos en la piscina que tenía el constructor San Martín en unas huertas a la entrada de San Juan.

Me recuerdo escondida en el arca o mirando a mis hermanas, algo mayores que yo, jugar a personajes, acostada en la cama con mis muñecas alrededor, con los ojos abiertos y la luz apagada, hasta escuchar abrirse la puerta, momento en que cerraba los ojos para recibir el beso de papá y mamá que volvían del teatro... A papá también le gustaba jugar con nosotras al escondite cuando jugábamos en casa. Se metía en uno de los arcones grandes y nunca lo encontrábamos, y le encantaba hacer travesuras con nosotras. En cambio, ¡qué serio se ponía si no nos portábamos bien en la mesa o cuando había visitas en casa! Recuerdos y más recuerdos que se me amontonan y se me agolpan por los ojos en lágrimas... También recuerdo muy bien los cuentos que nos contaba papá, que eran suyos, como uno que se titulaba “Poesía”:

Dijo Byron, la poesía es el corazón. El recuerdo de nuestro amor nos dice, la poesía es la noche.

En las mañanas azules, en las tardes de sol, las palabras suenan a risas y locuras. El paladar balagado nos pide fresas. Los labios, besos que nos acaricien. El alma y los sentidos, calor de sol que los vivifique.

La noche, en su romanticismo, pide caricias suaves como rayos de luna; alamedas sombrías y tristes, con misterios y miedos; susurros y trinos que digan amor.

Al ras de las montañas hay un lucero que parece un caminito para entrar en el cielo. Es el cielo de nuestra felicidad al que miramos; hacia él van nuestras almas para saludar a sus hermanas, las almas de los que nos quieren.

También ellas mirarán el lucero. ¡Qué altas y qué lejos están esas montañas! De sus entrañas parecen que salen aquellas lucecitas. ¿Te acordarás de mí? Sí, esta es la hora del recuerdo.

¡Qué farsante es la luna! La miras en el cielo y llora, la miras en la fuente y ríe. ¿Acaso serás tú como la luna?

¿No te acallas alma? ¿No aspiras el perfume de su amor en todo lo que te rodea? ¡Qué silenciosamente vuela el búho! ¡Cómo se apaga la luna con

aquella nubecita que pasa! ¿Será un presentimiento? No, la nubecita pasó y la luna llora en el cielo y ríe en la fuente.

Para alguna hermosura campestre será esa serenata que se oye a lo lejos. ¡Pobre niña si su amor era un príncipe! No podrá trocar sus sayas por mantos de seda y pedrería.

¡Quién más príncipe que el amor! Es hijo de reyes; el corazón y el alma.

¡Qué alta está la luna! Ni el campanario aquel puede alcanzarla. A esa iglesia irás tú vestida de blanco. Esa noche bajará la luna para que le cuentes lo que antes no sabías. Y reirá en el cielo y reirá en la fuente; y reiremos nosotros con ella; y el surtidor y el silencio reirán; y el pájaro agorero reirá, con risa de misterio, que esa noche ha de ser noche de risas y de amores.

Yo no quiero que acabe la noche. No quiero que se apaguen las estrellas que dan sueños de amor. ¿Sueñas? Cuéntame tu sueño para que yo lo viva. La luna me ha dicho que si sueñas conmigo te dará un beso en la frente; un beso de amor de los que yo le envío. Duerme amor mío, duerme, que no es mentira el sueño que te cuenta la noche. Esta noche las brujas son badas; llevan una cunita con un niño rubio; salió de aquel beso de amor que te envió la luna...

Tengo un grato recuerdo de lo divertidos que eran los paseos de la tarde, de más chicas, por la selvática y agreste Vuelta del Castillo; más tarde, por los jardines de la Media Luna, o por la arboleda que estaba al final de Carlos III: muchos árboles, mucha hierba, alguna regata de agua... Iba mucha gente a pasear. La avenida Carlos III se acababa en la Plaza Pablo Iglesias, la actual Plaza Merindades, que era media plaza. Por ahí discurría la carretera de Francia por donde de rato en rato pasaba algún coche o algún estruendoso camión espantando a los animales que tiraban de los carros. La arboleda llegaba hasta las cocheras del Irati¹⁰. Nosotras nos quedábamos pasmadas muchos ratos contando coches o viendo pasar el tren. Había un pequeño terraplén que subías y era todo campos de cultivos. Nos encantaba ver a las ovejas pastando. Y se llegaba hasta el Fuerte del Príncipe. Por allí acababa la ciudad por aquellos años. También hacíamos excursiones hasta las choperas del río Sadar con las meriendas, a la Fuente de la Teja en el Soto de Lezkairu. ¡Qué tardes tan inolvidables!

Los domingos al salir de misa paseábamos por el Paseo de Valencia, por la Plaza del Castillo... Después, a la pastelería y a comprar al carrico regalices, tebeos, cara-

10. Actual sede del ambulatorio Dr. San Martín, antiguo Gral. Solchaga, c/ Baja Navarra esquina c/ San Fermín.

melos... Alguna tarde íbamos a tomar algún chocolate al Café Suizo con bolaos o con bollo suizo. Eran los cafés donde la gente de clase se sentaba, lo demás eran tabernas. Nosotras tomábamos gaseosa, la de bolitas. Siempre estaba esperando a ver cuándo se rompía una de aquellas botellas para coger la bolita. La mejor pastelería de la época era Casa Maxi, por donde el Baserri, estaba en la calle San Nicolás; muy buena la del Café Suizo, por la calle Comedias; las coronillas de Salcedo, los merengues de Pomares...

Cierro los ojos y veo nuestra casa de Avenida Roncesvalles. Tenía un *ball* rectangular de tamaño mediano. El arcón enorme sobresalía del banco antiguo con un almohadón rojo de tela *moiré*. Encima, un cuadro de papá. Sobre el arcón, una cornucopia. La casa llena de libros, por los pasillos, en el despacho... La sala, con un cuadro de mamá encima del sillón. El comedor, con otro gran arcón y su gran mesa. Luego, el cuarto de los papás, con sus colchas moradas; el vestidor, el cuarto de baño...; más pasillo y otra cornucopia; el despacho de papá, con sus grandes figuras de bronce. Salgo nuevamente al hall, otro pasillo con otro arcón pequeño, otra cornucopia y el cuarto de Cecilia y el mío, todo él lacado en azul; al lado, el cuarto de Carmenchu, mi hermana mayor, lacado también, solo que en gris. No hay que tropezar con el enorme reloj de pie, que a veces se hacía el invisible. Un poco más adelante está el cuarto de la costura. Al fondo de este pasillo, hay un medio cuarto de baño y, esquinada, queda la cocina con un enorme cacharro de cobre siempre hirviendo agua; la despensa...

Por las mañanas, hacia las ocho, papá se levanta y canta mientras se afeita: *Una furtiva lágrima..., Il mio nome é lindo..., Ob, mio padre; ob, mio re, parlame che il tuo figlio t'implora...* No lo entendíamos, pero nos gustaba mucho oírle. Nosotras también nos levantamos temprano; mis hermanas tienen por bastante tiempo profesora en casa y no van a ningún colegio, pero después Carmenchu irá al Instituto y Cecilia a una academia; yo, por ser más pequeña, voy a las monjas de María Auxiliadora, que está frente a nuestra casa. Papá se va a trabajar al Juzgado por la mañana y mamá cantando sin parar hasta la hora de comer.

En casa se come temprano y es una hora sagrada de reunión de los padres y las tres hijas. Es un momento muy agradable para los cinco, pero muy exigente y refinado en todos los sentidos. A la hora de comer, papá está sentado a la cabecera de la mesa, mamá a su derecha, Carmenchu a su izquierda, yo al lado de mi mamá, Cecilia junto a Carmenchu. La muchacha que sirve situada junto a la puerta muy tiesa, mientras otra, su hermana, atiende la cocina. Las dos criadas eran Tomasa y Eusebia Echavarrri Leoz, hermanas, del pueblo navarro de Cirauqui. Una mirada de papá o de mamá es una orden para todas. Un *esto no me gusta*, es cortado en seco con una mirada de papá. Después de comer, papá se echa un ratito de siesta y mamá siempre nos recuerda: *Niñas no bagáis ruido que vuestro padre está durmiendo*. Por la tarde papá se baja a trabajar a los Jurados Mixtos, de los que es presidente. Mamá muchas tardes recibe a amigas en casa a

tomar el té y las niñas jugamos en nuestros cuartos o nos llevan mamá o la doncella a dar un paseo, o pasamos a casa de los Maraver. Al atardecer, recuerdo a mamá haciendo punto y a papá escuchando la radio; mientras, prepara lentamente, sin premuras, su larga pipa, toma el frasco de cristal, lo destapa y huele el tabaco, rellena la caceroleta y cierra con cuidado el frasco colocando la gruesa tapa de madera. Fuma con delectación.

El camino a Barañáin, tanto por Iturrama como por el llamado Camino de Barañáin, era una sucesión de huertas familiares, casas, con nombre propio, chalets familiares o no tan familiares con altas tapias y puertas de mirilla. Ya alguna nueva fábrica iba jalonando aquel camino... Y por esos caminos me vienen a la memoria las llegadas a Barañáin. Muchas veces íbamos en coches de alquiler, todos mudados en las fiestas grandes. Mamá, con un traje de lunares azul marino y blanco, y un largo collar de perlas; papá, con cuello duro y chaqueta de lino. En las procesiones, Carmenchu y Cecilia llevaban el estandarte; yo, la cinta que cuelga de él. Entrábamos en la iglesia. Papá y mamá se situaban cerca del altar, en unos reclinatorios forrados de rojo. Yo me cansaba y me aburría pronto y me ponía a cantar por lo bajinis: *el sombrero de Gaspar, el sombrero de Gaspar el viento se lo llevó...* Papá me miraba con ternura y me contestaba en el mismo tono: *pobrecico Gasparico, sin sombrero se quedó...* Después, recuerdo a papá con su varita en la mano siempre que paseábamos.

En el pueblo, teníamos la casa que estaba junto a la iglesia adonde íbamos a pasar el día o la tarde; en alguna fiesta especial íbamos por la mañana. A veces íbamos en carrozas tiradas por briosos caballos. Parecíamos princesas. Así recuerda alguna amiga que contaba María Luisa algunos viajes a Barañáin cuando algún vecino volvía de Pamplona de vender sus productos y las llevaba montadas en su carro a la vuelta hasta el pueblo. También solíamos ir allí cuando hacía buen tiempo. El recuerdo de Barañáin es imborrable, maravilloso, nostálgico. No encuentro palabras y aunque quisiera no podría explicar mis emociones al recordarlo. Allí éramos las niñas consentidas de todo el pueblo. Mi mayor felicidad, en la época de la trilla, era subirme a un trillo cuando estaba dando vueltas sobre la era, subirme a un carro lleno de hierba. Y no quiero ir más allá porque ya ves que pronto me llegan las lágrimas.

No salía mucho el matrimonio por Pamplona, salvo al teatro, al que eran muy aficionados, incluso Luis Elío llegó a publicar una obrita de teatro infantil en Espasa-Calpe¹¹. A Luis no le gustaban los bares, pero sí el frontón a los que acudía con regularidad y donde le gustaba apostar. Fuera de eso, leer, escuchar la

11. Luis Elío y Torres, *Comedia en un acto, dividido en cinco cuadros, en prosa*, con ilustraciones de Varela de Seijas, Col. Teatro Infantil "Mi Revista", nº 22, Madrid, Calpe, 1920. En su archivo hay una comedia infantil inédita titulada *El amigo libro*.

radio y recibir a algunos amigos en casa donde jugaban a cartas o charlaban. Los amigos que más la frecuentaban eran los Maraver-Boyer y los Ruiz-Frauca, también tenían buena amistad con los Arvizu-Despujols, y hasta los primeros años de la década de los treinta con la familia del procurador de los tribunales Eusebio García Mina, con quienes coincidieron en Navas de Tolosa. Con los hijos de estas familias es con quienes van a jugar habitualmente las niñas. Intermitentemente pasaban por la casa el notario Lanz, el Dr. Juaristi, el administrador Sr. Astiz, el conde de Uzqueta, primo de Luis, el cabo de requetés Antonio Lizarza y, algunas veces, según cuenta María Luisa, el mismo general Mola, aunque no parece muy probable que este personaje visitase la casa de Luis Elío, pues para esas fechas era ya un proscrito para la derecha navarra. Con la familia que tenían más relación era con tía Concha Elío Escudero y familia, con la tía Celesta Elío Escudero, con las Areitio, los Gaztelu, Rafael Elío, Alzugaray... Pero por la década de los treinta se va abriendo una sima de incomprensión... También acudían a casa gentes que visitaban a Luis Elío por trabajo. Además de los trabajos de la Audiencia y de los Jurados Mixtos, ejercía de abogado.

Por Pamplona pasaban de vez en cuando algunos familiares de Valencia o de Madrid. Rafael López del Lago, embajador en distintas partes de Europa. Antes de la guerra era introductor de embajadores. Era hermano de Carmen Bernal. Tenía una figura muy característica y salía bastante en la prensa. Le acompañaba siempre su mujer, la tía Enriqueta, primos... Cuando la abuela paterna, Carmen, se quedó viuda, se fue a vivir con ellos. María Luisa no la recuerda muy bien, murió muy mayor, ella tenía tres años. También la abuela Cecilia iba todos los años hacia el otoño y se estaba una larga temporada. A ella sí la recuerda perfectamente. Una señora muy guapa y con gran porte. Iba mucha gente a verla, la querían mucho. A los abuelos no los conoció.

Eso es lo que recuerdan María Luisa y Cecilia. Como también recuerdan, porque así lo vivieron, que era la suya una familia de exquisitos modales en todos los aspectos domésticos y sociales, y, cómo no, de unos padres firmes pero bondadosos. En fin, un mundo seguro y maravilloso. Sus miradas infantiles difícilmente podían penetrar en la realidad de aquellas apariencias. Y la realidad de la década de los treinta no era tan maravillosa y algo explica la separación posterior. Los achaques de salud de su madre cada vez eran más frecuentes. La economía familiar hacía aguas con frecuencia a pesar de los tres trabajos que desempeña el padre y de las rentas de sus propiedades. Los préstamos hipotecarios avalados con las tierras eran cada vez más frecuentes.

Prácticamente no tenían vida social. Según cuenta una amiga de la infancia de la autora, ya en la década anterior: *aparecía poca gente por su casa. Luis era peculiar. La situación de Carmen era un poco violenta. Ella no era de aquí. Luis era muy celoso. Tanto que, muchas veces, Carmen, según salía de casa como estaba vestida, bajaba a mi casa y allí se arreglaba. Allí tenía guarda-*

das algunas cosas para poder salir del portal de su casa hecha un pincel. A su marido no le gustaba que se exhibiera en público.

En estos años republicanos, y más conforme nos vamos acercando a 1936, el mundo social de sus padres se reduce a las dos parejas de amigos citados en primer lugar y poco más. En la Pamplona cainita de aquellos días, su ideología republicana y su imparcialidad y espíritu de justicia al frente de los Jurados Mixtos le granjearon la enemistad de los de su clase social, siendo considerado la oveja negra por una familia profundamente tradicionalista y carlista, y un traidor por parte de los propietarios y caciques. Los ataques sufridos desde las páginas de *El Diario de Navarra* por no plegarse a los intereses de la patronal, sobre todo la agraria, son bien ilustrativos de lo dicho. La gota que colmó el vaso de este distanciamiento fue el regalo de las casas de Barañáin a los renteros¹². Este hecho enfureció especialmente a los grandes propietarios pues lo vieron como una brecha abierta contra sus intereses y le valió el que lo trataran de comunista, de provocar escándalo social y otras lindezas por el estilo, como él mismo cuenta en su libro citado. Quizá la ausencia de vida social y el que los otros niños fuesen a su casa a jugar con ellas habitualmente haya hecho que los recuerdos infantiles de nuestra autora se concentren tanto en la casa, como se puede observar tanto en su obra fílmica como en la literaria.

¡Cómo olvidar las esperadas navidades! Cuando vivíamos en Navas nos juntábamos con la familia de Marisol y Pilar (García Mina) que vivían en el primero y nos lo pasábamos genial. Papá solía improvisar poemas para cada uno de los presentes, y después a los niños nos contaba la llegada de papá Noel:

Niños, papá Noel ha llegado. Es viejo, viejo, muy viejecito. Sus barbas blancas a la luz de la luna parecen hilillos de plata que el viejo caminante va dejando enredados entre los pinos de los bosques. Es muy viejecito y es alegre; viene de muy pero que de muy lejos, de las altas montañas que llegan hasta el cielo.

Tuvo que vadear ríos, saltar barrancos, subir empinadas cuestas. Solo, solito, caminando de noche cuando hace tanto, tanto frío, cuando nieva tiene que seguir andando, más despacito porque sus pies se hundían con el peso de todos los juguetes. Y como hace un frío tan horrible se tiene que arrascar mucho la nariz para que no se le congele por eso la tiene tan coloradota...

12. En realidad, Luis Elío se las cedió como compensación por quitarles las tierras para trabajarlas él directamente, pero a los caciques agrarios les ofendió porque ellos pensaban que no era necesaria ninguna compensación. Ese hecho creaba un mal precedente según los caciques.

Vosotros niños que le estáis mirando, contadle vuestros cuentos, si sois buenos, si sabéis leer, a qué os gusta jugar... ¡Todos los secretos de vuestro corazón! Él sabe guardarlos como nadie.

Contadle también vuestras pequeñas travesuras. Él también es un poco travieso y sabe guardarlas, perdonarlas y esconderlas. Las guarda, guardaditas, dentro de su caperuza roja. Con las más graciosas se hace la borlita blanca.

Silencio, silencio.... No habéis oído algo, ese ruidito suave. Es papá Noel que pasa. ¡Contadle vuestros cuentos! Reídeles vuestras alegrías

¡Cantemos todos!

¡Bailemos todos!

¡Alegría!, ¡alegría!

Mirad en la escalera, mirad, corred y ¿qué hay?

¡Los juguetes!

Coged vuestros juguetes, es el recuerdo que os trae hasta el año que viene. No apaguéis las velitas que hacen brillar sus barbas blancas y dan calor a su naricilla colorada. Papá Noel es viejo, viejecito y muy alegre.

Cerrábamos los ojos y en cada plato de los niños aparecía un orinalito de cerámica lleno de piñones y algún juguetito. Después llegaban los deseados Reyes Magos con más juguetes, todos los que pedíamos. Íbamos a la cabalgata de Reyes, y una vez uno de ellos cogió a Carmenchu en brazos, nos emocionó a todas y volvimos entusiasmadas a casa, con los años supimos que era un amigo de papá...; las ansiadas primeras comuniones; las abrigadas y antojosas gripes... El 3 de febrero, San Blas. Todas contentas a la plaza de San Nicolás. Aquello era una fiesta, ¡qué excitación!, queríamos de todo: chanchigorris, gallos rojos y martillos de caramelo, rosas, piperropiles, panes sobaos, tortas...

Cuando una vez Carmenchu se puso muy malita, una pleuresía, venían todas las amigas a verla. Le regalaron los Reyes una muñeca maravillosa, como no habíamos visto nunca. Las mamás de algunas amigas le hacían vestidos a la muñeca de Carmencita... Recuerda especialmente al tío Pepe Maraver que, cuando estaba alegre, le encantaba hacerles bromas a los niños, sobre todo la de hacer desaparecer un brazo...Y mi muñeco de trapo que se llamaba Pichi¹³, todas lo teníamos pero el

13. Probablemente así bautizado por el famoso cuplé del castigador: "Piichi, soy el chulo que castiga...".

mío era especial. ¡Qué guapos estaban papá y mamá cuando volvían del teatro, papá con sombrero alto y mamá con una capa de terciopelo!

Pasaban las lluvias, la nieve, los hielos y el frío, y llegaba el veraneo, un mes en Arive, en casa Indave. Era una vieja casona habilitada como hostel. En el arco de la puerta se leía la fecha de su construcción: 1795. Por aquella casa pasaban muchas gentes de la burguesía pamplonesa. Las habitaciones eran espaciosas. En el pasillo había un retrete y una ducha de palangana. Muchos de los veraneantes llegaban ya allí con sus flamantes coches nuevos¹⁴. La casa era grande, cómoda, con unos pasillos entarimados de roble y adornados con antiguas arcas. Las habitaciones, amplias y confortables. En ella estaba el teléfono, estaban suscritos al periódico, el *Diario de Navarra*, desde 1924, y otros servicios. Los dueños de la casa eran Melchor Redín y su mujer, Estefanía Domench. Con ellos vivían y trabajaban las hermanas de ella: María y Perfecta. En aquellos tiempos funcionaba el balneario, que todavía está a las afueras del pueblo aunque no en uso. Sus amigos, los Ruiz-Frauca, eran accionistas o dueños del Balneario. Para llegar allí, en aquellos tiempos debía tomarse el tren, el Iratí, hasta Aoiz, después un autobús de la línea Ariztokía que te dejaba en Arive.

¡Cómo nos lo pasábamos allí! Todo el día jugando, persiguiendo mariposas, asustándonos con animales que desconocíamos, buscando nidos, subiéndonos a los árboles... Bueno, a mí no me dejaban porque era pequeña, a la que más le gustaba era a Cecilia que le encantaba coger fruta verde para comérsela, y siempre le regañaban. El río tenía para nosotras un atractivo especial. Nos encantaba jugar con el agua, recoger piedras, mojarnos, pescar chipas... También algún susto que otro nos llevamos como aquel día en que se cayó Carmenchu a un pozo. ¡Menudo sofocón! Paquito, uno de los hijos de los caseros del balneario (Gregorio Elizondo y Ángela Toni), la sacó tirándole de los pelos y de los tirabuzones. Unos días sin arrimarnos al agua. Pero el veraneo era estar todo el día jugando con sus amigas Pilar y Piedad Ruiz Frauca, y con los ocho hijos de los caseros del balneario de Arive...

También pasábamos una semana en la playa, en San Juan de Luz, durante la que papá estaba con nosotras toda la semana, y no como en Arive que papá sólo venía el sábado y el domingo se volvía a Pamplona... Lo que no sé es por qué en el verano del 35 no fuimos a Arive sino a Garralda, a la fonda Goiburu¹⁵. Allí en el recuerdo quedan las peleas con los chicos, y en especial aquel Miguel Ángel Sarrate que nos metió unas babosas en los plátanos de la merienda. ¡Menuda

14. En esta casa estuvo viviendo algunos años por la época de la guerra como ahijado Alfredo Landa, me cuenta Melchor Redín, hijo de los dueños de la casa.

15. Las relaciones sociales con los de su clase de Luis Elío estaban muy deterioradas para esa época. Solo se le veía con algún compañero de trabajo de los Jurados Mixtos y con algunos de los miembros más cultos de la Casa del Pueblo, amén de la familia Maraver-Boyer y pocos más.

pelea que tuvimos! Todas castigadas sin salir de la fonda... Durante el año, a veces alquilábamos un coche e íbamos de excursión a pueblos navarros, a Roncesvalles y al pico de Ibañeta, al Roncal, a Elizondo, a Estella, a Isaba, a Olite...

Vuelta a Pamplona. Ahí cerca, en el 2 de la calle Amaya¹⁶, vivían las Maraver, se veían por el patio; a la vuelta, en Carlos III, las Arvizu; en esa misma calle, un poco más adelante, las García Mina; su primo Luis Lastra, casi enfrente de las Arvizu donde los Torres... *¡Adiós Pamplona!, Pamplona de mi querer. ¡Adiós Pamplona!, ¿cuándo te volveré a ver?* Sin falta de raspar por las paredes de la memoria aparecen, debajo del yeso del tiempo, retazos de aquel fresco en muy buen estado de conservación...

16. En aquella época nº 6.

PEREGRINAJE BÉLICO: ELIZONDO, FRONTERA FRANCESA, VALENCIA, BARCELONA, PARÍS

..., y de golpe llegó la guerra, vino por los tejados y lo cambió todo, ya nada volvió a ser igual en la vida de aquella niña que se negó a crecer: *En aquellos días en que ocurrió, aún era yo muy niña, qué diera yo por ser tan niña ahora, si es que acaso he dejado de serlo. Y entonces había algo en las calles, algo en las casas, que después desapareció con aquella guerra, aquella guerra que aún veo por los tejados de las casas, aquella guerra que apareció un día en el grito de la mujer.* Con estas palabras empieza con una voz en off la narradora la película *En el balcón vacío*.

El 19 de julio de 1936 es detenido su padre y desaparece sin dejar rastro para las niñas¹⁷. Incluso a los pocos días llegó un señor que les llevó unas ropas ensangrentadas asegurando que eran de él. En realidad, Generoso Huarte Vidondo lo había sacado de la comisaría y lo había llevado a su casa, en García Ximénez 2, 3º derecha. Allí estuvo escondido cerca de un mes hasta que le encontraron otro lugar más seguro, pues parecía que aquel empezaba a levantar sospechas. De

17. La materia prima de primera mano proviene de la obra escrita de la propia María Luisa, dos entrevistas con ella, y largas conversaciones durante tres semanas con su hermana Cecilia, que es quien mejor recuerda los datos de lo vivido, en el verano de 2001.

A partir de este momento, las tres últimas fuentes serán el principal instrumento de trabajo, más una entrevista con el escritor exiliado José de la Colina y otra entrevista hecha en 2003 por Paloma Ulacia y James Valende.

Lo referente a la salida de la comisaría, escondites y salida a Francia, las hermanas Carmenchu y Pilar Huarte Zulaica, hijas de Generoso Huarte, que fue quien ayudó a Luis Elío en esos momentos, ha sido fundamental para recomponer ese dramático momento. Parece ser que Generoso Huarte estaba en deuda de gratitud con Luis Elío por alguna intervención del segundo en un asunto privado de orden familiar.

hecho fue registrado por los falangistas a los pocos días de haberse trasladado de allí Luis Elío al nuevo y definitivo escondite. En el primer lugar, lo visitaba su mujer, Carmen Bernal, aprovechando que en el mismo portal y rellano (2-3º izq.) vivían la tía y prima de Luis, María Concepción y Celesta Elío Escudero. Después pasó el resto de su encierro en la vivienda del administrador de la Casa de Misericordia de Pamplona, D. Blas Inza¹⁸, según cuentan sendas hijas de Generoso Huarte y se desprende de la lectura del libro de Luis Elío. La profunda amistad que unía a Generoso Huarte con Blas Inza fue determinante para que este segundo aceptase esconder a Luis Elío en su casa, arriesgadísimo favor que podía acarrearle funestas consecuencias. Blas Inza perteneció durante la Guerra a la Junta de Guerra Carlista.

Los tres años que pasó de “topo” escondido en un estrecho lavadero de la Casa de la Misericordia de Pamplona los describe en el citado libro titulado *Soleidad de ausencia. Entre las sombras de la muerte (España, 1936)*. En él nos cuenta las peripecias que vivió desde que fue detenido la mañana del 19 de julio de 1936 hasta que salió hacia la frontera francesa el 31 de agosto de 1939. Han pasado 3 años, 37 meses, 1.138 días, 27.312 horas...

Es una meditación vertida en diversos géneros sobre el ser humano y su relación con la barbarie, la crueldad, la incomprensión de la guerra, los odios y las hazañas sangrientas, una crónica de cómo se gestó ese terror cotidiano que desembocó en la guerra... Y también ese el lento caminar del tiempo parado, del tiempo repetido, de la obsesión recurrente, de la inmovilidad impuesta, de la soledad desesperanzada, del dolor moral, de la injusticia irreparable, de la conciencia que no se explica, del terror de sobrevivir, de la angustia de no depender de uno mismo, del destino amargo, de la hora del suplicio, del espanto de los tiros reales y de las pesadillas tan reales y tan cruentas, de vivir muerto, de ese sollozar eterno del tiempo parado, ese empeño y obcecación en compren-

18. D. Blas Inza Cabasés (n. en Pamplona, 3-II-1885; m. en San Salvador de Jujuy, Tucumán, Argentina, 14-III-1970). Fue administrador de la Casa de la Misericordia en la que entró a trabajar como auxiliar (1907) y dirigió desde 1947 hasta su jubilación. Rechazó la Cruz de la Beneficencia (1966). Fernando Pérez Olló en *Gran Enciclopedia Navarra*, p. 148. Los que le conocieron en la MECA lo describen como un hombre muy recto y radical.

Presidió la Junta Carlista de la Merindad de Pamplona junto a Ricardo Arrivillaga y Eleuterio Arraiza como vocales. En la práctica se integra en la Junta Central Carlista en Navarra presidida honoríficamente por Joaquín Baleztena Azcárate y por el presidente efectivo José Martínez Berasain, la cual estaba compuesta por Javier Martínez de Morentin, José Gómez Itoiz, Víctor Eusa Rázquin, Marcelino Ulibarri Eguílaz, Víctor Morte Celayeta, Eleuterio Arraiza y José Uriz Beriain como secretario. (Jaime del Burgo, *Conspiración y Guerra Civil*, Madrid, Alfguara, 1970, pp. 551 y ss.).

Perteneció a la Junta de Guerra Carlista y como representante de la misma estuvo en la comisión que se trasladó a San Juan de Luz para “forzar la voluntad del príncipe para que acatara el decreto de unificación”. Jaime del Burgo, 1970, p. 783.

der el porqué de sufrir ese castigo por una culpa que no encuentra por más que la busca en los más recónditos rincones de su memoria, ese buscar en vano una explicación, ese sentimiento de soledad vacía, ese desconuelo amargo, esa rebeldía que se agota sin objeto, esa soledad de ausencia que es vivir entre las sombras de la muerte...

Cuando estaba en casa de Generoso Huarte, cuenta Cecilia, *a mamá le dijeron que tuviese mucho cuidado porque la iban a seguir. Ella daba vueltas por Pamplona y al final se metía en ese edificio como si fuera a ver a la tía Concha que vivía en el mismo rellano en la puerta de en frente. Entonces mamá empezó a ver a papá y a nosotras no nos decía dónde pues tenía muchísimo miedo, porque la gente estaba al acecho de qué había pasado con papá que no lo encontraban [...]. Pero mamá seguía viendo a papá porque papá estaba hundidísimo. Empezaba a tener problemas físicos, catarro, unas hemorragias nasales importantes. Mamá le llevaba pañuelos limpios. Pero llegó un momento que le dijeron que no fuera más pues estaba empezando a peligrar la situación.*

Por ese tiempo el Sr. Huarte le dijo a papá que tenía que salir de su casa porque había habido un soplo, que le habían avisado a él y que sabía que iban a ir a registrar la casa. En ese momento le dicen a Carmen que vaya con las niñas por la noche para que les digan lo que ha pasado con su padre. Pero en la noche solo fueron Carmenchu y Cecilia con una muchacha hasta casa de su tía Concha. Llegamos a la parte de abajo del edificio y alguien se asomó, probablemente Celesta, y gritó: "No subáis, decidle a vuestra madre que el paquete llegó bien". Y a partir de ese momento papá para nosotras es el paquete. Ese es el paquete de la película más o menos. A partir de ese momento no sabíamos dónde estaba papá, tampoco mamá sabía nada de su paradero. Sí sabíamos cosas negativas, por ejemplo, que al señor Elío lo han cogido y estaba preso en la cárcel de tal lugar. Entonces mamá toda angustiada con Carmen Boyer de Maraver iban a la cárcel que habían dicho y allí no había ningún rastro de él. A los pocos días llegaba otra noticia de que el Sr. Elío se había querido escapar por los Pirineos y se había caído por un barranco y se había matado. Y día tras día nos venían con muchas de esas cosas.

A las niñas su madre no les decía a dónde iba pues tenía muchísimo miedo, porque la gente estaba al acecho de qué había pasado con su marido que no aparecía ni entre los vivos ni entre los muertos. En un momento, les dijo que su papá había muerto, y que no hablasen con ningún desconocido. Efectivamente, como aparece en la película a Carmenchu una vez en la Media Luna, se le acercó un señor muy bien vestido con un traje a rayas, y no dejaba de preguntarle si sabía dónde estaba su papá, que era amigo suyo. Al principio el hombre era amable, pero acabó con cara de enfadado y a ellas les dio mucho miedo. Tal como aparece en la película era un policía de la Social.

Por esta época, apareció por la casa durante unos días una nueva criada. Esta no trabajaba, solamente se pasaba el día hablando con su mamá. Con las niñas se mantenía distante y no le dieron mayor importancia. En realidad no era tal sirvienta, sino la mujer de Salvador Goñi, secretario de los Jurados Mixtos de Trabajo, a quien Carmen Bernal acogió unos días en su casa [García-Sanz, 440]. Se trataba de la escritora María Jesús Fernández de Arcaya. Eso nos dice más que mil palabras del fondo humano de Carmen Bernal.

Poco después apareció la noticia de la muerte de su padre. Según María Luisa, el 18 de agosto. *Me acuerdo muy bien, porque fue el día de mi cumpleaños. Nos reúnen por la noche a todas y nos dicen que papá ha muerto, que lo han matado. Me escondo detrás de un sillón, pero de todos modos oigo que dicen que papá se ha muerto. "No saben que es mi cumpleaños", les grito. "¡El día de mi cumpleaños no se puede morir nadie! ¡Qué tontos son! No se ha muerto. Esta es la primera noticia de la muerte de mi padre que recibimos* [Ulacia y Valender, 2004, 363]. Carmen sabía que no era cierto y al tiempo se lo hará saber a las niñas, pero la zozobra se había adueñado de la familia, y ante el temor de que las detuviesen y chantajeasen a su marido o tomasen represalias contra ellas, su madre decidió pasar a Francia para ir al lado republicano donde había quedado su familia. Tenían mucho miedo.

Nosotras salimos de Pamplona, eso también sale en la película. Papá y mamá, el último día que se vieron en casa del Sr. Huarte, quedaron en que si se escapaba de alguna forma nos lo haría saber de la forma que fuera, pero que nos lo haría saber. Entonces mamá debía salir de Pamplona lo antes que pudiera y de la forma más discreta posible, y si papá se escapaba nos encontraríamos en una casita que alquilaban los veranos en San Juan de Luz. Era muy importante lo de tener un lugar donde reunirse. Por fin un día de agosto de 1936 muy de mañana para que no las viera mucha gente, salieron de Pamplona en el autobús de línea hacia Elizondo. Aquel día mamá nos despertó muy temprano, nos hizo vestir y nos dijo que nos íbamos de viaje, pero no nos dijo a dónde. Mamá estaba transformada, parecía otra. Partimos una mañana muy temprano, casi con lo puesto; mamá sólo nos dejó llevar un juguete a cada una, pero ni siquiera algo de abrigo para no levantar sospechas. Debía parecer que íbamos a pasar un día de campo. Llegamos a Elizondo. Allí teníamos que buscar al dentista de Elizondo que nos contactaría con algún mugalari que nos ayudaría a cruzar la frontera¹⁹. Esto era a finales de agosto pues

19. Fermín Lacoizqueta Legaz era el dentista de Elizondo. Puso la consulta a principios de 1936. Murió en el frente al año siguiente y le tomó el relevo Antonio Arrasate Arpide (Motrico, 1905-Elizondo 1965) con quien se casaría la hermana de Fermín. Antonio Arrasate era el médico de Urdax y, después, dentista de Elizondo, Urdax, Dancharinea. Se casaron en 1940-1. Le gustaba mucho cabalgar por la zona. Fue detenido por instigación de un miembro de una conocidísima familia francofalangista. Salió huyendo se tropezó en una cadena y cayó. Lo

el cumpleaños de María Luisa todavía lo pasaron en Pamplona (el 18 de agosto de 1936), recuerda Cecilia.

La elección de Elizondo para pasar a Francia no debía de ser fortuita. Probablemente la familia Elío Bernal ya había estado por allí algunas veces pues varios parientes suyos, como los Gaztelu y los Perinat poseen propiedades en Irurita. Recordaremos también que el Señorío de Bertiz fue de los Marqueses de Elío hasta finales de la tercera guerra carlista en que lo tuvieron que vender para hacer frente a los gastos de la pérdida de dicha guerra. Además de ser posiblemente el camino más corto y cómodo para una madre con tres niñas, era lugar donde tenían contactos.

Se instalaron en la pensión Lázaro, junto a la plaza del ayuntamiento. Como era verano, había mucha gente de Madrid; su mamá creyó reconocer a algunos de los que por allí andaban. Así es que decidió no salir de la habitación a buscar al dentista hasta el anochecer. En la noche salieron del hotel y fueron las tres niñas con su mamá a casa del dentista. Les abrió una viejecita de esas de los pueblos navarros; preguntaron por el dentista, y el dentista no estaba porque además de dentista de Elizondo pasaba consulta por los pueblos de alrededor. La viejecita les explica que estaba en Urdax que allí tenía también un lugar donde atendía. Al día siguiente, temprano, se fueron a Urdax caminando por los caminos del monte Otxondo como si fueran de excursión. De Elizondo a Urdax andando por el puerto de Otxondo hay unas cinco o seis horas de camino, pero ellas no estaban acostumbradas a caminar con lo que probablemente les costaría más. A mediodía pasado llegaron al pueblo.

Agotadas, se fueron a hospedar a la posada que estaba y está junto al puente de la regata que cruza por medio del pueblo, y se encontraron con que en torno al puente había un grupo de falangistas. ¡Menos mal que los saltos del corazón no se ven a primera vista! *Sofocando su terror*, continúa explicando Cecilia, *mamá sigue adelante y entramos en la posada perseguida por las miradas desconfiadas y lúbricas de aquellos hombres. Pidió una habitación y dejamos las pocas cosas que llevábamos en ella. A pesar del terror de tener que pasar de nuevo frente a los falangistas, mamá decide ponerse en marcha e ir a buscar al dentista. Ante todo, serenidad y dar sensación de normalidad. Le pregunta a la dueña de la posada dónde tenía la consulta el dentista. Esta le señala la plaza cercana, y hacia la plaza que nos vamos las cuatro perseguidas por las miradas inquisidoras de los del puente. Mamá nos pregunta que quién de nosotras tiene alguna muela picada o algo para poder entablar con-*

molieron a patadas. Fue detenido y encerrado en espera de fusilamiento en el Fuerte de San Cristóbal en Pamplona. De ideas nacionalistas, ayudó a mucha gente a cruzar la frontera. La intervención del pueblo de Urdax, secretario, alcalde y cura, logró parar su ejecución. Información proporcionada por María Arrasate, vecina de Elizondo.

versación con el dentista. Carmenchu tenía una. Cuando llegamos, el dentista estaba afuera en la plaza rodeado de gente del pueblo arreglando su coche porque tenía algún desperfecto y porque se iba a los pueblos de alrededor a pasar visita. Delante de la gente no le podíamos decir nada de a qué íbamos. Entonces mamá le dice, señalando a Carmenchu, que su hija tiene mucho dolor de muelas y que acaban de llegar a la posada y les habían dicho que estaba usted aquí. Él responde que en ese momento no puede atendernos porque tiene urgencias que atender en los otros pueblos. Carmenchu se echa a llorar y le dice que le duele muchísimo. Él nos contesta que se le ha hecho muy tarde y que cuando regrese verá a su hija. Así es que no pudimos hacer ni decir nada más.

Sin otro quehacer y con los falangistas delante de la posada, Carmen decide irse a pasear con las niñas por el monte, por los alrededores del pueblo. Pero tenía miedo de que los falangistas recelasen algo de una señora y tres niñas paseando por allí, y volvieron a la posada. Allí esperarían al dentista, y le pedirían a la posadera que les hiciese una tortilla de patatas para salir al campo aparentando ir de merienda. *Nos sentamos a comer y al poco llegan los falangistas y rodean la mesa. Ya está, pensamos todas. Los falangistas muy amables le dijeron a mi madre: -Señora, tenemos orden de detenerlas pero no se preocupe acaben de comer y después nos acompañarán.* Parece que llamaron a Elizondo y que desde allí les dijeron que eran de derechas y gente de bien, que las dejaran en paz. Pero, no contentos con la respuesta, llamaron a Pamplona y desde ese momento quedaron detenidas. Acabaron de comer, las metieron con ellos en un coche y las llevaron a Dancharinea. Llegadas a este pueblo fronterizo, las entregaron a la Guardia Civil. Durante la espera de recibir órdenes, les permitieron ir a la fonda Lapitxurri acompañadas por ellos. Esta fonda, regentada entonces por la familia Diarte, se levantaba detrás de la caseta de la Guardia Civil de la aduana y estaba situada mitad en Francia y mitad en España. Allí se encontraba sentado con otra gente el dentista, que las reconoció. Por señas les decía que fueran al lavabo, pero no le entendieron. Junto a los lavabos de la fonda había una puerta por donde se salía directamente a Francia.

Las llevaron detenidas a Elizondo. Fueron retenidas en donde estaba situado el puesto de mando de la Guardia Civil, en el palacio de Arizkunenea, entonces todavía en manos privadas; hoy, restaurado, es casa de cultura. Está situado en la plaza en un lateral está el Ayuntamiento, frente a la Pensión Lázaro donde ellas habitaban. Allí presenciará María Luisa una de las escenas que se quedarán clavadas y grabadas en su pupila, en su mente y en su corazón infantil: la del preso visto a través de unas rejas, una de las escenas más emotivas de la película. *Estábamos en Elizondo ya detenidas pero las tres niñas teníamos permiso para salir; mi madre no tenía permiso; luego lo tuvo para salir por las tardes. Y uno de esos días en que mis hermanas ya mayorcitas jugaban con sus amigas, yo me encontraba sola en la calle, yo, que había estado tan protegida y,*

de pronto me encontraba tan sola, era tan raro, y vi a unos niños que corrían y jugaban y me fui detrás de ellos. Llegaron a una explanada donde había al fondo una casona que tenía una ventana con unas rejas y un hombre apoyado en ellas. Los niños le gritaban: ¡El rojo! ¡El rojo! Y le tiraban piedras. Debía de ser de las Brigadas Internacionales. Era un hombre con barba, con una cara muy grata. Se quitaba las piedras con la mano. Yo le miré y me dije: Es como papá, que le llaman rojo, debe de ser muy bueno. Y este hombre se debió dar cuenta de que yo le miraba y él me miró y, de pronto, la escena fue sonreírme él y sonreírle yo, y así estuvimos un enorme rato hasta que fue oscureciendo y yo le sonreí y me fui. Entonces conseguí que me regalaran un cigarrillo para ir a llevárselo, pero ya no estaba y pregunté:

- ¿Dónde está el rojo?,

y me contestaron:

- Pum, pum, lo mataron [Martín Casas y Carvajal, 2002, 237].

El edificio del que habla María Luisa es el del Ayuntamiento de Elizondo. Un prado rodeaba por detrás dicho edificio y lo separaba del palacio en que ellas estaban. En los bajos del ayuntamiento estaba la cárcel. Esta tenía algunas ventanas que daban al callejón que separa a ambos edificios; todos los soportales del edificio estaban protegidos por rejas. Allí vivieron tres meses la angustia de no saber qué iba a ser de ellas. Su madre sólo podía salir una hora al día, previo permiso del comandante de puesto del que tenía que aguantar los intentos de seducción a cambio de ofrecerles la liberación. Las niñas tenían salida libre. Las confinaron en el último piso donde vivía la familia que guardaba el edificio. El matrimonio que guardaba el palacio era el de Braulio Jaimerena y Sabina Sanzberro que las trataron con suma corrección²⁰. Cuando en 1970, María Luisa vuelva a Elizondo en su peregrinaje de recuerdos, habitará en el Hostal Lázaro, que justo por la parte posterior da a dicho palacio. Hostal, por otra parte, que era el mismo en que se hospedaron la primera noche que llegaron a Elizondo en 1936²¹.

Por ese mismo tiempo, por Pamplona, alguien hace correr la noticia de la muerte de Luis Elío, haciendo creer que se había suicidado en un hotel de Biarritz. Salió incluso por la radio. También apareció una esquila comunicando su muerte en un diario de Burgos, posiblemente encargada por otra persona dis-

20. Estos acababan de entrar en ese trabajo, pues la familia Garayoa, padres y tres hijas, había sido despedida el año anterior al fallecer el padre.

21. Juan Bautista Ilundáin, marido de Tere Villanueva, tiene un cuadro pintado por él de Arizcunenea. Este pintor burladés realizó una exposición en México; aparecieron por ella Cecilia y Mariano, su esposo, cuando Cecilia vio el cuadro empezó a llorar y a llorar y no paraba de llorar. Por fin, cuando pudo, ya le contó a Tere que en aquella casa habían estado retenidas un tiempo y que las ventanas daban al río.

tinta. Probablemente, eso hizo que no tuviera mayor objeto el mantener retenidas a las cuatro mujeres. Así, por fin, lograron salir de Elizondo, lugar de emocionado recuerdo para María Luisa. Una vez liberadas, se trasladaron a casa de unos parientes en San Sebastián a la espera de poder pasar a Francia. Allí estaban en diciembre de 1936, en la calle Alfonso VIII 3, 3º dcha. Les llegó entonces una carta de la tía Cecilia, hermana de la madre de Carmen, que vivía en Valencia con su familia y les proponía que fueran con ellos. Volvieron a Pamplona, y Carmen realizó una serie de trámites ayudados por Javier Arvizu para conseguir pasaportes. Después, él mismo las llevó en coche hasta Irún.

Pasamos la frontera a Francia, por el puente, andando, y Javier se quedó del lado de España diciéndonos adiós en una triste despedida que parecía para siempre²². Nunca olvidaré esa despedida y su figura a lo lejos, recuerda Cecilia²³. A través de Francia y entrando por Cataluña, fueron a Valencia en enero de 1937. Pero antes de llegar a Valencia fuimos detenidas en Barcelona por los republicanos, según cuenta María Luisa, porque por la pinta demasiado elegante que llevaba mi mamá creen que es de derechas. Aclarado el asunto nos dejaron proseguir hacia Valencia. El tío Fausto, hermano de mi padre, no nos quiso recibir. Tenía varios hijos pero no conocíamos a todos pues vivíamos en ciudades distintas. Al mayor, José Luis, sí lo conocíamos porque se casó un poco antes de la guerra, y nos iba a visitar con frecuencia a Pamplona. Este quería mucho a papá. A su madre, Leonor, tampoco la vimos. Tenía otra hija que se llamaba Carmen, que se fue monja del Sagrado Corazón, y Encarna que fue la que más relación tuvo con nosotras mientras estuvimos en Valencia. No sé si le hizo mucho o poco caso a su padre, tampoco si se lo prohibió o no, pero ella sí nos vio con frecuencia. Otro hijo se llamaba Joaquín, que murió en el frente.

Fueron muy bien recibidas, sin embargo, por los parientes de su madre. En Valencia sufrieron muchos bombardeos. Una vez iban a ir a la playa, como hacían

22. Pero una de las hijas de Javier Arvizu, Mercedes, se casó y se fue a vivir a México. Cuando la tía Celesta Elío Escudero se enteró que Mercedes iba a México le encargó que llevara un cuadro enrollado para Luis. *Cuando llegamos a México le llamamos por teléfono, vino a recogerlo y lo encontré ten decaído y triste*. A raíz de ver a Luis, Mercedes contactó con Cecilia y allí en México reanudaron la amistad. Mi mayor alegría fue encontrarme con las Elío en México. Javier Arvizu fue a México a ver a su hija y estuvieron viendo a Luis. Él se emocionó muchísimo, estuvieron hablando largo y tendido, no de política. Pero Luis estaba ya muy envejecido.

23. En la entrevista concedida a Paloma Ulacia y James Valender, María Luisa añade algo de espiritismo y de aventura: *Allí [San Sebastián] logramos mantener contacto con una tía que vivía en Barcelona y que nos comentó que, durante una sesión de espiritismo, se había enterado que papá quería alcanzarnos en Barcelona y que por lo tanto deberíamos acudir allí cuanto antes. Y así, enseguida, fuimos en coche por los montes hasta Barcelona.* [p. 364]. Parece más fiable el recuerdo de Cecilia, pues, ese fue el recorrido que habitualmente usaron los republicanos vasco-navarros para salir a zona republicana.

de costumbre, y su tía, que según cuentan ellas tenía premoniciones, les dijo que esa mañana no salieran a la playa que nadie sabía lo que iba a pasar. Y a la hora que habrían estado todos en la playa vieron surgir de las aguas el submarino, luego un torpedo que explotaba justo donde hubiesen estado ellas de haber ido. También vieron un bombardeo tremendo sobre Valencia. Ellas estaban en Burriana. Desde allí se veían todas las llamas de Valencia.

Durante la estancia en Valencia vivieron con unos tíos de Carmen, Federico (Fre) Enjuto y la tía Cecilia, y con ellos y sus hijos se trasladaron a Barcelona en julio de 1937 cuando el gobierno republicano se desplaza a allí. El tío Fre siempre había trabajado y seguía trabajando para el gobierno de la República. En llegando a Barcelona les dieron una casa de gente que se había escapado, toda amueblada, y allí vivieron las dos familias juntas. Estuvieron desde mediados de julio de 1937 hasta mediados de enero 1938. *La casa era enorme y maravillosa, estaba en Diagonal 512. Abí pasamos una época muy difícil, nos moríamos de hambre, nos moríamos de frío, nos bombardeaban por todas las partes... ¡Fue horroroso!*

Ellas, a pesar de que se había dado oficialmente a Luis por muerto, siempre tenían la esperanza, hasta que lo viesen, de que estuviese vivo, como le sucede a casi todo el mundo con sus seres queridos. *¡Cómo echábamos de menos a papá! Mamá en un momento dado se tuvo que poner a trabajar. Ella que siempre había sido una niña consentida, que no sabía hacer nada.* Ella, para darles una explicación a sus hijas, les decía después: *–Yo enterré a vuestro padre, lo tuve que dar por muerto, para poder salir las cuatro hacia delante.* Ella demostró un carácter mucho más duro y fuerte de lo que hacía presagiar su pasado de señorita y enfermizo. *Tuvo actitudes, que si no las queremos denominar de heroísmo, sí las podemos llamar de una entrega para con los demás muy marcadoras para nosotras,* rememora Cecilia.

Carmen empezó a trabajar en las oficinas de Indalecio Prieto porque el tío Fre y la tía Cecilia conocían a Prieto, que era el Ministro de la Guerra. Ella no conocía a Prieto de antes; en cambio, Prieto era la pasión de Luis. Allí en Barcelona, conocen a la familia de Cruz Salido, secretario particular de Indalecio Prieto, y trabarán una buena amistad que continuará en México. *Cuando estábamos en Barcelona, todavía vivimos muy protegidas por los tíos y primos, que fueron encantadores con nosotras. Recuerdo a mamá pasándolo muy mal.* Uno de los trabajos que realizaba Carmen era contestar los teléfonos cuando había bombardeos en Barcelona, le iban dando el parte de las bombas que iban cayendo, y dónde. En un momento dado, estaba contestando al teléfono y se puso pálida. Cruz Salido le preguntó:

– ¿Qué te pasa Carmen?

– ¡Una bomba! ¡Una bomba en el edificio de mis hijas!, le contestó ella.

Él le quitó el teléfono y dio órdenes inmediatas para que en ese mismo momento la llevaran a casa en una de aquellas motocicletas con sidecar.

Iba Carmen horrorizada, rezando, angustiadísima, ella esperaba encontrarse el edificio todo deshecho. Efectivamente, la bomba cayó en el edificio pero no explotó. *Nosotras tuvimos mucha suerte en ese tipo de cosas. Al poco tiempo de estar en Barcelona, empezamos a tomar clases de francés, mi prima Carmen, Carmenchu, Cecilia y yo, y bajábamos a la academia por la Rambla de Cataluña. Abí nos sucedió otro caso de suerte. Fue de regreso por la Rambla de clases de francés, nos quedábamos siempre sentadas en un banco charlando y viendo pasar gentes, coches, militares..., durante un buen rato. Siempre solíamos estar abí por la tarde. En frente había un bar. Un día a las dos de la tarde, un día que habíamos hecho novillos, estalló abí mismo una bomba. El banco y todo saltaron por los aires.*

A mediados de 1938, mayo o junio, se separan de los tíos, los Enjuto, y salieron hacia Francia en un coche con Indalecio Prieto y con otro señor, que se llamaba Víctor, y el chofer. Pasaron la frontera por Le Perthus, rumbo a París. *Fíjate qué curioso es el mundo. Cuando éramos niñas jugábamos en Pamplona a "¿Tú quién eres?". Carmenchu siempre era Prieto. Ahora nos acordábamos también de aquellas cancioncillas que se cantaban en Pamplona y a nosotras no nos gustaban nada:*

*Largo Caballero y Prieto
quieren que seamos rusos,
mientras exista Navarra
no saldrán con ese gusto.
No saldrán con ese gusto
Largo Caballero y Prieto...*

En París, Carmen tiene que ganarse la vida. Ella sólo había trabajado los meses de Barcelona y poco sabía hacer. Aun así logra entrar a trabajar como telefonista nocturna en la Embajada Española. Las niñas, mientras tanto, estaban acogidas en un orfanato de monjas. Será en los internados de París donde María Luisa tome conciencia de que nada sería ya igual que antes. Sus hermanas mayores bordaban, ella ahuecaba los colchones de lana. Un día de esos, su hermana Carmenchu va a llevar un trabajo de sábanas bordadas a casa de una condesa. Las dos niñas estaban comentando que les gustaban mucho aquellas sábanas, que eran muy bonitas. Al oírlas hablar en español, la condesa les preguntó por su nombre, y de dónde eran.

- Yo me llamo Carmen Elío Bernal y soy de Pamplona, contestó educadamente Carmenchu.

Al oír esos apellidos, la condesa se emocionó, era Mercedes Elío, tía suya. Ella se movió entre sus conocidos y realizó los trámites para que fueran a otro internado mucho mejor que en el que estaban, en Quincy.

Parece ser que esta prima de su padre fue a Pamplona a enterarse de si Luis estaba vivo o muerto, pero no encontró respuesta. Estando Carmen recién operada, una de las varias operaciones a las que se verá sometida a lo largo de su vida, llega un telegrama que decía: *Tu primo ha muerto*. Probablemente la ausencia de noticias dio como resultado tal telegrama. María Luisa dice que ella no se lo creyó. Pero lo cierto era que por tercera vez lo daban por muerto. Ellas siguieron haciendo la misma vida en el colegio. Pero Carmen debió recibir otro telegrama de la tía Celesta Escudero Elío que decía: *El paquete ya está preparado*. No sabían qué pensar, les parecía imposible que el paquete fuera su papá (aunque siempre lo llamaban así). Probablemente no querían hacerse ilusiones. Nada sabían de él desde agosto de 1936, y ya era julio de 1939. Hubo una segunda carta en la que decía lo mismo, añadiendo que se lo mandaría pronto.

Carmen estaba en París, y las niñas internas en el colegio (que era un palacio, según María Luisa) en Quincy, un pueblecito fuera de París. El director era un señor titulado Monsieur Compte de Mombrison y la directora, la princesa Teodora de Rusia. Recogían a toda niña que fuese a caer allí al margen de su procedencia o ideología. Las españolas que estaban en aquel lugar eran todas refugiadas. Su madre iba a visitarlas los domingos. En vacaciones, un matrimonio francés, los señores Chalon, Jean y Mab, las llevó con ellos a su finca y casa de campo, en Cuzieu (pueblito situado al sur de Francia entre Italia y Suiza en el rumbo de Ginebra, cerca del Mont Blanc, el lago Bourget, Eix les Baines...). Estando allí, llegó la noticia. Por fin, un telegrama que decía que Luis estaba en Francia en un campo de concentración, en Gurs, y que llegaría pronto a París.

El 31 de agosto de 1939, Generoso Huarte Vidondo, que lo había sacado de la comisaría, le ayudó a pasar la frontera. En dos coches, acompañados de su mujer y de su hijo, sacerdote, y alguna persona más, posiblemente Javier Arvizu, para no levantar sospechas, lo llevaron hasta cerca de la frontera donde lo dejaron en manos de un mugalari. Este lo llevó hasta la frontera, casi a rastras porque Luis Elío llevaba más de tres años sin andar. No podía más, los pies destrozados. Le pedía que lo dejase allí. Por fin logró hacerle pasar la frontera y lo dejó en una borda donde, al parecer alguien debía recogerlo y llevarlo hasta París. Pero nadie apareció. Él, en vez de coger un tren con el poco dinero que llevaba, se entregó a la policía, con el peligro de haber sido devuelto a España. Quizá pensase que si lo interceptaban sin papeles era más fácil que lo repatriasen. Fue internado en el campo de concentración de Gurs, cerca de Tarbes, donde pasó varios meses. Salió del campo de concentración y recibió el visado en Burdeos. Las hijas no parecen recordar nada de esta salida del campo de con-

centración, pero parece obvio que tuvo que haber alguna intervención desde Pamplona o desde París para que Luis saliese de dicho campo.

Carmen se va a París a preparar la llegada y después mandaría llamar a las niñas. *La emoción que tuvimos las cuatro mujeres*, me cuenta Cecilia con los ojos humedecidos, *no te la puedo describir*. Habían pasado tres años y casi dos meses desde que su padre había desaparecido. Carmen había alquilado una casa de París muy chiquitita. No había sitio donde meterse, pero nada importaba entonces. La espera se había vuelto impaciencia y deseo para las niñas. *Por fin llegó la carta de mamá diciéndonos que tomásemos el tren y fuésemos a París, que allí en la estación nos esperarían ella y papá. Llegamos a la estación con toda la ansiedad del mundo; las tres con las cabecitas fuera de la ventanilla para verlos antes de llegar. Saltamos las tres del tren, buscamos y rebuscamos entre la gente... Y allí no había nadie esperándonos... Imagínate el golpe que fue para nosotras. Mamá no había querido dejar el apartamento por si papá aparecía. Tomamos un taxi. Subimos saltando las escaleras de dos en dos y con el corazón encogido. Mamá nos abre la puerta y nos explica que papá no ha llegado*. La espera en la minúscula casa se hizo larga y anhelante. Pasaban los días en esa esperanza que se deshilacha en el desánimo.

Pero un día llegó, ¡por fin!, aquel hombre delgadísimo, sin fuerzas y derrotado. *Esquelético ¡No sabes cómo están sus pies cuando llega a París! Son unos monstruos morados con todas las uñas caídas. Y el pobre sólo lloraba, lloraba y lloraba; no podía ni hablar. No era persona ya* [Ulacia y Valender, 2004, 364]. La alegría parecía haber vuelto a aquella familia después de tres años de zozobras y sinsabores. Eran apariencias. El mal estaba hecho y probablemente sin remisión. Aquel padre estaba derrotado física y, sobre todo, psicológicamente. *Pasaron veinte o treinta años antes de que muriera, no sé cuantos exactamente, pero el anterior papá ya había muerto* (TL, 91 [93]).

María Luisa recuerda aquella primera noche en que llegó su papá con especial lucidez. Su madre la metió en su cama, que es donde ella dormía; en la otra habitación que había, dormían Carmenchu y Cecilia, y llegó su padre, se quedó mirándola y le dijo a su madre:

- ¿Y la nena?

- No tiene otro lugar donde ir, le contestó su mamá:

La cogió y la sacó de la habitación. Ella lo tomó como un rechazo por parte de su padre, notó que la estaba echando. Pero no entendió ese rechazo. *Todos esos años esperando a papá, y ahora que llega me dice que me meta donde pueda*.

No era la primera vez que notaba el rechazo de su padre. Recuerda que en Navas de Tolosa, siendo muy pequeña, persiguiéndose con sus hermanas y jugando se dio con un radiador en la cabeza y se abrió la frente. La muchacha la curó, la cuidó y la metió en la cama de sus padres. Se había quedado semidormida cuando llegaron su papá y su mamá del teatro. *Los estoy viendo, me dice ella, a papá con su sombrero de copa y uniforme perfecto. Papá me coge y mamá le dice casi exactamente la misma frase: -la nena se ha hecho daño y esto y lo otro. Yo escucho. Pero papá me coge y me saca de la habitación y me quedo sola, muy pequeñita. Estos dos rechazos van a pesar mucho en mí. Incluso después aquí en México, yo le recordaba mucho a mamá, y esto era ya un rechazo para papá. Una vez que necesitaba 20 pesos para una medicina de mamá, se los pedí a papá. En esas cosas me las vi yo negras muchas veces. Yo tomé un taxi, y papá me esperó en una esquina, y me dijo muy duramente: -Que sean los últimos pesos que me pides porque no te volveré a dar nada más.* La relación de María Luisa con su padre en México nunca fue buena. A partir de la separación de sus padres, ella tomó decidido partido a favor de su madre.

Pero eso será más adelante. De momento podría más la alegría del reencuentro con ese padre que daban por muerto. Pero los nubarrones de la historia no dejaban de perseguirlos. París empezaba a ser una ciudad complicada para los refugiados españoles ante la inminencia de la invasión nazi. En los primeros meses de 1940, la familia decidió salir hacia México.

En París, mientras tanto, Carmen Bernal había empezado ya a trabajar en la JARE, allí había mucha gente conocida: Prieto, Cruz Salido, Zugazagoitia... Como el departamentito era muy chiquito, solo daba para una camita donde dormíamos las dos más pequeñas; Carmenchu se iba, acompañada del hijo mayor de Cruz Salido, a dormir a casa de ellos²⁴. *Mamá se iba a trabajar. Papá se encuentra con una mujer que nada tenía que ver con la que él conocía hasta 1936. Se había puesto a trabajar; se relacionaba con todo el mundo, hombres y mujeres, sin su mirada celosamente atenta, independiente. Ambos eran totalmente diferentes. Mamá había tenido que abrirse paso en la vida, hacerse fuerte. Papá fue todo lo contrario: estaba metido en ese agujero pensando continuamente en nosotras, qué sería de nosotras. Sí que debía seguir un poco el recorrido que íbamos haciendo, que habían bombardeado Valencia, Barcelona, que nosotras estábamos ahí²⁵. Y siempre pensando: ¡Ay!, ¿si algún día las vuelvo a encontrar?, ¿si algún día me puedo reunir con ellas?*

24. Francisco Cruz Salido, incondicional de Indalecio Prieto, miembro de la Ejecutiva del PSOE y responsable de prensa y propaganda de la JARE, quedó atrapado en París en 1940. Fue capturado por los alemanes y entregado a la policía española para acabar compartiendo pelotón de fusilamiento junto a Julián Zugazagoitia. [Gijaba, 243].

25. A pesar de que lo niega en el libro de memorias que escribe sobre estos años de encierro, a través de la información que le llegaba por medio de la sobrina de la casa donde estaba

Cecilia recuerda cómo su padre le contaba lo mucho que se acordaba de ella, ella que era muy emotiva y un poco llorona. Recuerda que *nos educaban muchísimo, sobre todo en la mesa y modales, y cuando alguna cosa no me gustaba, estaba prohibido dejar absolutamente nada, y cuando yo decía: Esto no me gusta..., él me miraba muy serio y me contestaba: -Cecilita ya sabes que esas cosas no se dicen. Y me empezaban a caer unos lagrimones. Yo para disimular cogía un vaso de agua y me lo bebía despacio. Él me contaba: -Es que esa imagen tuya la tenía yo en mi encierro grabada dentro de mi cabeza. ¿Por qué a esta pobrecita tan buena la hacía yo sufrir tanto? Y lo mismo que conmigo, con todas. Voy a ser diferente con todas, las voy a consentir, las voy a mimar. Su vida se hizo toda ella interior. Mamá todo lo contrario. Cuando nos encontramos, papá ya no era el que había sido, y nosotras tampoco, después de haber pasado todo lo que todos habíamos pasado todos.*

Desde que el 20 de octubre llega papá hasta febrero no trabaja. Él tiene una amplia carpeta con autógrafos de gente famosa que había heredado de su familia, y que su prima Celesta le había enviado desde Pamplona; los vende casi todos en una subasta en el hotel Dieux. Y con ese dinero compra la mitad de los billetes para el barco, la otra mitad la financia la JARE. Cuando el Compte de Mombrison se entera de que se van a ir, el colegio ya había dejado de funcionar por la guerra europea, les prepara una cena en su casa para despedirles, a Luis, Carmen y las tres niñas. Durante la cena el Compte de Mombrison le pregunta a Luis si tiene suficiente dinero para el viaje. Luis le explica que ya ha podido comprar los billetes y cómo, pero que no tiene más dinero. Continuaron hablando de otras cosas. *Toda la familia se portó sensacional, y cuando nos salíamos de la casa del conde, ese le dijo a mi padre: -Luis, veo un bulto en el felpudo. Entonces sacó un sobre y se lo entregó a papá. Papá no lo abrió en aquel momento, pero comprendió todo. Subimos al coche del conde y nos llevó al departamentito que nos habían prestado para recibir a papá. Abrió papá el sobre y fue: ¡todo el dinero que necesitábamos para el viaje! Nos lo había dado este hombre. Todos los pasajes. Entonces papá escribió una carta, dándole las gracias y comprometiéndose a enviarle el dinero desde México. La nota se la dio al chofer quien, al cabo de una hora, estaba de vuelta, para devolvernos el papel, ya roto, y para obsequiarnos con una botella de champaña [Ulacia y Valender, 2004, 365-6].*

Ese es uno de los muchos rasgos de dignidad, confiesa Cecilia, que muestran el perfil humano de su papá. *Todos esos gestos tan bonitos compensaban las*

escondido. La negación puede estar debida a que dicha sobrina, que era la única habitante de la casa junto al amo, es convertida en criada mayor suponemos que para no dar pistas que puedan delatar a su benefactor; el libro está escrito y publicado en la década de los sesenta y podía suponer un peligro para ellos de ser reconocidos.

situaciones tan duras que nos tocó vivir. Papá era una persona tan derrotada, tan derruida, tan desanimada. No pudo nunca rehacerse. Él repetía siempre una frase: -Si yo tuve alguna culpa, que no digo que algo no hiciese bien, es que fue demasiado el castigo para la culpa. Nunca se pudo rehacer. Sin embargo, vemos como en Pamplona sí se enfrenta, a los caciques, a los poderes fácticos, a la prensa, a situaciones, dichos o hechos difíciles defendiendo la justicia frente a los que intentaban atropellarla.

EXILIO MEXICANO

Salieron de París el 14 de febrero de 1940 hacia el puerto de Le Havre. A los dos días se embarcaron en el buque DE GRASSE, con un frío intensísimo, después de hacer unas colas desesperantes para la revisión de papeles y pasaportes. El viaje a México fue muy malo para Luis, pues contrajo una ictericia, se puso todo amarillo, casi todo el tiempo estuvo acostado en el barco. Llegaron directamente a Nueva York donde les esperaban en el puerto unos parientes de Carmen. Cuando subieron los de emigración a mirar los papeles, a ellos los hicieron a un lado y no les dejaron bajar. Del pasaje, españoles iban en el barco unos cincuenta y tantos, todos para México. Había judíos, húngaros y otros procedentes de las distintas partes de Europa. Les retienen a ellos, a un húngaro y a algún judío. Toda la familia estaba aterrorizada. Pensaron: *Algún papel que traemos mal o algo así, ahora nos van a devolver a Francia*. A los parientes les informaron de que no podían bajar ni comunicarse con ellos.

Mientras, ellos en el barco no se enteran de nada porque no sabían hablar inglés. Los retienen y los llevan a Ellis Island. Se trata de una isla que está muy cerca de la estatua de la Libertad frente a Nueva York. Allí había un edificio carcelario y sórdido, lugar donde internaban a todos los que no dejaban entrar en Estados Unidos, principalmente a los que no llevaban en regla todos sus papeles (por él pasaron algunos Niños de Morelia antes de ser repatriados)²⁶. En ese siniestro antro, las separaron de su marido y padre. A ellas las llevaron a un edificio, a su padre a otra parte. Nada supieron de él durante una semana. Al final se enteraron a través de los tíos, pues ellas estaban incomunicadas, que a su padre se lo habían llevado a una enfermería en esa isla, porque lo que temían, como estaba tan amarillo, es que fuera una enfermedad contagiosa. Pasaron unos

26. Ver los interesados en el tema algunas entrevistas del libro de Sánchez Andrés et alts.

fríos horriblos porque era el mes de marzo, todo nevado, hielo, muchos grados bajo cero. Cada vez que pasaban a comer, en la reja, había un negro enorme contando. Las hacían levantarse a las seis de la mañana...

Al cabo de una semana se solucionó el problema y los dejaron entrar en Estados Unidos. Incluso, tuvieron suerte, ya que dispusieron de la posibilidad de estar con los tíos en Nueva York más o menos otra semana. Habían perdido el medio de transporte para ir a México, pues había un autobús esperando al grupo de españoles para llevarlos hasta la estación, y de allí a la frontera mexicana sin pisar tierra norteamericana. Después tuvieron que ir por su propia cuenta, con unos papeles que les entregaron, en un autobús hasta México. Entraron por Nuevo Laredo²⁷. María Luisa recuerda aquel paso con horror. *Pasamos por la frontera de Nuevo Laredo..., y no lo creíamos posible. No sabéis lo que era en esa época la frontera. ¡Las prostitutas! ¡La suciedad! Me acuerdo que bebí agua, ¡y el agua me daba asco! ¡Un agua gorda! Todo sucio, todo... ¡Un espanto! El lugar nos dejó una impresión horrible. Pero, en fin, seguimos en autobús al Distrito Federal*

Llegaron a su destino exactamente el día de San José, el 19 de marzo de 1940. *Allí en México DF, teníamos ya una casa preparada para nosotros, una casa pequeña con jardín, en la colonia del Valle. Esa instalación fue por orden de Prieto. Parece ser que pactada ya desde París para cumplir una misión.* Dicha misión era la de servir de tapadera y custodiar las casas donde estuvo escondido el tesoro del Vita, según me contó María Luisa y lo cuenta en la entrevista con Paloma Ulacia y James Valender [2004, 366-7]. En París, poco antes de emigrar a México, Indalecio Prieto iba con mucha frecuencia a ver a los Elío al anochecer. En la citada entrevista ella recuerda haberle escuchado a Prieto: *-Carmen, por favor, hágalo, hágalo, hágalo, se lo suplico. No encuentro quien pueda hacerlo seguro de que no vaya a meter mano.* Probablemente fue entonces cuando les propuso el trabajo que deberían desarrollar en México. Ellas recuerdan haber escuchado a Prieto un día: *-Bueno, ustedes tienen que decidir, porque si no tendré que ver que hago.*

La casa estaba situada en la calle Miers y Pesado 346, como a mitad de la calle en la colonia del Valle. Allí vivieron poco tiempo. Enseguida se cambiaron a la calle Quintana Roo 65, en la colonia Roma Sur, un pequeño chalet adosado con tapia alta con escasa visibilidad desde la calle, donde tampoco duraron demasiado. Finalmente, durante esta aventura, recalaron en la calle Montecito 63, colo-

27. En un artículo de su hijo Diego [García Elío, 2003, 57] dice que entran a México en barco por Veracruz, sin embargo entre los papeles de Luis Elío consta la entrada por Nuevo Laredo. María Luisa, en la entrevista citada [Ulacia y Valender, 2004, 366].

nia Nápoles, una casita muy mona con jardín y frente al gran parque de la Lama. Las niñas no sabían muy bien lo que ocurría.

En esas tres casas se ocultaron las joyas del tesoro del Vita. En esas casas se hizo el desmontaje y fueron saliendo poco a poco hacia las casas de empeño o hacia el Banco de México, que es donde se fundió el oro. Allí Carmen aceptó un trabajo que únicamente se reducía a hacer de tapadera. Ellos no tenían acceso a lo que se cocinaba en sus casas. Su trabajo consistía en aparentar que en la casa vivía un matrimonio normal con tres hijas y nada más. Pero en la casa se hacían otras cosas. Eso lo sabía muy poca gente. Sabido es el secretismo y la falta de transparencia con que llevó todo este asunto Indalecio Prieto, ocultándolo al resto de organizaciones del exilio. Fue una situación extremadamente peligrosa para la familia, pues había mucha gente buscando el citado tesoro y dispuestos a hacer cualquier barbaridad por arrebatarlo a Indalecio Prieto.

Esa necesidad de discreción hizo que cuando llegaron al Distrito Federal debieran tener escasa relación y amistades con gente refugiada, ninguna con los gachupines (así se llaman en México a los españoles de la emigración económica, que además eran casi todos profranquistas). Por otra parte, su padre en esa época estaba tan mal, desanimado, desilusionado, deprimido, que también se aparta del mundo de los refugiados. A mitades de 1941, Carmen y Luis se separan. Él busca trabajo pero no encuentra nada. Ese mismo año se va a vivir a Acaapulco donde realizó algunos trabajos malpagados. Esta separación para las niñas fue lo más duro, más que la misma guerra. Después de haberlo recuperado, era como perderlo definitivamente.

Todo fue terrible, muy duro desde Francia. Ese nuevo tipo de vida, de una forma semiclandestina y tan distinta de cómo vivían los refugiados, dio lugar a engorrosos y difamantes malentendidos. De todos ellos, se enteraron las hijas mucho después. Aparte de la información de Cecilia y María Luisa, la realidad de la vida de Carmen Bernal en México fue sobre todo penurias económicas, enfermedades y un desgarrante desamparo por parte de los que la habían utilizado, especialmente de Indalecio Prieto. Todo ello es demostrable. Ni una visita, alguna espaciada llamada telefónica que dejó de llegar pronto, ni una ayuda económica, nada.

Prieto puso las casas en manos de Carmen porque sabía que así estaba totalmente seguro, tanto en el tema de honradez como en el de discreción. Pero a Carmen la deja en una situación peligrosísima tanto para ella como para sus hijas. Cualquiera día podían aparecer desde unos ladrones vulgares, alguien del gobierno de México, cualquiera de las policías, hasta algún grupo contrario del exilio y montarse una balacera, como estuvo a punto de suceder. Ella, en cambio, no recibirá un trato digno por parte de Prieto. Ni siquiera una pensión o ayuda para salir adelante. Carmen Bernal pertenece a ese grupo de héroes anónimos durante y después del conflicto civil que se llevaron las espinas de las rosas que otros

lucieron²⁸. En cuanto a su marido, yo mismo puedo dar fe de las cuentas de Luis Elío, anotadas hasta el último peso, de sus trabajos malpagados, y de las estrecheces económicas que pasó durante su estancia en aquel país hasta su muerte, mantenido los últimos años en casa de su hija Carmenchu.

Contadas personas sabían la verdad de aquellos hechos, algunos de los que han muerto puede que sí lo supieran, porque alguno decía: *-Se pueden decir muchas cosas de Carmen Bernal pero muy pocos saben la verdad.* José Giral, por ejemplo, cuenta su hija, íntima amiga de Cecilia, que se acuerda muchas veces cuando alguien comentaba algo respecto a Carmen decía: *-Bueno, bueno, las cosas que se ven a lo mejor no son lo que parecen...* Han sido y son cosas muy tristes para la familia, no fue nada grato, las dificultades que hubieron llegando en el viaje a México, los problemas internos de la familia, las estrecheces económicas, la mala salud de Carmen y de Luis...

En el lugar que más actividades hubo fue en el chalet de la calle Montecito 63. Era una corta calle de una manzana con muy poco tránsito de personas, enfrente de las casitas estaba el parque de la Lama, lugar donde hicieron lo que iba a ser el Hotel de México y ahora es un Worl Trade Center sobre Insurgentes Sur en cuya fachada hay un gran mural de Siqueiros. Probablemente escogieron esa casa porque en la acera de enfrente no había nada, era un parque entonces.

Esa fue la casa donde más tiempo vivieron sirviendo de tapadera. Era como vivir sobre un inmenso polvorín, aunque las niñas nada sabían de ello. Un día en que ellas no estaban, no recuerdan por qué, llegó un matrimonio vasco, los Lozano, que también se instalaron en la casa. Aparentaban ser criados que cuidaban la casa. Entraban en casa varios hombres, ellas no sabían lo que hacían pues estaban en una habitación separada a la que ellas no podían entrar nunca. Había un baño tapiado con documentación que debía ser importante y debía ser bien resguardada.

Sin embargo, María Luisa comenta: *Era una fortuna fabulosa, que valía millones de dólares. Recuerdo que eran cubetas y cubetas de rubíes, esmeraldas y brillantes. Un día vi cómo dos hombres bajaban por la escalera con una cubeta llena de joyas que después empezaron a lavar en el fregadero. De repente pensé que algunas de las piedras se iban por el agujerito y les grité: "¡Se les están cayendo todas por el agujero del fregadero! ¿Pero qué hacen? ¡Pongan un trapo de cocina!" "¡Ay, qué buena idea!", contestaron."Vamos a poner un trapo de cocina..." Todas las joyas estaban sin con-*

28. Indalecio Prieto se portó finalmente muy mal con Carmen Bernal. Para ellas la puntilla de Prieto fue tener la indecencia de publicar sobre su muerte como si de algún extraño se tratara y sin ningún tacto, en su libro [Prieto, 1991, 69]. *Nos pareció mal, con lo que mamá se había entregado en el trabajo*, señalan sus hijas.

tar, en un principio. De modo que mis padres hubieran podido meter la mano y robarse lo que quisieran. Pero, claro, no lo hicieron. Murieron los dos en la pobreza más absoluta. Y todo fue entregado al gobierno mexicano con cuentas exactas. (Mi madre te contaba hasta la barra de mantequilla...) [Ulacia y Valender, 2004, 366-7]. De este relato parece desprenderse que Carmen Bernal llevaba la contabilidad del tesoro. Según su hermana Cecilia, ellas no tenían acceso a nada, vivían materialmente separadas del mismo, lo cual no obsta para que alguna vez vieses algo como lo que cuenta María Luisa. Su única función era la de tapadera de lo que allí se *guisaba*, que pareciera una casa de una familia normal.

En Montecito pasaron cosas muy duras. Había en el patio interior un horno para fundir las joyas pequeñas. Explotó una botella de una de las sustancias que manejaban y la persona o murió o quedó malherida. Probablemente, el asunto se tapó y no apareció en la prensa. Esto fue en 1944. Un día vimos que por detrás de las cortinas que en el jardincito de la casa había varios hombres con ametralladoras, algo se pensaba que podía pasar. Fuera había un grupo de gente con reflectores. Pareció más un tema policial que un posible ataque de algún otro grupo del exilio. O váyase usted a saber si no más estaban rodando alguna escena de una película. Pero, ¡menudo susto que se llevaron!

Durante estos años, de 1941 a 1945 aproximadamente, Carmen trabajaba en la JARE (Junta de Ayuda a los Refugiados Españoles). Ella organizó el colegio Juan Ruiz de Alarcón, de primaria, que incluía comedores para los niños. También colaboró, junto a Julia Meabe y Pilar Tapia, señora muy mayor, en la búsqueda de un edificio para el Colegio Madrid, dónde estaría mejor y sería más barato, amueblándolo..., que se ubicó al principio en la calle Empresa 2. También se ocupaba de visitar por las casas a las personas a las que la JARE les pasaba subsidios mensuales hasta que se instalaban y encontraban trabajo.

No recuerdan exactamente por qué se fueron de la casa de Montecito, quizá porque ya Carmen no fuese necesaria al concluirse el asunto del Vita o porque dejase de trabajar en la JARE. Es por esta época cuando sus problemas de salud vuelven a primer plano, y con el paso del tiempo se irán agravando con sucesivas intervenciones quirúrgicas. Y se queda sin trabajo y con tres hijas que mantener. María Luisa pasará todos los años que faltaron hasta la muerte de su madre con ella.

Volviendo a la biografía de nuestra autora, aquella joven de catorce años, muy guapa, alta, 1,55 m., pero muy delgada, 37 Kg., acabó la primaria en la escuela Juan Ruiz de Alarcón, pasó luego a estudiar el bachillerato en la Academia Hispano-Mexicana, ambos subvencionados por la JARE. Su hermana Cecilia también estudió en el Colegio Ruiz de Alarcón, y después también acabó sus estudios en la Academia Hispano-Mexicana. No estudiaron en el Colegio Madrid, pues entonces, al principio, era sólo para pequeños. En la Academia encontrará María Luisa a sus compañeros de generación y exilio. La Academia fue fundada

el mismo año 1940 gracias al empuje de D. Ricardo Vinós Santos²⁹. Estaba situado en la Glorieta de Colón, en el Paseo de la Reforma. Allí se instalaron las aulas, los laboratorios, dormitorios, biblioteca y talleres, pues la academia contaba con servicio de internado y mediopensionado, así como residencia para universitarios. Abarcaba, además de los servicios ya descritos, jardín de infancia, primaria, secundaria y preparatoria (bachillerato). Contaba también con secciones de comercial, bancaria, administrativo y de ciencias económicas (Contador Público y Auditor). Estas secciones estaban aconsejadas y asesoradas por el ilustre mexicano Daniel Cossío Villegas. Entre sus profesores cabe destacar a los Drs. Ricardo Vinós, Marcelo Santaló Sors, Eugenio Álvarez Díaz, José Ballvé, Cándido Bolívar Pieltráin, Enrique Rioja Lo-Bianco, Bibiano Osorio Tafall, Agustín Millares Carló, Rubén Landa, Eugenio Imaz...³⁰

Al igual que en los otros colegios del exilio en México, en la Academia la pedagogía aplicada era la de la Institución Libre de la Enseñanza. La Academia dejó huella en la mayoría de sus exalumnos, dejó una especial nostalgia. El trabajo manual acompañaba al estudio, y estos, más las relaciones humanas, un sentido de moral responsable, no represiva, y un intento de despertar las propias vocaciones, eran el todo que llevaban a la *formación humana e integral*, que era la pretensión primera y última de la Academia. Allí conocerá a Inocencio Burgos, Federico Patán, Martí Soler, Angelina Muñiz, Luis Rius, Tomás Segovia, los Hnos. Rico Galán, Arturo Souto, Josep Ribera, Juan Espinasa... Todos ellos llegados de España como ella y que se dedicarán a la escritura.

Al poco de llegar, Magda Donato³¹, hermana de Margarita Nelken, la invitó a trabajar con ella en el teatro infantil que ella dirigía en Bellas Artes. Fue entonces

29. Doctor en Ciencias Exactas, becado por la Junta de Ampliación de Estudios en París, Roma, Berlín; fundador y director de la Escuela de Orientación Profesional en Madrid; Ex-Vocal del Consejo Nacional de Cultura; Ex-Vicepresidente de la Junta de Reorganización de EE. MM. y Profesional. Su creación se debe a aportaciones de Santiago Salas y Aaron Sáenz, así como a préstamos del SERE a su director y a su secretario D. Lorenzo Alcaraz. Estaba situada en la Glorieta de Colón, Paseo de la Reforma, en un magnífico edificio, al que se deben en parte los gratísimos recuerdos de la mayoría de los ex-alumnos.

30. Ver "Colegios" en [Mateo Gambarte, 1996, 135-160].

31. Magda Donato, pseudónimo de Carmen Eva Nelken, es una de las autoras que más han colaborado en el desarrollo de la literatura infantil. Comenzó en las páginas de *El lunes de El Imparcial* en julio de 1920 junto a Salvador Bartolozzi hasta octubre de 1923. Con la aparición de *Pinocho* en 1925 empezaron a colaborar en la que sería una de las más importantes revistas infantiles de la época. Después, el 3 de enero de 1928, ambos participan en *Estampa*, la primera bajo el seudónimo, no seguro, de "Baby" y Bartolozzi con la serie de "Aventuras de Pipo y Pipa" de quien era autor e ilustrador, y que se mantuvieron sin interrupción hasta el año 36. Magda Donato y Bartolozzi estrenaron en el Teatro María Isabel de Madrid el siete de noviembre de 1935, *Pipo y Pipa y el lobo Tragatodo*.

La pareja Magda Donato-Salvador Bartolozzi, la Editorial Calleja y *Pinocho* son sin duda los nombres que marcan la pauta del desarrollo de la literatura infantil, no sólo por sus relaciones

ces cuando descubrió su pasión por el teatro. Al acabar la secundaria, empezó a estudiar teatro en la Academia del profesor Seki Sano³². Conocía todas las teorías de Stanislavski y de Meyerhold, e intentó revolucionar el teatro mexicano.

Más adelante, pasada la mitad de los cincuenta, entrará a formar parte como actriz del grupo teatral experimental y vanguardista “Poesía en voz alta”, grupo en que estaban o colaboraban: Octavio Paz, Juan José Arreola (ambos fundadores), Leonora Carrington, Juan Soriano, Juan García Ponce, Carlos Fuentes, Chuch Reyes, los directores Héctor Mendoza y José Luis Ibáñez...³³ Empezaron representando en el teatro del Caballito, en la Avenida Reforma, después pasaron al teatro Moderno en la colonia Roma.

María Luisa actuó con gran éxito en papeles dramáticos con grandes dotes de actriz. Tenía un físico espléndido y recitaba muy bien. Entre otras, actuó en la obra de Paz, *La hija de Rapacine. Ella hacía el personaje de El Mensajero*, me comentaba José de la Colina, *que era un personaje aportado por Paz al cuento para darle una dimensión poética. Era un mensajero como asexual, angélico, a modo de coro, que comentaba la acción. La obra contó con los decorados y el vestuario de la pintora Leonora Carrington y del pintor Juan*

profesionales sino también por las personales que provocaron las colaboraciones casi continuas de sus miembros. Llegaron al exilio mexicano en 1940.

32. Era un director de teatro nacido en una parte de China en la época de su nacimiento dominada por Japón. Desde muy niño es enviado a formarse en Japón. Así que desde muy niño aprendió francés y luego ingresa a una secundaria inglesa. Era una época en el Japón, antes de la Guerra, de mucha apertura hacia Occidente. Durante la preparatoria se interesa por el teatro moderno, que escenifica al lado de sus compañeros de estudios.

En Japón conoció el teatro expresionista alemán, el constructivismo de Meyerhold y su teatro revolucionario. Cuando, perseguido por ser comunista, tuvo que abandonar el Japón, llega entonces a la Unión Soviética, donde trabaja al lado de Meyerhold como asistente de dirección e investigador durante cuatro años. Después se traslada a Alemania, donde conoce a Piscator y a Brecht, entrando en contacto con el movimiento del teatro obrero. Más tarde se va a París y Nueva York, donde toma parte en el Frente Popular Antifascista, que es una iniciativa soviética. Huyendo de la persecución del gobierno japonés, Lázaro Cárdenas le concede asilo político.

33. Este fue un grupo que surgió en 1956 del despertar del amor al teatro de grupos estudiantiles que la UNAM puso al servicio del pueblo en el teatro El Caballito. Cuando Juan José Arreola funde La casa del Lago en 1959, esta iniciativa pasará a esta institución. De este grupo, José de la Colina decía que se hacía algo revolucionario, *no porque el afán de originalidad imperara sobre cualquier otra intención, sino porque habían devuelto el teatro a quien lo trabaja con amor de artista y de artesano: lo habían rescatado para el arte*. Citado en Ana Guadalupe Pérez San Vicente, *La extensión universitaria*, UNAM, p. 188.

De este grupo salieron muchos actores y actrices. Su propósito era la de fundar una especie de compañía de teatro clásico. Las primeras cosas que se escenificaron fueron obras de Lope de Rueda, Lope de Vega, algún Entremés de Cervantes... Luego derivó hacia la dramatización de obras, aunque no fueran obras dramáticas. Se pusieron en escena dramatizaciones de poemas de García Lorca.

Soriano (-¡Unos trajes fabulosos!, recuerda la María Luisa). De esta obra últimamente se ha vuelto a hablar bastante. Este último realizó unos vestidos muy eróticos para la obra del Arcipreste de Hita, obra representada con tan gran éxito que hubo hasta reventa de entradas. “Poesía en voz alta” era un movimiento de vanguardia muy importante con el que mucha gente en México tuvo que ver, que duró unos años más y fue un experimento renovador del teatro mexicano, todavía muy empantanado en el naturalismo, en las viejas obras.

Ya en los cincuenta, también trabajó en varias películas de época, como *Escuela de señoritas*, por ejemplo. Colaborará en distintos medios periodísticos con cuentos: en el *Suplemento Cultural de El Novedades*, en *México en la Cultura*, en la *Revista de la Universidad*... También leerá sus cuentos (*De las señoras, Del miedo y del recuerdo*) en el Ateneo Español de México. Ha vivido en varios lugares del Distrito Federal, últimamente en el edificio Condesa, lugar que fue de artistas, actualmente allí tiene la editorial Ediciones del Equilibrista su hijo, Diego García Elío. Ahora vive en uno de los lugares más encantadores de la ciudad, el bonito, tranquilo y agradable barrio de Coyoacán.

Pero debemos retroceder y volver al día a día de nuestra autora. La década de los cuarenta fue muy dura para ella. Ya en París es donde toma conciencia de que nada sería igual, de que aquella vida de princesas y cuentos de hada había desaparecido, y conocerá la soledad. Ya no tenía a su madre ahí a mano en cada momento: *Me di cuenta, quizá de mayor, que en lo que me transformé fue en una niña sola. Porque, ya a partir de la guerra, mi madre se puso a trabajar. Y puesto que mis dos hermanas eran algo mayores que yo (mi hermana Cecilia me llevaba tres años, mi hermana Carmen cuatro), me quedé muy sola. En realidad me quedaba todo el día sola, hasta que llegaba mi madre a casa por la noche. (Y es que mi madre es mi pasión, es ‘mi’ pasión y sigue siendo mi pasión). O sea que yo me transformé en una niña sola. Tenía alguna amiga de Francia que había conocido en París, pero esencialmente era una niña sola. [...] Toda mi vida me preocupó. Pero lo que sentía era que la quería ver. Nunca la veía, en la guerra no la había visto, y ahora estaba todo el día trabajando. No la veía. Yo quería ver a mi madre, quería estar con ella* [Ulacia y Valender, 2004, 368].

Le costó digerir la separación de sus padres. Las estrecheces económicas les perseguirán a pesar de que a finales de la década llega algo de dinero de la venta de las tierras de España, descontados la gestión, el pago de la multa gubernativa, la mala venta que tuvieron dada la necesidad y apremio... Pero no se lo ve relucir por ningún lado: las operaciones de su madre, alguna inversión ruinosa, algún préstamo no cobrado... Ella lo manifiesta con esta rotundidad: *a pesar de esos millones que nos rodeaban, no teníamos casi con qué comer, no teníamos un quinto.*

Todo este conjunto de cosas son las que van confinando a María Luisa a su paraíso perdido: la infancia asociada a Pamplona. Tanto es así que cuando iban a

Morelia a casa de los suegros de Carmenchu, los niños de la casa decían: *Ya vamos al peregrinaje pamplonés*. Pero, aun y todo, era una joven muy movida, muy activa, muy echada para adelante. También va a ser la única de la familia que se introducirá de lleno en los círculos del exilio.

En la separación de sus padres, las tres hermanas se quedarán a vivir con su madre. Carmenchu, primero, y Cecilia, después, se casan y van abandonando la casa. María Luisa pasará los quince años primeros de su vida en México junto a su madre. Con ella compartirá el dolor de sus enfermedades y las lacerantes carencias económicas. Por eso, entre otras cosas, esa madre dejará una huella imborrable en su vida. Esa mujer a la que echará tanto de menos en sus obras: *¡Mamá! ¡Mamá! ¿Por qué te has muerto?* La guerra y el exilio fueron una lucha atroz para sacar adelante a la familia para Carmen Bernal. Peleó muchísimo, trabajó incansablemente, ella que nunca lo había necesitado, y lo que sufrió... Pero mientras el cuerpo le aguantó, Carmen fue feliz.

Pasó por numerosas intervenciones quirúrgicas: una en Madrid en la década de los veinte, otra en París, y el resto en México. Era muy sufrida, además. A veces, incluso, se iba ella sola al sanatorio a operarse sin avisar a las hijas para no asustarlas. Los primeros problemas físicos volvieron a aparecer pronto de haber recalado en México. A estos no se le dieron mayor importancia pues acababan diciendo que si era un quiste, que si era esto, que si era lo otro. Pero después acabó descubriéndose que era algo mucho más serio. Ella siempre había sido muy enfermiza, pero llega un momento en que los dolores son tan fuertes que tenía que tomar sedantes.

La década de los cincuenta no va a empezar mejor. Carmenchu y Cecilia ya se habían casado. Carmen hacía algunos años que había tenido que dejar de trabajar debido a su mala salud. La situación de Carmen y de María Luisa es infernal a principios de 1951, no mejorará hasta su muerte en 1955. Fundamentalmente, problemas de salud y económicos (estrecheces, deudas, préstamos....). Habían vendido todos los objetos de oro y plata que les regalaron.

Se queja de que su padre no iba nunca a verla donde trabajaba y que tampoco la llamaba por teléfono. María Luisa me dice que era por egoísmo, porque siempre le cuenta cosas tristes, pero que ella no le contaba ni la mitad. María Luisa tomó desde la llegada a México, partido a favor de su madre: *Mi padre se distanció mucho de mi madre. Y puesto que yo era muy parecida a mi madre, entonces empezó a mostrar cierto rechazo también hacia mí. Seguía viviendo con nosotras, pero llegó un momento en que decidió irse. Y menos mal porque la situación empezaba a resultar incómoda* [Ulacia y Valender, 2004, 370]. Carmenchu estaba más apegada a su padre y Cecilia como siempre en medio, parecía que la vida le había asignado ese punto. Le ofrecen una beca en París, pero que tiene novio y ¿casarse?, y ¿mamá?..., total que la rechaza.

En abril de ese mismo año, Carmen está muy mal y hay que volver a operarla. Poco más adelante hay noticia esperanzadora, a María Luisa le han robado el corazón, el ladrón de amores se llama Abrahán. Pero fue algo pasajero. Por todas estas fechas María Luisa trabaja en lo que le va saliendo: venta de trajes, donde le engañaron (eran muchas más horas de las convenidas [10 diarias no 8, como le habían dicho] y menos sueldo que el pactado); en una oficina de turismo francés, idioma que había aprendido en su estancia parisina. Estando trabajando allí, en Reforma 1, llegó un amigo suyo, Xavier Massé acompañado por otro joven que le impresionó a primera vista. *-Con este señor me caso*, pensó nada más verlo. Ese joven era Jomí, y se casó con él. Además de ser guapo y atractivo, era poeta, que era lo que quería ser ella.

Se pone a vender telas a comisión para comprarse algo para casarse y se lo tiene que dar a su madre. En casa, después de pagar la renta y los medicamentos, les alcanza justo para medio mes. La fecha fijada para la boda de María Luisa era el 5 de julio, pero el 24 de abril está en la cama con un fuerte ataque de reuma y de fiebre. Su madre teme que no se pueda celebrar la boda. Además se ha tenido que gastar todo el dinero de la boda en medicinas a pesar de la ayuda de Jomí. A Carmen esa eventualidad de que se retrase la boda le causa inmenso dolor.

A pesar de todos los inconvenientes, se casa en 1952 con el cineasta y poeta exiliado español Jomí García Ascot. Para colmo de males en septiembre de ese año, 1952, el camión (autobús) en que iba su madre volcó y tuvo un fuerte golpe en la pierna y en el hígado, y para completar las desgracias perdió el bolso en el accidente. Pende sobre sus cabezas una amenaza de embargo.

A principios de 1953, su madre sigue igual. María Luisa, embarazada, baja de tensión, unos nervios espantosos. La llegada del niño le provoca ansiedad; él, en cambio, está encantado con la noticia. Vivían por Ejército Nacional 120, departamento. 403. Perdió al niño. No mejorará nada la situación en los dos años siguientes. Económicamente no están al borde del deshacio como en los años anteriores, pero la salud de su madre va empeorando. Murió Carmen Bernal a los 59 años en 1955. María Luisa ha hablado del *destino atroz de su madre*; y también, de la terrible soledad de su ausencia. *Es ayer otra vez sin haber llegado a ser hoy*. La soledad que es un estado de ser. La relación con su padre, que se ha enfriado mucho, no se restablecerá hasta poco antes de la muerte de este. María Luisa y Jomí irán con frecuencia a visitarle y a animarle a escribir su libro de memorias [Elío Torres, 1980]. Murió su padre en 1968.

A pesar de la dureza de todo lo relatado, en esta década, 1950-60, María Luisa y Jomí entran de lleno en la vida intelectual mexicana, con un ardor juvenil y ganas de empararse de todo. Desde la actividad de los cine-clubs, hasta las reuniones de amigos en las que se lee y discute de lo divino y de lo humano. Participará activamente en las discusiones que se llevaron a cabo para montar el

llamado Movimiento español de 1959, aunque durante ese año ella se tuviese que desplazar a Cuba.

Los lugares de reunión de estos jóvenes exiliados eran la Horchatería Valenciana (también llamado *Café Chufas*), en la calle López, entre Morelos y Juárez, lugar donde se reunía también un grupo de escritores mexicanos: Rulfo, Arreola, Zendejas, López Páez...; el estudio de Alberto Gironella en la calle Liverpool, la casa de las Masip, la del crítico mexicano Raúl Flores Guerrero, la de Souto, la de Rius... A veces iban al Café París, donde a veces aparecía D. Antonio Espina. Después las reuniones se hacían en la Galería Prisse, situada en la Zona Rosa, calle Londres. Era un viejo caserón porfiriano donde vivía Vlady, hijo de Víctor Serge. Era un centro de cultura: se pasaban horas hablando, se leían poemas, capítulos de novelas... Allí expuso por primera vez el gran pintor mexicano José Luis Cuevas.

Se cultivaba el dandismo como postura rebelde frente al naturalismo y al muralismo. También los podemos encontrar por el café Palermo en la calle Humbolt... Entre sus amigos podemos contar a algunos admirados por ella como Emilio Prados, Luis Buñuel, José Gaos, José Bergamín. Entre los más jóvenes, el grupo más cercano estaba formado por José de la Colina, los Oteyza, los Muñoz Baena, Emilio García Riera, los Blanco, Vicente Gandía... Además de sus compañeros de exilio y generación, que iremos citando a continuación, y junto a ellos, estarán los mexicanos o residentes en México: Fuentes, Rulfo, Souza, García Ponce, Elizondo, Melo, Batis..., y otros pintores como Gironella, Héctor Javier, Bartolí...

José de la Colina me contaba en su casa de Río Mixcoac que María Luisa maravillaba a todos los amigos por su figura, su belleza, su vitalidad increíble, persona de una gran espontaneidad y de una gran sensibilidad, tanto para el arte como para la poesía. *Yo la conocí hacia el 55 en el cine-club del IFAL (Instituto Francés de América Latina). Como en Jomí, lo primero que resaltaba era su elegancia, eran muy guapos los dos, cada uno en su género. Su vitalidad era como vivencialidad: afectos, inteligencia, memoria..., todos estaban muy vivos. Eran de esa clase de personas que, por ejemplo, en la conversación sin ser farragosos ni autobiográficos ni estar contándote toda su vida, en cambio, te dan la sensación de que están poniendo toda su vida en su relación amistosa contigo. Extraordinario ser humano, desde luego. Ahora que me dices que ella ha sido reticente a la hora de contarte su vida, lo he entendido perfectamente. Ella era de esas personas que te dan su biografía aunque no te la den. Es de las personas que conoces ahí, en ese mismo momento en que las ves y las oyes. A lo mejor te están hablando sobre un plato o sobre cómo se cocina ese plato..., y te están diciendo más de ellos que otras personas contándote su vida hasta su registro. Tiene un verdadero talento, talento escritor que ella no ha emitido mucho. Es una lástima, que haya sido tan parca. Una de las personas que entendieron el talento tanto de María Luisa como de Jomí, aunque eran de dife-*

rente tipo, fue García Márquez que los tuvo prácticamente como consejeros literarios. Con razón les dedica los *Cien años de soledad*.

Yo empiezo a tratar más a María Luisa cuando fundamos el Movimiento de 1959³⁴. Allí nos veíamos mucho porque nos reuníamos mucho, y ella era siempre la más espontánea. Además hay otra cosa admirable en María Luisa, que puede ser insoportable en otras personas, su franqueza torrencial. Que por ejemplo se estaba proponiendo algo, y nos decía María Luisa: "Sabéis los que os digo, que todo esto es una mierda y que por mí os podéis ir todos a la hostia". Y nos hacía aterrizar a todos. Ella hizo alguna película del cine comercial mexicano de muy jovencita, fue una cosa eventual. Yo creo que se ha desperdiciado mucho a María Luisa, aunque creo que tuvo ese papel que tienen ciertas personas en distintas generaciones de incitadora y de revoltosa, que inspira cosas a la gente. Un personaje que en parte es autora de la obra de otros. Yo creo que ella y Jomí se estimularon mucho. Se querían tanto y tenían tantos conflictos juntos que creo que se casaron tres veces. Se separaban y luego descubrían que no podían vivir el uno sin el otro. Su relación era la que alguien ha definido muy bien como ni contigo ni sin ti. Jomí era un hombre sereno ante el mundo y María Luisa era una polvorilla³⁵.

En 1959 está en Cuba, a dónde ha sido llamado su esposo por Alfredo Guevara a colaborar con el ICAIC, recién creado Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica, para dirigir algunas películas sobre la revolución cubana. Fue el primer *tour de manivelle* que se hizo durante la Revolución. Dirigió dos de los tres cuentos de la película *Cuba (Los novios y Un día de trabajo)* en 1960. Acabado este trabajo, prepararon una gran película, una especie de *West Side Story* pero con música latinoamericana y conflicto racial en vez de familiar. Se trataba de filmar la novela *Queja* de Conrad, que María Luisa protagonizaría, pero finalmente no cuajó la película Empezaron a tener muchos conflictos ideológicos, se quería politizar demasiado la película. Finalmente Jomí no la hizo y regresaron a México tras año y medio de estancia allí.

De Cuba lo primero que le impresionó fue encontrarse con carabineros por todas las partes, lo que le hizo sufrir una fiebre nerviosa, angustiada, hecha un desastre. Se puso a escribir y eso le fue muy bien para su salud. Allí escribió ella sus primeros apuntes que darían lugar al guión de *En el balcón vacío*. No había vuelto todavía a Pamplona, eso lo relatará en *Tiempo de llorar*, pero su vuelta va a resultar muy parecida a como la describe en el guión de la película. Según ella cuenta en algunas entrevistas, la vista de grupos de soldados que bajaban de Sierra Maestra fue el impulso que le hizo recordar la guerra y ponerse a escribir.

34. Ver el capítulo "El Movimiento español de 1959" en [Mateo Gambarte, 1996, 161-170].

35. Entrevista con José de la Colina, 1 de agosto de 2001.

Estando un día en ello en el hotel de La Habana fue a verles Alejo Carpentier con quien habían entablado muy buena amistad. Al verla entre tantas hojas le preguntó que qué escribía. María Luisa le contestó que a sus hermanas. *–Muchas hojas parecen ser para una carta*, replicó Carpentier. Tras un corto tira y afloja, María Luisa se rindió y le mostró sus escritos. Él se los llevó prometiéndole devolvérselos esa misma noche en la que habían quedado para ir al cine. Y esa misma noche se las devolvió con un veredicto positivo y con un comentario que la dejó boquiabierta: *No te conocía absolutamente nada. Eres la persona que más he desconocido en mi vida.*

En la isla convivieron, además de con Alejo Carpentier, con Alfa Medina, Julián Orbón y Tangui, Cintio Vitier y Fina García Marruz, Lezama Lima, Gaztelu... Todos los que hacían la revista *Orígenes* en la que Jomí empezó a publicar sus primeros poemas. También fueron amigos de la gente de cine, Titón (Gutiérrez Alea), Fraga y Guevara. Pero, sobre todo, con el gran poeta Eliseo Diego, quien vivió mucho con ellos en México, y Bella, su mujer, también poetisa, con quienes confraternizaron mucho en los años que vivieron en México. *La experiencia más agradable de este episodio cubano fue estar a solas con Jomí, sin tantos amigos alrededor, fue una experiencia maravillosa*, confiesa ella.

A la vuelta de Cuba, ya en México, conocieron a Gabriel García Márquez con quien coincidieron en su estancia en la Habana, pero allí nadie los presentó. García Márquez fue a México a encontrarse con Álvaro Mutis y a través de él se conocieron³⁶. El cómo conoció a Gabo, María Luisa lo evoca así: *Un día, Álvaro Mutis nos invitó a cenar porque nos quería presentar a un amigo colombiano. Esa noche llegó un señor flaquito, flaquito y muy blanco que se llamaba Gabriel, al que Álvaro le dijo: –Cuenta, cuenta todas esas historias que traes en la cabeza y que un día te vas a poner a escribir: Gabriel empezó a contar anécdotas que luego aparecerían, muy cambiadas, en Cien años de soledad* [Blanco, 12]. Al punto descubrieron que compartían aficiones comunes por la literatura, la música y el cine, además de la conciencia de lo que significaba vivir en el exilio y en el desarraigo. García Márquez era uno de los que solía asistir al rodaje de *En el balcón vacío*. A través de Jomí tuvo el colombiano su primer contacto con el mundo del cine en México donde se filmarían algunos guiones suyos, trabajaría en publicidad y escribiría artículos para la revista *Nuevo Cine* [García Aguilar, 1985, 123].

María Luisa Elío y Jomí García Ascot fueron unos de los primeros y más queridos amigos de Gabriel García Márquez en México [Sheridan y Pereira, s/n]. Ni de la boca de María Luisa ni de la Jomí, ni de la de Álvaro Mutis ni de la de Car-

36. García Márquez sentía ya para entonces un hondo afecto por Jomí. Hay referencias a esa amistad en las cartas de Álvaro Mutis a Elena Poniatowska [Poniatowska, 100 y 164].

men Miracle ha salido una palabra sobre aquella amistad y sobre aquellos días. Ellos mostraron su solidaridad fraterna y *una gran discreción y pudor*, como apunta Saldívar, pues jamás hablaron de ello y si se supo de sus contribuciones fue por boca de Gabriel García Márquez, algún tiempo después: *María Luisa Elío, con sus vértigos clarividentes, y Jomí García Ascot, su esposo, paralizado por su estupor poético, escuchaban mis relatos improvisados como señales cifradas de la Divina Providencia. Así que nunca tuve dudas, desde sus primeras visitas, para dedicarles el libro. Además, muy pronto me di cuenta de que las reacciones y el entusiasmo de todos me iluminaban los desfiladeros de mi novela real* [García Márquez, 2001, s/n]³⁷.

Cuando en 1964 García Márquez se decide a abandonar la publicidad para dedicarse a escribir *Cien años de soledad*, los aprietos económicos agobian a su familia. Es entonces cuando los amigos les brindan su ayuda más desinteresada, muy especialmente los Mutis y los García Ascot. Nadie parece haber estado más cerca de los García Márquez entonces que estas dos parejas que varias veces por semana pasan a la casa de La Loma 29, en San Ángel Inn, para ver cómo va la novela y, también, cómo va la familia. Así que es de lo más natural que *Cien años de soledad* esté dedicada a Jomí García Ascot y María Luisa Elío³⁸, quien ha contado lo sucedido con más detalle. Y que la versión francesa que apareció poco tiempo después les sea ofrendada a Álvaro Mutis y Carmen Miracle [Vargas, 2007, s/n].

37. Ella lo ha contado mucho después en una entrevista en la BBC Mundo así: “Durante una cena que hicimos en la casa de Álvaro Mutis, yo me entusiasmé tanto con lo que nos contaba de la novela, que no me moví de su lado en toda la noche. Le dije: ‘Mira Gabito, si tú escribes eso vuelves a escribir la Biblia’ y él me dijo que si tanto me gustaba, entonces era mía, y así fue como me la dedicó de por vida”.

A la periodista Silvana Paternostro que emprendió una tarea tan ambiciosa como arriesgada: escribir una biografía oral de Gabriel García Márquezle contó esa anécdota así: *Después de una conferencia, fuimos en grupo a la casa de Álvaro Mutis. Gabriel estaba al lado de mío y empezó a hablar: Cuando llegamos, todos habíamos escuchado el relato de Gabo. Yo estaba tan fascinada con lo que había contado que recuerdo haberle dicho: “Contame más, ¿qué sucede luego?”. Entonces me relató entera Cien años de soledad. Desde el comienzo. Recuerdo que me habló sobre un sacerdote que levitaba, y yo le creí. Me repetía a mí misma: ¿cómo puede levitar un sacerdote? Después de haberme contado todo el librote, le dije: si escribiste un libro así, tenés que escribir la Biblia. Me dijo: “¿Te gustó?”. Y yo le contesté: “Es fascinante”. Así que me dijo: “Bueno, es para vos”. Yo creo que me vio escucharlo con tanta inocencia que pensó: “En fin, le dedicaré mi libro a esta idiota”. [...] Me llamaba por teléfono. Insistía: “Voy a leerle un fragmento y quiero que me digas qué pensás”. O: “Te voy a contar cómo están vestidas las mujeres. ¿Qué más creés que deben usar?, ¿de qué color debe ser el vestido?”. Era maravilloso.*

38. Jomí le correspondió, cuando se habían ido a vivir a Barcelona, con la dedicatoria del poema “Viaje” (*Haber estado allí*, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, 1970). Cinco años después volvía a dedicarles un poema “A Gabriel García Márquez y Mercedes”: “Uno se ha acostumbrado...”, incluido en el libro *Un modo de decir* [México, UNAM, 1975].

Cuenta su hermano Eligio que *le contó la sinopsis de la novela a María Luisa Elío. Por su entusiasmo la convirtió en su cómplice, de tal manera que a ella y a su marido dedicaría la novela. Las parejas García-Elío y Mutis-Miracle, que lo visitaban casi todas las noches, vivieron la evolución de la novela mientras él les consultaba todo tipo de cosas.* Fueron soporte moral y físico: compraban mercados enteros que le llevaban, cocinaban, bebían trago, whisky, porque mientras hubiese whisky no había miseria, como dijo García Márquez años después [García Márquez, E, 2003, 67]. Hay una anécdota que supongo le gustaría mucho a García Márquez. En España vivía una tía de María Luisa que se llamaba igual que ella. Alguien le enseñó la dedicatoria y la leyó. Tras la lectura, estaba ofendidísima porque el autor le hubiese dedicado aquellas obscenidades.

Carlos Fuentes, Juan García Ponce, Alba y Vicente Rojo, Emilio García Riera, Nancy y Luis Vicens eran asiduos a aquellas veladas en la casa de García Márquez. Otras de las personas con las que García Márquez compartió los detalles de la historia de *Cien años de soledad* fueron Emmanuel Carballo, Sabines, Carballido, Rosario Castellanos y Spota, entre otros. En esos ambientes literarios, junto a los amigos de su exilio, se movía la joven pareja exiliada.

No solamente han sido testigos privilegiados de la gestación de *Cien años de soledad*, sino de varias de sus obras posteriores, como lo señala el propio escritor colombiano. *El premio Nobel colombiano ha estado dos años escribiendo esta obra. 'Cuando escribo una novela, explicó, no dejo a nadie, y eso significa a nadie, que lea ni una sola línea de lo que he escrito. Una vez la he terminado y antes de darla como buena, ocurre todo lo contrario, la doy a leer a unos cuantos amigos y estoy muy interesado en que lo hagan. Esos amigos siempre son los mismos y actúan como mis críticos más implacables y feroces. De las discusiones con ellos puedo extraer la repercusión que la obra tendrá en los lectores. Yo recogo luego todas las críticas y reflexiono sobre ellas hasta decidir las correcciones que debo introducir.* El amor en los tiempos del cólera *ha sido leída por el poeta colombiano Álvaro Mutis, por el editor Francisco Porrúa -"el primer lector de Cien años de soledad"-, por María Luisa Elío y por Jomi García Ascot' [Anónimo, 1995, s/n].*

Por aquel entonces, entre otros trabajos, María Luisa era también agente literaria. Su vitalidad era exultante y sus cambios de humor frecuentes, lo que le lleva a una relación matrimonial si no tormentosa al menos bastante convulsa.

En el año 1964, obtuvo a su deseado y querido hijo Diego. Se separa definitivamente de Jomí en 1968, año, cabe recordar, en que también muere su padre. Asegura que se divorció de él en el momento que más lo quería, por no dejar de quererlo, para no estropear más las cosas. Toda esta carga de acontecimientos le ayuda a tomar la decisión de enfrentarse a su pasado y a su memoria. Antes no había vuelto a Pamplona por respeto a su padre; era vista la vuelta como una traición mientras él estuviera en vida. Una vez muerto, ya puede enfrentarse a sus

fantasmas. Como ejemplo de eso, es interesante la anécdota de que cuando vino a Europa, Italia y Suiza, con motivo de la exhibición de la película en los festivales italianos, contactó con una de sus amigas pamplonesas que veraneaba en Fuenterrabía, y se citaron en el puente internacional de Hendaya para no entrar en España y darle un disgusto a su padre.

VUELTA A PAMPLONA Y REGRESO A MÉXICO

Cuando en la realidad volvió a Pamplona con su hijo Diego, que tenía seis años, estuvo todo el tiempo como noqueada, hasta el punto de adelantar su salida-huida³⁹. Solamente la presencia de Catalina, suegra de su hermana Carmenchu que conocía de México y a cuya casa van a ir a comer todos los días, le resultará familiar y reconocible. Desde un balcón de este piso, en Carlos III, 7, se veía la casa de Roncesvalles donde ellos habían vivido y la que tuvieron que dejar con todas sus cosas. Desde allí se veía el mitificado balcón vacío. Allí encontrarán también el amparo de Víctor, hijo de Catalina, y a Esther, su mujer, que les llevarán de paseo a un caserío que tenían en Quinto Real con un coto de palomas en el pico de un monte, más allá de Arador, Bacaicoa y Jacunza. También realizarán varias excursiones a Marcilla a otra finca que poseían y en la que tenían ganado vacuno. Son los únicos recuerdos agradables, junto con la estancia en Elizondo, de aquella estancia.

Volvió muchas veces a su casa de Roncesvalles, 2- 5º izq. Pero el portero no la conocía y no le dejaba ver el piso. Él le contestaba inmutable que llevaba allí 30 años y no la conocía de nada. Alguien intervino junto al portero pues la última vez que fue, el hombre amablemente le dijo: *Sra. Elío, lo siento mucho pero los señores no han vuelto de Madrid y no puedo dejarle ver el piso.*

En la novela *Tiempos de llorar*, la estancia en la casa de Carlos III se confunde con la de Navas de Tolosa [Pérez, 2000, 67]. En general, se produce un constante tránsito entre la ensoñación y la realidad, un continuo salir y entrar de una habitación a la otra. Roberto Pérez señala que la estancia en Pamplona es en

39. Según cuenta su hijo Diego (García Elío, 2003, 57), el viaje comenzó en 1969 y no se planeó con fecha de regreso. Comenzó por Londres, París y España. Ahí, Madrid, Barcelona y Pamplona. Duró más de un año.

una casa que había sido residencia de la familia y es cedida por el propietario. No es así. Es en la casa de Javier Arvizu, quien se la deja, que era la casa del director de la Caja de Ahorros de Navarra. No está demás esa confusión porque en la lectura del libro da esa sensación de estar en su propia casa. Lo que demuestra que el territorio de los recuerdos es de arenas movedizas. Todo relato, cuya trama es la secuencia de los sueños o del recuerdo, generalmente inconexo por definición, no es fácil de manejar por parte del lector. Aunque, en general, no es el caso de la obra de María Luisa Elío.

Con esa necesidad de reconocimiento que sólo el despojado entiende, se pasó a las monjas del Auxilio Social preguntando por alguna monja mayor que hubiese vivido cuando ella hizo allí la primera comunión. No quedaba ninguna. Una hermana le iluminó amablemente la iglesia. Ella estaba como narcotizada, su hijo tiraba de las mangas y le decía: *Vámonos a casa de los abuelos*. Ella no venía buscando Pamplona, sino su Pamplona y la niña de nueve años que dejó aquí. No encontró a ninguna de las dos. No quedaba otra solución que la huida de aquel mundo que no la reconocía ni ella reconocía. *No me explico cómo pero ya estamos en el tren. El letrero que dice PAMPLONA está detrás: Pamplona ya está ahora a nuestras espaldas*.

De vuelta a México, la experiencia del regreso a España y, más concretamente, a Pamplona, como señala Álvaro de la Rica [2002, 167], había abierto sin querer en su vida la caja de Pandora, y se desató una pavorosa tormenta interior. *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 no había manera de luchar contra él, porque no tenía forma: no sabía a qué correspondía, casi me había acostumbrado a él, casi se había hecho una forma de vida, o un reflejo..., ese continuo sobresalto*. En plena crisis, una noche abusa de los somníferos. Los más cercanos piensan que ha querido morir. Recogida al borde del abismo, queda ingresada en un sanatorio. De ese tránsito deja constancia la autora en los impresionantes fragmentos iniciales de *Cuaderno de apuntes*. De esta experiencia me hablaba ella como algo que había sido muy positivo en su vida. El paso por el infierno del sanatorio le repercutirá muy beneficiosamente, le va a servir fundamentalmente para saber qué es lo que no quiere.

Todas esas vivencias irán madurando en su interior y acabarán desembocando con pasión en la escritura. Fruto de esa pasión son sus dos obras autobiográficas *Tiempo de llorar* [1988] y *Cuaderno de apuntes* [1995]. La muerte de Franco la desconcertó como a gran parte del exilio. Un acontecimiento largamente esperado no pudo ser celebrado por una extraña sensación de orfandad. Como en el magnífico cuento de Arturo Souto, "Coyote 13" [Souto, 1960], su presencia daba sentido a su exilio.

Tras un par de años terribles, pasa de ser una persona depresiva y angustiada a convertirse en un ser normal; suelta mucho lastre a través de la escritura;

descarga ansiedades, desasosiegos, angustias, terrores..., y se transforma en una persona equilibrada, sociable y encantadora. *El otro lado está muy cerca de éste, no hay más que alargar un brazo, y ahí está, se toca.* Todo cambia, todo va a ser diferente. *Una tarde en Madrid, glosando ante mí aquellas palabras,* confiesa Álvaro de la Rica, *me dijo sin pestañear que en realidad había tocado 'la verdad con la mano'*. Algo muy parecido me contó a mí en una de las entrevistas. Realiza trabajos más o menos circunstanciales con amigas para después pasar a trabajar durante varios años en el Teatro de Bellas Artes, el centro cultural y musical más importante o famoso del Distrito Federal en esos tiempos, como coordinadora de exposiciones. Conoce a todo el mundo, está ligada al universo artístico de México.

Más adelante, le ofrecen un trabajo mejor remunerado en Televisa, concretamente en la Fundación Cultural Televisa, y allí trabajará hasta finales de los noventa. Se siente muy a gusto en su nuevo cargo, desde donde va a realizar tareas de productora, de directora de culturales. Un ejemplo de esto último va a ser una serie atractiva e interesante, titulada *Biografías*, en la que se entrevistaba a los grandes hombres de la ciencia, del arte, de la cultura (algo similar a lo que acá llamamos *eméritos*); otros programas sobre mujeres; organiza exposiciones, conferencias...

Nunca ha abandonado la escritura, aunque no es una escritora profesional en el sentido de tener una disciplina, de escribir todos los días... Después de la negativa experiencia y de la catarsis clínica, ha vuelto muchas veces a España y algunas a Pamplona. Concretamente a Pamplona hicieron un viaje las tres hermanas juntas, *fue fantástico volver las tres, pero ya todo con ese otro punto de vista,* recuerda. En los últimos viajes ya no vuelve a Pamplona, ya no le dice nada, nada que no esté guardado en el interior de ella, ya no tiene a nadie, algo que sí tiene en Madrid. Ya no hay identificación con el personaje de la película ni de los libros: *Actualmente no. Durante mucho tiempo me identificaba por completo, me identifiqué tanto que ya eché todo en él, en ese personaje que ahora me da tanta lata. Lo que pasa es que me había ido extraordinariamente mal en la vida y si me quejaba, era con razón. Era un desastre cómo me había ido. Pero el mayor desastre sobrevino después, al volver por primera vez a España. Al escribir En el balcón vacío no había vuelto aún: imaginé cómo sería volver. Y la experiencia resultó como me la había imaginado, si no, quizá, un poco peor, tal y como intenté explicar al escribir Tiempo de llorar. [...] La primera línea de Tiempo de llorar, que no tenéis por qué recordarla, pero yo la recuerdo muy bien, es escrita en el balcón de mi departamento un día antes de tomar el avión. Dice: "Ahora me doy cuenta que regresar es irse". Y esa es la historia de Tiempo de llorar. Es imposible el regreso. El regreso es imposible. No se regresa a ninguna parte. Nunca* [Ulacia y Valender, 2004, 375-6].

En su casa de Coyoacán ha continuado atendiendo a los visitantes, cuando le dejan tiempo sus dos adoradas nietas, y se puede seguir suscribiendo el retrato que hacía de ella María Fernanda Mancebo en 1997: *conservaba exquisitamente su belleza* (a lo que yo añadiría: su buena memoria, su inteligencia y su encanto) *y me llamó especialmente la atención su puesta en escena de consumada actriz* [Mancebo, s/f]. Declara haber solucionado sus problemas con España, sentirse cuerda y feliz⁴⁰.

En el diario de sesiones del Congreso de los Diputados del 14 de febrero de 2007 se le concede la Orden de Isabel la Católica. Dicha distinción le fue impuesta en la embajada española en México por la M.I. Embajadora española Dña. Cristina Barrios y Almazor el 14 de marzo de 2007.

40. Estando este libro a punto de entrar en prensas, nos llega la fatal noticia de que María Luisa Elío ha fallecido el día 17 de julio en la madrugada de México, sobre las diez de la mañana en Pamplona: Tiempo de llorar.

SU ENTORNO MEXICANO EN EL EXILIO

Esta ha sido y es a grandes rasgos la peripecia vital de esta mujer que perteneció a un grupo de exilio compacto y con unas características muy concretas, que se vio crecer en medio de unas circunstancias adversas, sobre todo personales y familiares [Mateo Gambarte]⁴¹. Algún filósofo ha dicho que *se es ciudadano del país donde uno cursa el bachillerato*. La sentencia puede ser muy cierta, pero en este caso hay que matizarla mucho, porque, si bien materialmente lo estudian en México, los profesores, los contenidos y el espíritu de los mismos eran españoles. Aparte de que hay otra sentencia que a mí me gusta más: *Uno es de donde sueña, no de donde le dan de comer*, y que sí en general es más apropiada para aquellos niños del exilio, en particular para el caso de María Luisa me parece totalmente acertada. Como se verá en apartados posteriores, nuestra autora no sólo sueña, idealiza, sino que intenta no crecer, permanecer en aquella infancia feliz que le fue arrebatada por aquella guerra que vino por los tejados. Así ha sido durante muchos años. Actualmente, tanto ella como el resto se sienten mexicanos, como no podía ser de otra manera. Aunque sigan teniendo su corazoncito hispano, algo de lo que difícilmente se puede renegar.

Curiosamente, los más jóvenes, los que tenían menos referencias directas, soñarán más todavía durante muchos años aquella España o ciudad perdida. La afirmación de Heidegger de que *ser equivale a comprender ser otro*, puede matizarse con el más modesto y directo axioma según el cual *todo acto de comprensión debe apropiarse de otra entidad*. Esta presencia del otro obliga a reve-

41. Para el conocimiento de esta generación biológica de niños y adolescentes que llegó a México con el exilio español se pueden ver los libros de Eduardo Mateo Gambarte: *Los niños de la guerra. Literatura del exilio español en México*, y el *Diccionario del exilio español en México (De Carlos Blanco Aguinaga a Ramón Xirau)*. *Biografías, bibliografías y hemerografías*.

larse a la propia identidad, a descubrir sus propios parámetros tanto culturales como de conocimiento, de percepción o de sensibilidad. Este *otro* en muchos de los casos de estos jóvenes exiliados fue la infancia perdida. Así lo expresa José Pascual Buxó al cabo de muchos años: *Los hijos del exilio, por más que bayamos podido evadirnos de las circunstancias históricas de nuestra patria originaria, esto es, que bayamos ingresado con fe y decisión en los ámbitos de la nueva patria mexicana, no hemos podido deshacernos de los fantasmales terrores de la infancia; en un acechante rincón de la memoria, siempre se hallan dispuestos a abatirse sobre nosotros, a arrastrarnos a su mundo tumefacto, a hacernos probar una y otra vez la salitrosa lengua de la angustia* [Pascual Buxó, s/p]. En el caso de María Luisa Elío, ese *otro* es su propia infancia perdida y el resultado es la incompreensión del tiempo de los mayores. De ahí surgirá esa dualidad irrecomponible, esa esquizofrenia que vive al margen de la temporalidad. Ese va a ser uno de los nervios fundamentales de la obra de nuestra autora, como veremos más adelante.

Estos niños van a enfrentarse al exilio, desnudos, con mayor vulnerabilidad o con una sensibilización especial. Y si la infancia, protegida todavía en el seno familiar, puede pasar este estado de manera más inconsciente, aunque el Grupo Colat y Baraudy opina que la migración violenta conlleva mayor riesgo de trastornos psíquicos, es en la adolescencia donde la toma de conciencia se produce y, cuando menos, produce una desorientación. *La adolescencia entre los 10 y los 16 ó 17 años está teñida de una como angustia en el aire, alimentada de esperanzas concretas*, señalaba Enrique de Rivas. Y alimentada de inseguridades también concretas: económica, afectiva, familiar... Con el destierro, no sólo has perdido la patria, sino también la seguridad económica, el no saber qué harás con tu futuro, miedo a muchas cosas, alejamiento de muchos afectos y de otras muchas aspectos que dan seguridad y en las que, si eres niño o joven, te puedes apoyar para ser fuerte. También es cierto que a esas edades se tiene una capacidad de adaptación mucho mayor. Pero a ellos, sus mayores les heredaron su España y sus ideales. Los educaron para volver pronto a España y retrasaron su incorporación natural al medio mexicano.

De aquella experiencia de la guerra y su consecuencia el exilio, se plantea la dialéctica entre una vida feliz y cerrada en la infancia, y primera adolescencia en su Pamplona natal, jardín cerrado, paraíso protegido y protector; frente a la cruda realidad de una salida a un mundo exterior hostil y enemigo en cualquier vertiente de su vida: huida, pérdida de la felicidad material, de la armonía familiar, del padre, reclusión en Elizondo, otras peripecias nada gratificantes en su viaje a Barcelona, Valencia y vuelta a Barcelona, la realidad de la guerra y el desprendimiento de la madre que tiene que trabajar, huida a Francia, internado, esperanza del regreso del padre, desconocimiento del mismo, ruptura de la convivencia familiar, problemas económicos y de salud de la madre y de ella misma... Nadie está preparado para afrontar una situación tan límite, y, menos que nadie,

aquella niña-adolescente encerrada hasta ese momento en su *locus amoenus* de la infancia pamplonesa.

Como apunta Elizabeth Jelin: *Una de las características de las experiencias traumáticas es la masividad del impacto que provocan, creando un hueco en la capacidad de “ser hablado” o contado. Se provoca un agujero en la capacidad de representación psíquica. Faltan las palabras, faltan los recuerdos. La memoria queda desarticulada y sólo aparecen huellas dolorosas, patologías y silencios. Lo traumático altera la temporalidad de otros procesos psíquicos y la memoria no los puede tomar; no puede recuperar ni transmitir o comunicar lo vivido* [Jelin, 8]. Cómo nombrar lo feo, lo terrible, lo siniestro..., buscar un nombre para expresar un vacío, una negación, una ruptura, y sus repercusiones en la vida.

Fallan las palabras para expresar lo vivido; faltan las palabras en la ficción para inscribir las huellas dolorosas del pasado. El relato apela a un discurso historiográfico para reconstruir la memoria de los hechos traumáticos dejando de lado el juego ficcional propio de la literatura. La identidad es literalmente impensable sin una narrativa; las personas conocen y se conocen a través de historias que se cuentan sobre ellos y sobre los otros. Y las historias que oyeron contar y recontar los pertenecientes a esta generación eran las de sus mayores, que no eran relatos sino intentos de atrapar una realidad perdida. Podríamos decir que sus vivencias no tenían cabida ni sitio en el narratorio cotidiano ante los traumáticos hechos que repetían sus mayores. Por eso, aunque en buena medida asumieron la herencia vivencial y cultural de ellos, la guerra está ausente en los relatos infantiles; sólo algunas señales laterales hay en algunos libros. No es de extrañar que en un principio se dediquen todos a escribir poesía. Con el paso de los años aparecerá la narrativa que acabará por ocupar un lugar destacado en la obra de esta generación biológica. Para ella, la guerra, será ese foco de luz que a la par que deslumbra no se puede apartar la vista de él, pero habrán tenido que pasar muchos años.

Señala Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* [Paz, 9], que el momento en que se nos revela nuestra propia existencia como algo *particular, intransferible y precioso* es la adolescencia. Con este descubrimiento aparece la soledad. Nuestra conciencia se concibe en esos momentos como una muralla que nos separa del mundo. Ese es el momento en que se descubre lenta, y quizás penosamente, que se están viviendo vivencias ajenas, que se está *participando* de los otros, la vicariedad de su existencia. Es ese momento en que toman conciencia de las pérdidas y del exilio en el sentido más literal: la no tierra y la imposibilidad de volver, de recomponer lo roto. Es muy importante esta afirmación porque demuestra hasta qué punto son verdaderos exiliados estos hombres y mujeres, cuando incluso se descubren exiliados de sí mismos. Se descubren vacíos de sí mismos.

Las características iniciales de la generación⁴² hispanomexicana, como grupo, está bien definida (a pesar de las diferencias individuales) en mis trabajos y en Angelina Muñiz [Muñiz, 157-60]:

1. Educación similar en los colegios fundados por los españoles que los aíslan de la vida mexicana, estudios superiores en la Facultad de Filosofía y Letras el grupo empieza a definirse y a conformarse como tal, fundación de las revistas: *Hoja*, *Segrel*, *Clavileño*, *Ideas de México*, *Presencia* que los unen.
2. Heredan la nostalgia de sus padres y se convirtieron en la esperanza del exilio. Lecturas de los autores del exilio, Generaciones del 98 y del 27. Comienzan a leer a Los Contemporáneos.
3. Están situados en tierra de nadie: ni pertenecen a la literatura española ni a la mexicana. Escasa difusión. Melancolía. Sus mundos se iban interiorizando. Les costó incorporarse a la comunidad de escritores mexicanos.
4. Se trata de una generación obediente y, en ocasiones, hasta indolente, en su primera etapa. La rebeldía habría de venir más adelante. "Y, por desgracia, así fue el destino de algunos de ellos. Incluso la muerte, su enamorada, los señaló. Son muchos los nombres de los desaparecidos antes de tiempo, con una obra en camino. Inocencio Burgos, Luis Rius, César Rodríguez Chicharro, Jomí García Ascot, Pedro Miret".
5. Sin tierra propia bajo sus pies se recogen hacia su interior y buscan salida en lo universal.

Esta situación la vivirán algunas décadas. A unos les costará despegarse más que a otros. En general, son los más jóvenes los que tienen mayor apego al espíritu y a la herencia del exilio. En contrapunto, hay que señalar que con el tiempo todos estos rasgos negativos, excepto el más doloroso de la pérdida de muchos, irán desapareciendo a golpes de voluntad, de trabajo y de obras, y surgirá en ellos una fuerza y una lucha por seguir creciendo personalmente y en su obra, y por encontrar su propio camino que les va a abrir un espacio importante dentro de la literatura mexicana.

Estas características comunes tienden a plantearnos una pregunta importante: ¿Se puede hablar de una estética del exilio entre los integrantes de este grupo? Mi respuesta tiende a ser negativa a pesar de que hay una serie de elementos que pueden llevar a pensar en ella. Es evidente el hecho de que lo que les relaciona a

42. Desde mi punto de vista el término *generación* aplicado como categoría estética es inadecuado, falsificador de la realidad y anulador de las características personales de las obras [Mateo Gambarte (a), 1996].

todos ellos es el exilio; que en sus primeras obras, casi todas poéticas, es el tema predominante; que la etiqueta de hispanomexicanos sigue pesando en ellos a veces como una rémora, más en México, a veces como un impulso, más en España. Es decir, que el hecho vital y temático tiende a sobrevalorarse en las primeras décadas y a dotar de unas características comunes al grupo. Pero, ¿ese hecho conforma una estética? Creo que hay que aclarar que el exilio es un hecho que pertenece a la categoría de la historia, no de la estética literaria. La evolución posterior de su obra, sobre todo a partir de la década de los ochenta, estimo que desmiente la existencia de una estética del exilio entre los miembros de este grupo. Que la presencia del desarraigo pueda ser encontrada en gran parte de sus obras, yo no lo justificaría por el exilio, sino que es más fácil relacionarla como una manifestación de una tendencia general del hombre de hoy de día. Él puede rastrearse en la mayor parte de la literatura del siglo XX. Incluso en una obra como la de nuestra autora, tan directamente implicada en el tema del exilio, sus preocupaciones: soledad, desarraigo, vacío existencial..., son manifestaciones corrientes de muchos autores y pueden encontrarse en aquellos que no sufrieron tal condena o que nunca se relacionan con ella. Sin ir más lejos veremos las similitudes temáticas de María Luisa Elío con Eliseo Diego, o con esos mundos cerrados de García Márquez o de Rulfo o de Faulkner...

Cabe recordar a otro gran desterrado de España, más o menos de la misma edad que María Luisa y con parecida nostalgia de España durante muchos años, Luis Ríus, que vendrá a decir, pasados los estos, que *no es muy importante el destierro en su primera significación (el destierro de España), sino en la segunda o indirecta, que es la significación verdaderamente grave y universal para el hombre: la de sentir en su propia carne, a lo vivo, y merced a una contingencia histórica particular, que el hombre, que todo hombre, tiene en su misma sustancia original el estigma del destierro. ¿Destierro de dónde? Del ser; del tiempo, de los otros hombres, de sí mismo, incluso... Y a quienes, como es natural, más claramente se les ha revelado esa peculiaridad amarga del ser humano ha sido a los que han padecido destierro físico de su patria; eso ha sido siempre en cualquier época* [Escobar, 30]. Curiosamente, Ríus también vivió esa experiencia de intentar reencontrar a ese *yo* que no fue y podía haber sido.

Mi impresión es que, si bien en un principio el exilio de algunos miembros de esta generación era un exilio de patria, acaba siendo un exilio de la realidad. Ese exilio de la realidad supone de alguna manera una tesitura de distanciamiento, no de la realidad española o mexicana o china, sino de la realidad misma, de la realidad sin adjetivos. Y eso es lo que le pasó a María Luisa Elío. Aquí cabría traer a colación esas rotundas afirmaciones de José Ángel Valente en “El lugar del canto”: *en lo moderno la patria ha absorbido o anulado al lugar y, siendo como es nuestra pertenencia a la viviente realidad de éste que a la cristalizada retórica de aquella, la impuesta noción de patria en vez de ser más uni-*

versal lo es menos y en vez de realizarnos nos desrealiza [...] El lugar es el punto o el centro sobre el que se circunscribe el universo. La patria tiene límites o limita; el lugar, no. Por eso tal vez fuera necesario ser más lugareño y menos patriota para fomentar la universalidad [Valente, 16]. Creo que Valente da aquí el sentido y la dirección de gran parte de los problemas que aquejan al exiliado en general y al exilio de María Luisa en particular.

En el caso de nuestra autora, esa ausencia de lugar fue colmada de nostalgia. No debemos olvidar tampoco de que tuvieron, tanto María Luisa como Jomí, como maestro de nostalgia a uno de los mejores, a uno de los más entendidos en la materia: Emilio Prados. Toda la obra de María Luisa Elío es una protesta contra las condiciones y contra el motivo que le forzaron a exiliarse: *Me habían quitado el pasado. Ahora me quitaban el recuerdo [primera visita a Pamplona] del pasado, del que yo hacía el presente, y sin tener ninguno de los dos me era imposible pensar en el futuro. ¿Cómo puede haber un futuro sin pasado ni presente? No había nada. Había que comenzar una historia sin historia; con una única presencia, que era mi hijo, y con una ausencia total, que era yo* (TL, 22 [21]).

Efectivamente, como bien señala García Ponce, el destierro de patria hace aflorar ese otro que todos de alguna manera intentamos ningunear, quizá menos los poetas, que es el del crecimiento, o sea, el del tiempo que pasa. De antiguo los filósofos han intentado conjugar la dialéctica esencia y existencia, permanencia o cambio. La utopía a que la mayoría de los mortales nos aferramos es a pensar que la esencia permanece bajo la presencia del cambio. Pero en algunos casos esa mentira piadosa, que revelan los poetas, no acaba de ser bien digerida. En el caso de nuestra autora, el exilio real de patria, espacio y ambiente le impide creerse esa imagen y ve con dramática imposibilidad, *fatum*, cómo aquella que era, nunca más volverá a ser. De ahí que la titánica lucha por recuperar lo perdido se convierta en tragedia en el sentido más estricto del término. Aparece entre las páginas de la vida la sombra a contraluz de aquel héroe troyano, Ulises, sin Penélope que le guarde y sin Ítaca a la que llegar.

LA PELÍCULA:
EN EL BALCÓN VACÍO

ESTADO DEL CINE MEXICANO

Antes de entrar en el estudio de la película, merece la pena comenzar este apartado mostrando un panorama, bien sea sucinto, de lo que era el cine en México cuando se filmó esta película [Ayala Blanco, 1968 y 1993]. Según los historiadores del cine mexicano, el mismo experimenta un firme proceso de expansión durante la década de los cuarenta que lo convertirá en la primera industria cinematográfica de Latinoamérica, pero empieza a manifestarse en crisis desde los años cincuenta. La crisis del cine mexicano era visible, no sólo para quienes conocían sus problemas económicos, sino desde el tono mismo de un cine cansado, rutinario y vulgar, carente de inventiva e imaginación que evidenciaba el fin de una época [García Riera, 1976, 221].

Resumiendo, los años sesenta se caracterizan por un estancamiento temático persistente y una recesión tanto estética como económica palpables. Películas de Cantinflas, de charros, de luchadores enmascarados (lucha libre a la que son aficionadísimos los mexicanos) o películas eróticas saturan el mercado. El cine que se hacía era reiterativo y populista, no conectaba con el cambio que se estaba produciendo en Europa (la *Nueva ola* francesa y el *Neorrealismo* italiano, o Bergman en Suecia o Akira Kurosawa en Japón).

La lenta y complicada burocracia, a la que se debe sumar el férreo control de los sindicatos, tiene mucho que ver con esa crisis y con las dificultades de evolución. Una muestra de esa recesión es la suspensión en 1958 del premio Ariel a la mejor película mexicana que la Academia Mexicana Ciencias y Artes Cinematográficas había instituido en 1946. La concentración de la producción en pocas manos y las dificultades impuestas por la sección de directores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), imposibilitaba la aparición de nuevos cineastas. Tres de los estudios de cine más importantes desaparecieron entre 1957 y 1958: Tepeyac, Clasa Films y Azteca. En 1960, el gobierno de Adolfo López Mateos adquirió la cadena de salas de exhibición del

grupo Jenkins, Espinosa Yglesias y Alarcón: trescientas sesenta y cinco salas, aproximadamente, pertenecientes a las empresas Operadora de Teatros y Cadena de Oro, rompiendo así dicho monopolio. De esta manera, la etapa final de la producción cinematográfica quedó bajo control del Estado. Al hacer del cine un asunto de interés nacional el gobierno mexicano, sin saberlo, estaba cavando la tumba de esta industria.

Una respuesta, aunque minoritaria, fue lo que los críticos llaman *Etapa experimental*. A principios de los años sesenta, una nueva generación de críticos independientes de cine mexicanos comenzó a manifestar públicamente la necesidad de renovar las prácticas de una industria moribunda. El grupo principal se reunió en torno a la revista *Nuevo Cine*, que a su vez es el nombre del grupo. Estos jóvenes, la mayoría jóvenes exiliados españoles y algunos mexicanos, a diferencia de otros tiempos, no se sentían obligados a defender al cine mexicano por un simple nacionalismo. Tenían las antenas puestas y conectadas con lo que se estaba produciendo en el resto del mundo en esos momentos. De la comparación salía muy mal parado el cine mexicano. También los gustos del público de clase media estaban cambiando con el acceso a esos productos, sobre todo los procedentes de Hollywood, y con la televisión. Sectores intelectuales y minoritarios avizoraban las novedades de la vanguardia europea.

La Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) inició por aquellos años un importante movimiento en favor del cine de calidad principalmente desde las páginas de una revista de la universidad, *Revista de la UNAM*, en la que los críticos colaboradores eran los del movimiento "Nuevo Cine". Así fue como, en 1962, la Universidad Nacional Autónoma de México, a través de su Departamento de Actividades Cinematográficas, inició la publicación de su colección de libros *Cuadernos de cine* y se dio a la tarea de organizar una cinemateca, precursora de la actual Filmoteca de la UNAM, en una labor dirigida por Manuel Barbachano Ponce y Manuel González Casanova. Esta institución universitaria fue pionera en la creación de cineclubes en México (aunque mucho antes García Ascot ya había creado el primer Cine-club de México, en el IFAL [Instituto Francés de América Latina, en 1949]), y en 1963 fundó el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), primera escuela oficial de cine en aquel país.

Con ese panorama de fondo, surgió en México una importante corriente de cine independiente, cuyo primer antecedente había sido la experiencia de *Raíces* (1953), en cuyo guión trabajó Jomí. Más adelante, un grupo algunos críticos españoles y mexicanos, en la línea del cine experimental francés, iniciaron este movimiento con la filmación de *En el balcón vacío* (1961) de Jomí García Ascot. Una película sutil, filmada con escasos medios, alumbra un nuevo tipo de cine, marginal pero estéticamente ambicioso. En cuanto al significado de esta película dentro de la historia del cine mexicano hay que resaltar que va a tener un rinconcito importante. *En el balcón vacío* supuso la primera ruptura de un cine

independiente en rebeldía contra la esterilidad o el academicismo del grueso de películas producidas por la industria mexicana. Pero Jomí García Ascot no pudo prolongar esta valiosa experiencia y se vio obligado a trabajar a continuación como realizador de cine publicitario y a guarecer su capacidad creativa en la poesía, por cierto, de excelente calidad y escaso conocimiento.

El significado importante de la película fue la puesta en práctica de las teorías críticas mantenidas por la revista *Nuevo Cine*. El Grupo “Nuevo Cine” se formó en 1960⁴³. A las primeras reuniones asistieron Luis Buñuel, Luis Alcoriza,

43. MANIFIESTO DEL GRUPO NUEVO CINE (REVISTA NUEVO CINE 1, año I, México, abril de 1961).

Al constituir el grupo Nuevo Cine, los firmantes: cineastas, aspirantes a cineastas, críticos y responsables de cine-clubes, declaramos que nuestros objetivos son los siguientes:

1. La superación del deprimente estado del cine mexicano. Para ello, juzgamos que deberán abrirse las puertas a una nueva promoción de cineastas cada día más necesaria. Consideramos que nada justifican las trabas que se oponen a quienes (directores, argumentistas, fotógrafos, etc.) pueden demostrar su capacidad para hacer en México un nuevo cine que, indudablemente, será muy superior al que hoy realiza. Todo plan de renovación del cine nacional que no tenga en cuenta tal problema está necesariamente, destinado al fracaso.
2. Afirmar que el cineasta creador tiene tanto derecho como el literato, el pintor o el músico a expresarse con libertad. No lucharemos porque se realice un tipo determinado de cine, sino para que en el cine se produzca el libre juego de la creación, con la diversidad de posiciones estéticas, morales y políticas que ello implica. Por lo tanto nos opondremos a toda censura que pretenda coartar la libertad de expresión en el cine.
3. La producción y libre exhibición de un cine independiente realizado al margen de las convenciones y limitaciones impuestas por los círculos que, de hecho, monopolizan las producciones de películas. De igual manera, abogaremos porque el cortometraje y el cine documental tengan el apoyo y el estímulo que merecen y puedan ser exhibidos al gran público en condiciones justas.
4. El desarrollo en México de la cultura cinematográfica a través de los siguientes renglones:
 - a) Por la fundación de un instituto serio de enseñanza cinematográfica que específicamente se dedique a la formación de nuevos cineastas.
 - b) Para que se dé apoyo y estímulo al movimiento de cineclubes, tanto en el Distrito Federal como en provincia.
 - c) Por la formación de una cinemateca que cuente con los recursos necesarios y que esté a cargo de personas solventes y responsables.
 - d) Por la existencia de publicaciones especializadas que orienten al público, estudiando a fondo los problemas del cine. En el cumplimiento de tal fin, los firmantes se proponen publicar en breve la revista mensual Nuevo Cine.
 - e) Por el estudio y la investigación de todos los aspectos del cine mexicano.
 - f) Porque se dé apoyo a los grupos de cine experimental.
5. La superación de la torpeza que rige el criterio colectivo de los exhibidores de películas extranjeras en México, que nos ha impedido conocer muchas obras capitales de realizadores como Chaplin, Dreyer, Ingmar Bergman, Antonioni, Mizoguchi, etc., obras que, incluso, han dejado grandes beneficios a sus exhibidores al ser explotadas en otros países.

Carlos Fuentes y José Luis Cuevas, aunque ninguno de ellos pertenecía al grupo. *El grupo Nuevo Cine* lo componían: José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, J.M. García Ascot, Emilio García Riera, J.L. González de León, Heriberto Lafranchi, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert, y, como administrador, Luis Vicens. Colaboraron, como formador, Vicente Rojo y, como sponsor, la Librería Madero. A los firmantes del anterior manifiesto se sumaron posteriormente José Báez Esponda, Armando Bartra, Nancy Cárdenas, Leopoldo Chagoya, Ismael García Llaca, Alberto Isaac, Paul Leduc, Eduardo Lizalde, Fernando Macotela y Francisco Pina. El grupo *Nuevo Cine* duró lo que la revista. El primer número salió en abril de 1961 y el último de los siete números en agosto de 1962, aunque, posteriormente, muchos de sus miembros y simpatizantes continuaron su búsqueda de un modo individual.

En el balcón vacío, aunque como se verá de escasa repercusión pública, alentó la celebración, en 1965, del Primer Concurso de Cine Experimental de largometraje, convocado por la industria cinematográfica. De este concurso y del segundo, celebrado en 1967, surgieron directores como Alberto Isaac, Juan Ibáñez, Carlos Enrique Taboada, Sergio Véjar, Alcoriza, Ripstein..., quienes desarrollarían parte importante de su carrera en los años setenta y ochenta.

6. La defensa de la Reseña de Festivales por todo lo que favorece al contacto, a través de los filmes y de las personalidades, con lo mejor de la cinematografía mundial, y el ataque a los defectos que han impedido a las Reseñas celebradas cumplir cabalmente su cometido.

Tales objetivos se complementan y condicionan unos a otros. Para su logro, el grupo Nuevo Cine espera contar con el apoyo del público cinematográfico consciente, de la masa cada vez mayor de espectadores que ve en el cine no sólo un medio de entretenimiento, sino uno de los más formidables medios de expresión de nuestro siglo.

México, enero de 1961.

HISTORIA Y DATOS DE LA PELÍCULA

Dejando aparte el contexto y entrando en la película, conviene recordar que la experiencia del exilio como desposesión ha sido transmitida normalmente por vía oral o escrita. La transmisión por medio de imágenes, o sea, la conversión en película del documento de la memoria del exiliado es mucho menos frecuente. La película *En el balcón vacío* de Jomí García Ascot y de María Luisa Elío es un raro ejemplo.

Trasponiendo la realidad de los recuerdos de la Guerra Civil española y del exilio mexicano de la guionista, Jomí García Ascot y María Luisa Elío han realizado la única película española consagrada enteramente a la memoria de una cierta Europa en el seno americano. Esta película debe incluirse y relacionarse con otros proyectos audiovisuales de la memoria como documental, tal como por ejemplo el de Jonas Mekas, fundador del "New American Cinema". La película sirve, a su vez, para reflexionar sobre el documental como soporte de la memoria.

En el balcón vacío es la única película del exilio republicano español sobre sí mismo hecha por los exiliados. No hay otra. Las razones no están demasiado investigadas, no sabemos si por obvias o por motivos de otra índole. Las dificultades para dirigir películas para los no mexicanos eran extremas por culpa de unos sindicatos fuertemente nacionalistas y de un tremendo corporativismo. Estos sindicatos ejercían un control absoluto e impedían trabajar a los no mexicanos. Ese mismo impedimento imposibilitará que Jomí pueda realizar más películas. Ni el mismísimo Luis Buñuel se libró de esa tiranía⁴⁴. María Luisa Mendoza

44. Quien tenga mayor interés en conocer los pormenores de las relaciones de los exiliados y el cine en México puede acceder a José de la Colina, "Los transterrados en el cine mexicano", en AA. VV., *El exilio español en México*; Román Gubern, "Cine español en el exilio", en José Luis Abellán (dir.), *El exilio español de 1939*, T.5; Juan Rodríguez, "La aportación del exilio republicano español al cine mexicano".

señala que Jomí no está dentro de los directores admitidos y que si quiere distribuir su película le pedirá el sindicato por el desplazamiento el doble o el triple de lo que costó el rodaje. Las razones de su exclusión, aparte de ser extranjero, las intuye como por el hecho de haber rodado en Cuba [Mendoza, 1962, s/n]. Pero tampoco en los otros países latinoamericanos que recibieron un gran contingente de exiliados se rodó nada.

Lo más curioso es que la película se presentó al festival de Locarno bajo bandera mexicana y representando a México. Eso no fue óbice para que la película no entrase en los circuitos comerciales, tuviera cierta repercusión en los círculos del exilio y fuese rápidamente ignorada. Quizá, también, haya que buscar alguna de las causas en la propia naturaleza del medio. La inversión económica que hay que realizar para trabajar en este medio dificulta enormemente su uso. Tal vez la figura de Buñuel haya acaparado toda la atención de los cinéfilos, pero él no tocó el tema del exilio. En España, *En el balcón vacío* ha sido desconocida pues no circuló ninguna copia hasta 1999 en que fue presentada en unas jornadas sobre el exilio en Alcalá de Henares. Luego ha sido visionada en Valencia, Barcelona y Pamplona, también en jornadas sobre la memoria del exilio. Por cierto, la copia que hemos manejado en España es nefasta, pero es la única que hay, como la misma María Luisa Elío reconoce en la citada entrevista con Paloma Ulaclia y James Valender [Ulaclia y Valender, 2004, 375].

Acaso haya que añadir un problema común a otros medios: ¿a qué público iba a dirigirse? El español estaba vedado; *fuera no se permitió exhibirla*, el exiliado era un público demasiado minoritario para la inversión necesaria. Y ¿el mexicano? El público mexicano no dejaba de ser un problema de múltiples facetas. Como resumo en mi tesis doctoral⁴⁵, gran parte de los mexicanos azuzados por la prensa conservadora veía a los exiliados como una nueva invasión de

Los principales estudios sobre esta película deben buscarse en Colina, José de la: "Los transterrados en el cine mexicano", en AA. VV. *El exilio español en México*; García Riera, Emilio: *Historia del cine mexicano*, México, SEP, 1986 y Era, 1976; Naharro-Calderón, José María: "Entre el recuerdo y el olvido del exilio: de En el balcón vacío de Jomí García Ascot a Tiempo de llorar de María Luisa Elío", en Cabello-Castellet, George; Ortí Olivella, Jaume and Wood, Guy: *II Portland Cinema Conference*, Portland, Oregon State University and Red College, 1995; Alonso García, Charo: "En el balcón vacío: la película del exilio", *Cuadernos CIERE* 28, 1996; el suplemento monográfico de la revista *Archivos de la Filmoteca* 33, 2ª épo., 1999 octubre, Valencia; Tuñón, Julia: "Bajo el signo de Jano", *Cuadernos Americanos* 55, 2001; Sánchez-Biosca, Vicente: "Le film comme lieu de la mémoire: En el balcón vacío et l'exil mexicains de les espagnols", *La Nouvelle Sphère Intermédiatique* IV. Cuatrième colloque du Centre des recherches sur l'intermédialité de l'Université de Montreal, Montreal, Cinémas, 2004; la revista *Regards* dedica su número 10 al estudio de esta película: *Images d'exil: En el balcón vacío*, film de Jomí García Ascot (1962), Université de Paris 10, 2006.

45. Eduardo Mateo Gambarte, *Los niños de la guerra. Literatura del exilio español en México*. Véanse especialmente los capítulos: "¿Españoles o mexicanos?", "El problema de identidad".

gachupines, así llamados los emigrantes económicos que iban a “hacer las Américas”; por otra parte, uno de los grandes debates nacionales en aquella época era el de la identidad mexicana con la importante secuela de una susceptibilidad extrema frente a lo extranjero⁴⁶.

No parece que mostrarles en aquellos momentos los problemas de los exiliados a los mexicanos fuese lo más adecuado, ni que el tema les apasionase demasiado. Hoy sería otra cosa, pero ya no será esta generación quien pueda hacer otra película. Cabía la posibilidad de trabajar el tema desde una mirada más universal, pero no era todavía la hora. El drama personal estaba tan a flor de piel

46. A partir de los años veinte, el mexicano se interroga concienzudamente sobre su ser. Movimiento esencialista, que como en España demostraron los hombres de la Generación del 98, sólo lleva a la inacción, a la instalación en una historia atemporal desanclada de la realidad. El muralismo mexicano, los estridentistas y agoristas, etc., se lo plantean, pero son Antonio Caso y, sobre todo, Vasconcelos quienes intentan dar una respuesta filosófica. José Vasconcelos es un pensador y hombre de acción tan original en sus concepciones como impetuoso y apasionante en el arte de expresarlas, decía de él su contemporáneo Carlos González Peña.

Vasconcelos inicia esta larga meditación de los mexicanos sobre su propio ser. Su obra, *La raza cósmica* (1925), anuncia el advenimiento de una quinta raza, vigorizada por la mezcla de razas afines, que dominará al mundo. Poco más adelante, un autor teatral, Rodolfo Usigli (en *La esperanza*), un novelista: Agustín Yáñez (en *El calor del pueblo*), intentarán dar respuesta a la pregunta, pero quien debe considerarse como el iniciador del estudio serio del tema es Samuel Ramos, basándose en un nuevo humanismo. Su obra básica es *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934). Definir la identidad del mexicano es ubicarlo entre las dos vertientes preponderantes de la cultura del país: la calificada cultura europea y el papel de lo indio. Se acepta el mimetismo del mexicano por la cultura europea, fenómeno inconsciente que descubre un carácter peculiar de la psicología mestiza. Realiza un recorrido analítico por la historia de México y por la caracterología de los mexicanos. La situación de los intelectuales mexicanos es problemática. Impulsados por la ausencia de un lenguaje propio y por la necesidad de una cultura superior, con una voluntad universalista, se expresan a través del lenguaje heredado de la tradición europea. No ha habido grandes personalidades que encontrasen la orientación adecuada a ese singular destino de México: individualismo y disociación de la historia del país.

Aparte de la investigación filosófica en torno al tema llevada a cabo por el grupo Hiperión, con Leopoldo Zea a la cabeza, la lectura de *El laberinto de la soledad* es imprescindible para la comprensión de todos los poetas mexicanos de cierta significación que le siguen en el tiempo, señala Salvador Elizondo. La trascendencia que tuvo aquella obra de Paz, editada en 1950, tanto dentro del país como fuera, hace que sea un punto obligado de referencia para el estudio de los problemas de identidad de la generación que vamos a estudiar. Las tesis que baraja son básicamente: la coetaneidad, por primera vez, de la historia mexicana con la del resto de la humanidad; todo el mundo está al margen porque no hay un centro; la conciencia de desierto humano que se cifra en el sentimiento de soledad, atajable no con individualismo sino con nostalgia y búsqueda de comunión. El tema lo retomará Paz en *Postdata* y en algunos pasajes de *Las peras del olmo*, donde afirma: Nosotros somos los que tenemos que decir las palabras finales del diálogo mortal que iniciaron Cuauthémoc y Hernán Cortés. Esta problemática saltó e inundó el ensayo y la prensa, siendo un tema de viva actualidad durante este decenio. [Mateo Gambarte, 1996, 25-6]

que era difícil sustraerse a él. Aun así, un grupo de exiliados de aproximadamente parecida edad, alrededor de 35 años, deciden enfrentar sus recuerdos y su pasado desde el diván de una película con el espacio y tiempo de la historia.

El resultado es, en palabras de Naharro-Calderón: *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* [Naharro Calderón, 1999, 152]. La melancolía no había podido todavía destilarse; la nostalgia estaba, empero, demasiado fresca como para ser servida con la frialdad o entereza de un cierto distanciamiento. A pesar de ello, toparemos con la excepción, y de nostalgia vamos a hablar porque es el tema de esta película.

El escritor mexicano Juan García Ponce, actor también en la película y perteneciente al grupo “Nuevo Cine”, comentó de la película que *la nostalgia de la infancia, una nostalgia exacerbada por el exilio, que agrega al alejamiento en el tiempo un alejamiento material [...] En el balcón vacío el destierro real de lugar [...] se transforma de una manera natural en símbolo e imagen de otro destierro, el que es producto del tiempo y nos separa continuamente del yo que fuimos. La película es por eso 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 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 solo el hilo que la ata a sus fantasmas, tan desterrados de sí mismos como ella* [García Ponce, 1962, 119-20].

Y si de nostalgia hablamos, difícilmente encontraremos a nadie tan especializado en ella como nuestra autora. Toda la obra de María Luisa Elío, tanto filmica como literaria, es un ejercicio brutal de memoria y nostalgia en carne viva, memoria sin olvido que duele a flor de piel, nostalgia de un paraíso perdido e irre recuperable. A la protagonista pudo pasarle como a la película. Hay dos partes. Una de nostalgia y memoria; otra de contagio con la realidad donde aquella materia de pasado se rompe en caos y desorden, se disuelve el contorno de las cosas y todo se cubre de una especie de calima abrasadora que enturbia y se acumula de forma asfixiante.

Durante mucho tiempo fue así, porque al final el juguete de la memoria también tiene una capacidad limitada de presión. *Si utilizamos la metáfora plató-*

nica del desván o memoria pasiva –observa Naharro-Calderón–, 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 ballar el desván de la memoria pasiva en el que posarse para depositar; encerrar; clasificar y/o olvidar las imágenes naufragadas del trauma exiliado [Naharro-Calderón, 1999, 152]. De esta manera, la actualidad se ve molesta continuamente por zumbido de las imágenes del recuerdo que no cesa, como en sesión continua cinematográfica.

María Luisa Elío es la autora del argumento de esta única película del exilio español: *En el balcón vacío*. Es una película autobiográfica, aunque de este tema hablaremos cuando lo hagamos de su producción escrita. Lo dicho allí sirve igualmente para la película en cuanto al tratamiento autobiográfico. También será la actriz que encarne su propio personaje en la segunda parte de la cinta. La dirigió su marido, Jomí García Ascot, que a la vez que cineasta era brillante poeta. Colaboró con ellos Emilio García Riera, quien después escribirá su monumental historia del cine mexicano. El guión lo adaptaron entre los tres.

El citado crítico recuerda así aquellos días: *Corría aún 1961 cuando María Luisa y Jomí, que vivían en un departamento (exquisitamente puesto, por cierto) de la colonia Cuauhtémoc, me propusieron colaborar en un guión basado en unos escritos de ella. Estos escritos trataban de la guerra de España y el exilio vistos por la niña que fue y la mujer que sería.*

Escribimos el guión en casa de María Luisa y Jomí, interrumpidos a cada rato por llamadas telefónicas del poeta Emilio Prados a los dueños de la casa. De esas sesiones me han quedado unas fotos con Jomí y María Luisa (mujer hermosa y de grandes estilo y temperamento) y unos recuerdos entrañables. Ante una pareja de elegancia tan natural y bien llevada yo me sentí algo basto, pero a la vez halagado por el peso que se daba a mis tímidas opiniones.

*María Luisa era implacable. A veces, Jomí y yo quedábamos satisfechos con la solución de una escena, pero ella nos clavaba su dura y clara mirada y nos decía: “Estáis contentos, ¿eh?, qué bien, qué mono, ¡pero si parece “La del soto del parral”! ¿Sabéis qué os digo? ¡Qué os podéis ir al demonio!, y de inmediato, después de sonrojarse el pulcro Jomí y de trastornarse un servidor (“¡coño, pues qué quiere esa mujer!”), nos obligaba María Luisa, con eficacia, a encontrar una solución mejor [García Riera, 1990, 57]. El guión técnico y los diálogos pueden leerse en el nº 10 de la revista *Regards* [Keller, 169-183]. También es muy interesante la “Historia de la película” [207-209] de Jomí en la misma revista.*

Se filmó en 1961. Ganó el Premio Fipresci, de la Crítica, del Festival Internacional de Locarno y el Jano de Oro del Festival de Sestri-Levante, pero en México sólo pudo exhibirse a través de circuitos de cineclubs, en razón de su producción

marginal e independiente, por las razones aducidas anteriormente. Las críticas que obtuvo la película en el reducido círculo de los festivales a los que se presentó en Europa fueron unánimemente elogiosas. La película tuvo una realización amateur. Reunidos los ocasionales actores en casa de Conchita Genovés cada uno fue eligiendo el papel que más le gustaba. El de protagonista se lo guardó María Luisa para ella. Era su vida, después de todo. Casi todos eran exiliados, con las honrosas excepciones de los escritores mexicanos Juan García Ponce y Salvador Elizondo, el escritor colombiano Álvaro Mutis y John Page, muy amigos de los jóvenes exiliados.

La primera cuestión que hubo que resolver fue la económica. No tenían un peso. Aun así, todos se rascaron el bolsillo, pero con eso consiguieron el 15% del total de la película. Con ingenio, lograron convencer a los pintores Vicente Rojo, Juan Soriano y uno de los hermanos Souza (Fotos Mayo) para que les donaran sendos cuadros. Con el dinero obtenido, 4.000 dólares, lograron una cámara, los rollos de película, el revelado... A esas dificultades, se debe añadir que para los no mexicanos era prácticamente imposible rodar películas en México debido al fuerte control del tema que ejercían los sindicatos, como ya hemos comentado anteriormente⁴⁷. El formato elegido, por problemas económicos, también hará prácticamente imposible su distribución comercial. Quede dicho que de ella no sacaron ni un duro o peso, aunque sentimentalmente han estado viviendo de ella toda la vida. Hasta hartarse incluso: *por otra parte, ya estoy hasta la coronilla de la película. ¡La he visto tantas veces! ¡Y también he tenido que hablar de ella tantas veces! La veo y digo: "¡Qué lata de niña! ¡Qué lata de señora!"* [Ulcía y Valender, 2004, 375].

Todos colaboraron por amistad y por plasmar algo de sus añoranzas y recuerdos. Los sábados Jomí y María Luisa preparaban la producción, y se filmaba los domingos, 40 de filmación en total. La acción de la película está situada en Pamplona, Elizondo, frontera de los Pirineos, zona republicana, Le Perthus... Los lugares fueron, aparte de calles y plazas del Distrito Federal, el Ateneo Español, el Parque Lira, el Colegio Madrid, el edificio Condesa, el Desierto de los Leones, el restaurante Bellinghausen, el Panteón Español, el Sanatorio Español... La duración final es de 70 minutos.

El primer día de filmación fue muy problemático. Casi estuvieron a punto de dejarlo y de echar por la borda aquel proyecto que a todos ilusionaba tanto. Se fueron todos en un coche viejísimo que habían conseguido a la carretera de Toluca, pasado el Parque de Chapultepec, al Desierto de los Leones. La filmación se realizaba con una cámara Pathé-Webbo de 16 mm., de cuerda, con lo que a cada paso había que cortar la filmación. *Jomí le dice a Diego de Mesa: Póngase aquí. Acción. Diego empieza a decir: Hasta aquí la dejo... Y en eso que se le llenan*

47. Sobre la génesis de la película puede verse el artículo de [Chaboud, 59-60].

los ojos de lágrimas y a los demás también se les llenan los ojos de lágrimas. Fue uno de esos momentos de una emoción intensa en que se les revolvieron todos los recuerdos de la guerra y posteriores.

Empezaremos por anotar el reparto de la película, si nos lo permite María Luisa, por la niña y su historia real. La niña, Gabriela Elizondo (el apellido parece un homenaje al pueblo de Elizondo de tan emocionado recuerdo para la autora), es la barcelonesa Nuri Pereña, para muchos críticos uno de los factores claves en el éxito de la película; el propio Jomí confiesa: *Encontramos una actriz de diez años, que es así como la Greta Garbo de los diez años* [Pelayo, vídeo].

La niña tiene una historia real atroz, mucho peor que la de la película⁴⁸. La niña nunca supo que estaba actuando en una película. Además hubo que doblarla porque no pronunciaba ya las *ces* ni las *zetas*, según me cuenta María Luisa. La voz de doblaje es de Yayone García. Era hija de una profesora de un colegio español y del Sr. Pereña. Éste trabajaba en unos laboratorios en México. Fue a París por un asunto de trabajo y se le ocurrió volver por Cuba para ver la Revolución. Era el mes de noviembre. Estaban en febrero y del Sr. Pereña nada se sabía, se había esfumado, no había llegado a México y no se tenían noticias suyas. De Cuba había salido, en Santo Domingo le decían a la Sra. Pereña que por su frontera no había pasado nadie con aquel nombre, a México no había llegado. Su mujer lo esperaba día tras día. La esperanza se vuelve terca y todos los días ponía su plato en la mesa con la vana ilusión de que iba a aparecer de un momento a otro por la puerta...; la invitaban a ir a cualquier parte y se negaba porque estaba esperando el regreso de su marido que iba a suceder en cualquier momento. Pero el Sr. Pereña seguía sin aparecer y sin dar ninguna señal de vida.

Años después, cuando muere el dictador Trujillo, la Sra. Pereña, acompañada por el antropólogo Ángel Palerm, fue a indagar y a preguntar por su marido a Santo Domingo. Allí encontraron la respuesta, una respuesta terrorífica y espeluznante. Efectivamente, el Sr. Pereña no había entrado en Santo Domingo proveniente de Cuba. Nada más poner pie a tierra fue detenido por la policía de Trujillo antes de cruzar la frontera, lo que explicaba que no quedase constancia de su paso por la misma, pues lo creyeron espía del gobierno cubano. Lo torturaron hasta casi morir. Como nada tenía que decir, lo siguieron torturando hasta que, finalmente, en una de las especialidades de la policía de Trujillo, es crucificado en vida. No se trata, no, de una metáfora, lo clavaron en una cruz en una prisión. Antes de morir, cuando los presos estaban agonizando los tiraban en una isla desierta en las cercanías de Santo Domingo. Ángel Palerm y la Sra. Pereña se fueron para allá y se encontraron la viva imagen de lo dantesco: el horror de la muerte en estado más puro.

48. La historia de la niña me la contó María Luisa en su casa de Coyocán en una de las entrevistas citadas.

Los moribundos que lograban sobrevivir llegaban a practicar el canibalismo, única manera de conseguir alimento en aquellas circunstancias.

Volviendo a la película, la Gabriela mayor es la propia María Luisa Elío, de quien también es la voz narradora, la hermana de Gabriela es Belina García. El resto de participantes fueron:

LOS PADRES: Jaime Muñoz de Baena y Conchita Genovés (mujer del fotógrafo de esta película en la vida real).

MUGALARI: Diego de Mesa, hijo del poeta Enrique de Mesa.

EL PRESO que huye por los tejados de la pamplonesa calle Estafeta: Fernando Lipkau, uno de los dueños del famoso restaurante hispánico El Perro Andaluz, junto con Nacho Villarías, en la Zona Rosa.

LOS GUARDIAS CIVILES que persiguen al fugado por los tejados de la calle Estafeta: Esteban Martínez y José Luis González de León.

EL FALANGISTA que los acompaña: José de la Colina.

LA MUJER QUE GRITA: Alicia Bergua.

EL HOMBRE DEL PAQUETE: José Redondo.

LA NIÑA AMIGA DE GABRIELA: Alicia García.

EL CURA QUE SE PASEA POR EL PARQUE: John Page

ACOMPANANTE DEL CURA: Salvador Elizondo.

LA MONJA: Consuelo Oteyza.

EL ENFERMO EN SILLA DE RUEDAS: Juan García Ponce.

CUIDADORA: Mercedes Oteyza.

LA PAREJA DEL PARQUE: Eliseo Ruiz y Carmen Elío.

EL POLICÍA QUE INTERROGA A GABRIELA EN EL PARQUE: Álvaro Mutis.

EL PRESO TRAS LA REJA: Tomás Segovia.

LOS NIÑOS QUE APEDREAN AL PRESO: Julián Orbón, Tangui Orbón, Andrés Orbón y Jordi García Bergua.

EL NIÑO QUE DA LA NOTICIA DE LA MUERTE DEL PRESO: Juan Antonio Ruiz (sobrino, hijo de su hermana Carmenchu).

LA MUJER DE LA ESTACIÓN: Francisca Riera.

EL BEBÉ: Ana García Bergua.

EL DE LA CONTRASEÑA: Justiniano Somonte.

EL DEL COCHE: Diego Mesa.

LOS MILICIANOS DE LA ESCALERA: José María Torre y Santiago Genovés.

LOS TÍOS DE VALENCIA: Carlos Contreras y María Inés Oteyza.

LOS PRIMOS DE VALENCIA: Carlos Contreras, hijo, y José Andrés Contreras.

LOS REFUGIADOS: Martín Bergua y Filomena Grasa.

EL CAMARERO FRANCÉS se lo reservó Emilio García Riera.

LA AMIGA FRANCESA: Cecilia Noriega

LA OTRA NIÑA FRANCESA: Lupe Noriega (sobrinas de María Luisa, hijas de su hermana Cecilia).

HERMANA DE GABRIELA MAYOR: Carmen Meda.

La ficha técnica de la película se completa con: Producción en 16 mm.: Ascot / Torre N:C.; dirección: JOMÍ GARCÍA ASCOT y como asistente EMILIO GARCÍA RIERA⁴⁹; JOSÉ MARÍA TORRE como fotógrafo (fotógrafo profesional, quien cederá su estudio para el revelado), teniendo como asistente a JOSÉ REDONDO, los fragmentos de documental de la guerra española son de JORIS IVENS; sonido: RODOLFO QUINTERO; títulos de presentación: VICENTE ROJO; edición: JOMÍ GARCÍA ASCOT y JORGE ESPEJEL; música: Bach, Tomás Bretón y popular española; filmada en México D.F., 1961-2.

La sinopsis argumental es el cuento con el mismo título que aparece en *Cuaderno de apuntes*. Para nuestro quehacer la resumimos así: Tras la dedicatoria, *A los españoles muertos en el exilio*, en un tono intimista y evocador aparece la casa de Gabriela niña donde vive con su hermana mayor y sus padres (vivencias y recuerdos de María Luisa Elío) todo es un remanso de paz y tranquilidad (Avenida Roncesvalles, 2, 5º izq., Pamplona); el padre lee, la madre cose y la hermana mayor estudia. La niña está desmontando un reloj, premonición de la ruptura del tiempo, cuando ve por la ventana cómo un hombre trata de ocultarse por los

49. Emilio García Riera es natural de Ibiza y llegó a México de corta edad. Su vida ha estado ligada al cine mexicano. Publicó en 1963 *El cine mexicano*. Después es nombrado profesor del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM. Poco después será nombrado crítico cinematográfico del entonces prestigioso diario Excélsior. A partir de 1969 comenzó a publicar su minuciosa y vasta *Historia documental del cine mexicano*, que va a cubrir la historia del mismo desde 1926 hasta 1976 (18 volúmenes, México, Universidad de Guadalajara, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco y el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), 1992-1997). Los primeros 17 volúmenes contienen las fichas filmográficas completas y comentarios sobre las películas reseñadas. El volumen 18 presenta un índice de las películas reseñadas, así como correcciones y comentarios adicionales. Pocas cinematografías en el mundo poseen un registro tan detallado y exhaustivo como el que Emilio García Riera ha dedicado al cine mexicano en esta monumental obra, publicada originalmente por Ediciones Era en 1969. En esta nueva edición, García Riera extiende la cronología original (1970) hasta 1976. Ha sido coguionista de varias películas, además de *En el balcón vacío*, como la adaptación del cuento de García Márquez, *En este pueblo no hay ladrones*, junto al director, Alberto Isaac; también a él se debe el guión de la película de Alberto Isaac, *Los días del amor*.

tejados (final de la calle Estafeta esquina con Duque de Ahumada) de dos guardias civiles y de otro tipo, un falangista. Mientras todo esto ocurre, la voz de narradora en *off* cuenta el párrafo: *En aquellos días [...] aquella guerra que apareció un día en el grito de la mujer* (CA, p. 123 [31]).

La niña ve la escena y finge no enterarse de nada para no delatarlo, pero el grito de una mujer hace que el hombre sea detenido. Gabriela sin decir nada, anhelante, está intentando ayudar con la fuerza de su mente al fugitivo. Al ver cómo lo apresaban anuncia como pasmada a su madre que *la guerra ha venido por el tejado*. A partir de aquí la película cobra un tono patético y fragmentario. Otro día, mientras Gabriela desayuna, ve a su madre llorando al recibir un paquete que le entrega un hombre. El paquete contiene unas ropas ensangrentadas según descubre la niña al inspeccionarlo antes de salir para la escuela; la escena anuncia la desaparición del padre. Más adelante, en el parque un policía secreta se acerca a interrogar a la niña intentando sonsacarle sin el menor éxito el paradero de su padre.

En otro lugar (Elizondo), Gabriela mira con tristeza cómo unos niños apedrean a un *rojo* preso que se asoma tras una reja. Cuando los niños desaparecen, la niña y el preso cruzan alguna sonrisa sin decir palabra. Pasados algunos días, la niña le lleva un poco de tabaco, pero se entera por boca de otro niño que el preso ha sido fusilado. Una mañana Gabriela es despertada bruscamente por su madre con la noticia de que deben partir. Sólo le permite llevarse *algo que le quepa en la mano*. Ella prefiere despedirse, uno por uno, de sus muñecos arrebujándolos en la cama.

Esperando en la estación, la madre y las dos hijas escuchan el diálogo de una señora que le explica a otra que en la zona de los *rojos* hay cabezas cortadas colgando de los árboles. Posteriormente, en un pinar, tras dar la contraseña, toman un coche que las llevará a la zona republicana. En el trayecto, la niña busca en vano las cabezas colgadas de los árboles. Llegan a la ciudad (Valencia) de la zona republicana donde son acogidas por unos parientes. A la madre le comunican que su marido está muerto. Mientras la ciudad es bombardeada, Gabriela se acurruca sola en un corredor asustada y sin entender nada. Poco después, en torno a una mesa, ella, su hermana, sus primos y otros niños se reparten el *botín* encontrado entre los escombros del bombardeo. Gabriela se queda con un tapón de vidrio⁵⁰.

50. El valor de ese objeto es comparable al del botón que utiliza su padre durante el encierro, y que nos cuenta en su libro [Elío Torres, 176 y ss.]. También lo recrea la propia autora en el cuento "El botón" (CA, 141-3, [46-8]). Sirve para concentrar los pensamientos y desviar la memoria de su fijeza en el drama.

Se inicia el éxodo hacia la frontera. Después del paso por Le Perthus se ve a madre e hijas pedir sendos cafés con leche y *croissants* en un café francés. Gabriela entra en un colegio y una pelota perdida va hacia ella. Una niña francesa le pide la pelota en francés, ella no entiende al principio hasta que se percató que le está pidiendo que le eche la pelota y la obliga a decir su primera palabra en francés: *la balle*. Por la noche, acostada en un cuarto de hotel llorará al escuchar unos fragmentos de *La verbena de la Paloma*. Gabriela se despedirá de la niña para viajar a México.

México D.F. aparece en una sucesión de imágenes y se empieza a oír la voz de Gabriela mayor reflexionado dolorosamente sobre el paso del tiempo. Después, se la ve caminando por las calles de la ciudad temerosa de que su madre, muy enferma, vaya a morir, como así ocurre. Pasa el tiempo, y Gabriela y su hermana visitan la tumba de su madre mientras recuerdan su infancia. Gabriela aparece sola en su casa y busca entre sus cosas el tapón de vidrio. Regresa a su casa pamplonesa, es un regreso simbólico en la película muy premonitorio del que años más adelante será el regreso real. Al subir a su casa se cruza tres veces por las escaleras con ella de niña. Parece recordar la negación bíblica de San Pedro, la ausencia de anagnórisis. Ya en la casa camina por las estancias vacías y por los pasillos desiertos evocando en una voz en *off* a los suyos.

Termina la película pidiendo entre sollozos: *Ayudadme, ayudadme, que no sé por qué he crecido tanto*. El retorno de Gabriela a la vacía casa paterna revela en ella el imposible reconocimiento del pasado a través de la memoria. En esta secuencia crucial, Gabriela adulta reencuentra el fantasma ya lejano de la Gabriela niña, en un recurso dramático que prefiguró el artificio utilizado por Carlos Saura en *La prima Angélica* (1974), apunta Román [Gubern, 1976, 176].

ESTUDIO DE LA OBRA

Quizá la película no sea tan buena, con más medios obviamente podía haber sido mucho mejor. Preguntada la autora sobre su intervención en la película contesta:

-Yo intervine de una manera descarada. Todo el tiempo estaba pegada a Jomí diciéndole: "Eso no, espera, más". ¡Era mi vida, después de todo, lo que estábamos filmando! ¡No quería que nadie hiciera una mala interpretación de mi vida!... Lo que Jomí sabía hacer muy bien, muy bien, era editar. Me decía: "Tengamos las manos tomadas y cuando tú quieras editar, cuando pienses que hay que cortar, dame un apretón de mano". Invariablemente coincidíamos en el apretón de mano. Salvo en una escena del 'Balcón...', que ahora, cuando la veo, me revienta, porque es muy larga y la quiero editar todo el tiempo... La película fue totalmente mía. Jomí lo sabía tan bien como yo. Lo sabe todo el mundo. No hay más que ver la película.

-¿Entonces la versión final corresponde bastante a lo que tú querías hacer?

-No. Hubiera hecho yo algo mucho mejor. Pero, con todo, la película ganó dos premios. El guión es excelente.

-En términos generales, ¿qué hubiera querido cambiar? ¿Qué te impidió hacerlo mejor?

-Quizá me faltó inteligencia. Porque así como yo le era imprescindible a Jomí para hacer lo que fuera, él también me era imprescindible a mí. Es decir, éramos muy buen dúo y la prueba de eso es que, ya solo, Jomí no hizo casi nada. Tiempo después, ya divorciados, Jomí dirigió otra película más, pero -voy a decir lo que pienso- le hacía falta María Luisa para

hacer cine. Le salió muy mal la película. Qué triste, ¿verdad? [Ulacia y Valender, 2004, 374].

Tal vez el guión sea mejor que la película, como afirma la autora. María Luisa Elío cuenta que no querían darle el premio más que al guión. Ahí se luchó mucho, según ella, y se consiguió que el premio se diese a la película pero que aparecieran como autores los dos nombres: Jomí García Ascot y María Luisa Elío⁵¹. Todo esto lo resume a la perfección Jorge Ruffinelli en las siguientes palabras: *García Ascot hizo una película “casera” que trasciende enteramente dicha modalidad (o lo que la expresión “home movie” pudiera tener de negativa) porque más allá de las penurias de producción hay un notable talento narrativo y, como señalé al comienzo, el acierto absoluto de encontrar ese rostro infantil sobre el que se asienta el delicado intimismo de buena parte de la película. Advertirle defectos a la producción sería un ejercicio inútil por obvio. Al contrario, admirable es la fotografía, los encuadres originales y sutiles, el excelente uso de la música, la adecuada presencia del relato en la banda sonora. Lo asombroso es considerar cómo pudo hacerse tanto con tan escasos medios, con cuánta gracia pudo sostenerse una filmación de fin-de-semana; cuánta “solidaridad” hubo de los amigos, en una tarea creativa fílmica que, así, exhibe su ulterior condición colectiva* [Ruffinelli, 2003, s/p].

Justamente, el hecho de que la película sea amateur le fue bien, eso hizo que se disculpasen o pospusiesen análisis de corte más estético o técnico y que se centrase más la mirada en el propio film. A María Luisa Elío, como texto, le gusta mucho más *Tiempo de llorar* que *En el balcón vacío*. Ambas son casi lo mismo, cuentan prácticamente la misma historia, aunque el germen del guión esté en *Cuaderno de apuntes*. Una en lenguaje literario y la otra en lenguaje visual. Pero, como más adelante se analizará, la clave puede que esté en que en la película hay una dosis de culturalismo externo que no existe en el texto literario.

La propia guionista señalaba en una entrevista: *Estábamos en Cuba en aquel momento –cuando está escribiendo el guión–, y un poco el ambiente de Cuba, de la gente que venía de la sierra y demás, nos recordaba bastante la guerra de España. Yo no había escrito nunca, pero me puse a hacerlo sin decirle nada a mi marido, porque me parecía una tontería. Él se iba a trabajar y yo me quedaba escribiendo. Curiosamente un día estaba yo sentada en el hall del hotel Presidente, donde vivíamos, y pasó Alejo Carpentier, con el que solíamos ir al cine por las noches. Me preguntó qué estaba haciendo y le dije que escribiendo una carta, pero él me contestó que eran muchas hojas para una carta y me pidió leerlas. Fue la primera persona que lo leyó* [Alted, 1999, 131].

51. Según me contó María Luisa en una de las citadas entrevistas conmigo.

En otro lugar añade a la historia lo siguiente: *Cuando llegamos a México de Cuba, mi marido estaba en un estado de depresión feroz. Yo, que soy muy depresiva y al mismo tiempo muy optimista, le dije: “En estos momentos tú estás deprimido porque quieres hacer cine, pues vamos a hacer cine”, y él me dijo: “¿Con qué?” “Con el dinero del desayuno y con el de todos nuestros amigos que nos van a ayudar”. Y así fue, ahí es donde todos los refugiados españoles nos juntamos porque estábamos pensando en lo mismo, que era en la guerra de España. Esa fue una experiencia extraordinaria... La película es un pensar y pensar mío durante años en aquella niñez, en aquella España y, ya en un extremo de soledad y de angustia, sale esa otra parte de la película que yo no había vivido, pero que cuando vuelvo a España, esa fantasía se ajusta exactamente a la realidad. Después, en un libro mío, “Tiempo de llorar”, lo resumo en una frase, con la que empieza el libro: “Ahora me doy cuenta de que regresar es irse”, es decir, la imposibilidad del regreso. Cada vez que voy a España yo quiero volver a ser niña, quiero estar con papá, quiero estar con mamá, quiero estar con mis dos hermanas, quiero jugar en el parque, y no están mis padres, no están mis hermanas y el parque está solo; ésa es la realidad [Martín Casas y Carvajal Urquijo, 2002, 236-237].*

La idea de hacer esta película no surgió de la necesidad de hacer una película sobre el exilio, cuenta María Luisa, sino que una vez escritos sus recuerdos y comentados con Jomí y Emilio Prados es cuando surge la necesidad de darles forma fílmica. Más que guión lo que hay es un texto de partida. Posteriormente María Luisa, Jomí y Emilio García Riera escribirán el guión respetando el fragmentarismo del relato. No es un relato coherente. Son excelentes viñetas del recuerdo. Son casi excelentes poemas en prosa: *La niña tenía miedo / la niña tenía miedo, / ¿por qué tenía miedo la niña?...*

Jomí se puso de acuerdo con un muchacho de apellido Torreblanco para filmar una película de pequeño formato, casi casero, en 16 mm., pero cuando empezó a escribirla con el texto de María Luisa vio que podía hacer una película más ambiciosa. De los 20 minutos originales se podía ampliar a una hora. Es una película tan amateur que se filmaba solo los domingos y se iban comprando los rollos para cada sesión. Buscando en la ciudad de México los lugares que pudieran dar la idea de la España aquella. Hay, por ejemplo, una estación entre Navarra y Madrid, que es la conserjería del Colegio Madrid; una casa, que todavía está en la colonia Roma, que luego fue lugar de fiestas libertinas de otro grupo, y que parece puede ser un grupo de apartamentos de España. Hay un parque francés, que es el parque Lira, es la escena de la mamá con el niño epiléptico. En el Ateneo Español se filmaron las escenas del perseguido por los tejados y es delatado por la mujer. Así es como se hizo la película. Es una película de llevar en el bolsillo. Pero resultó muy bien.

Tanto García Ponce como José de la Colina, sin olvidarse de García Riera y otros críticos, se esfuerzan en resaltar la importancia de la segunda parte de la película. Se resume su postura en que la película sin la segunda parte queda trunca. Aunque a los espectadores, creemos que entonces y ahora, sobre todo, les entusiasma más la primera parte. Estamos más de acuerdo, en ese sentido, con el crítico cinematográfico italiano Lino Micciché [1963, s/p], quien escribía que *es seguramente la más bella cinta antifranquista que recordamos [...] pasión civil e ideológica son perfectamente fundidas en una admirable unidad, en la que el momento poético y el ideológico coinciden; en la que el lenguaje mesurado, esencial, ajeno a cualquier complacencia, púdico y al mismo tiempo riquísimo [...] alcanza un alto resultado que sitúa a la cinta entre las más logradas de los últimos tiempos*. Y esta crítica nos lleva más a pensar en la primera parte que en la segunda.

La primera parte llega mucho mejor al espectador. Eso ocurre porque la experiencia real de una niña en España está muy bien reconstruida, hasta donde se pudo, aparte de que tiene una actora-niña excepcional, lo cual pone al espectador más a su favor desde el principio. En ese comienzo hay más vida, al margen de que los amigos actúen más o menos bien, hay más personajes, esos personajes están vistos con emoción y con sinceridad: el padre, la madre, los compañeros, el guerrillero. La propia historia es más dramática. Las vistas documentales son espléndidas, como esa que la madre en la huida pone la mano en el hielo para calentárselas y luego frotar las piernas heladas de la niña, al fin es una de las imágenes míticas de la guerra... Por eso nos parece que es más rica esa parte, más que la segunda que es una historia más personal de la autora. La primera parte es más narrativa y tiene más nudo argumental que la segunda.

Probablemente a María Luisa Elío, tan talentosa y excepcional, le faltase experiencia profesional para mantener treinta minutos de película, me comentaban algunos críticos cinematográficos en México. Es una parte más deliberada, en el sentido de que ya se siente una intención de hablar de la nostalgia, de exilio, que era lo que estaba dando la película sin falta de mencionarlo. Es un monólogo de actriz y cinematográficamente lo hace parecer más pobre, aunque toda la película está bien.

Todos sabían que era una experiencia aislada, sin futuro. Pero eso pasaba no sólo en México, sino en cualquier parte. Es un cine de público reducido, capaz de degustar productos elaborados, alejado de los tópicos y de los recursos fáciles. Es una película de la estética de la *Nueva ola* francesa, como el cine de Resnais [Ayala Blanco, 1993, 300-2; Rodríguez, M.S., 2006, 63-76]... Ya en el momento de su estreno, Gene Moskowitz apuntaba: *El uso de tomas documentales y el sentido de las imágenes de la memoria, transpuestas en forma que toca levemente a la ensoñación, lo emparenta con el nuevo estilo narrativo que ha surgido de las últimas películas europeas* [Moskowitz, s/p]. De

hecho, el título amistoso con el que la conocían los amigos era *Pamplona, mon amour*. También algunos críticos, como el uruguayo Jorge Ruffinelli, han visto en ella la huella del Neorrealismo italiano si se piensa en los ritmos lentos narrativos de Michelangelo Antonioni, o en la secuencia inicial del hombre que se escapa por los tejadíos de la Estafeta que ya estaba en *Roma ciudad abierta* de Roberto Rosellini (episodio autobiográfico de su guionista Sergio Amidei), en cómo nos puede recordar la película *Un ladrón de bicicletas*, de Vittorio de Sica, la escena del restaurant francés (cuando la madre pide café con croissants para ella y sus hijas). *Incluso la sensibilidad con que se expresan los sentimientos simples y directos a través de las miradas forma parte de una estética que era a la vez una ética: hablar de la sociedad a través del individuo, de lo más íntimo sin olvidar el medio* [Ruffinelli, s/p]. Jorge Ayala Blanco también encuentra el vínculo con Antonioni, y finalmente concluye su ensayo valorando esta película como *la más valiosa incursión del cine mexicano en el terreno de las sensaciones puras, de la subjetividad poética* [Ayala Blanco, 1993, 215].

Haciendo un pequeño inciso en lo que venimos exponiendo sobre esta película, se debe hablar de otra película que aunque no trataba el tema del exilio sí que estaba muy cercana al exilio, se le puede llamar *película de exiliados*, así lo hacen críticos como Román Gubern en España o Emilio García Riera en México. Esta película es *La barraca* (1944)⁵². Está realizada toda ella con actores exiliados, con tema de un escritor español y dirigida por un mexicano, Roberto Gabaldón, que la hizo bastante bien, y que recreó muy bien la huerta valenciana en los paisajes mexicanos, aunque a veces salga algún árbol no muy valenciano, pero eso es inevitable. Se trata de una versión de la célebre novela del escritor valenciano Blasco Ibáñez.

Se ha calificado de *cine de exiliados*, primero por una tendencia natural, sobre todo al principio, de agruparse solidariamente y darse trabajo mutuamente entre directores y actores. Segundo, si bien el director era mexicano, el guión fue de los exiliados Libertad Blasco Ibáñez y de Paulino Masip. La escenografía la compusieron los exiliados: Vicente Petit y Francisco Marco Chillet, y entre los actores estaban los españoles: Anita Blanch, Amparo Morillo, José Baviera, Juana Alcañiz, Micaela Castejón, Felipe Montoya... Y, finalmente, porque la película supuso en su momento un acto de afirmación política, llegándose a doblar copias en valenciano con la esperanza de que se exhibiese en España.

52. Esta película obtuvo 10 de los 16 premios Ariel de 1944, primera convocatoria de dicho galardón. Tres de ellos premiaron el trabajo de españoles exiliados: Coactuación masculina a José Baviera; Adaptación, a Libertad Blasco Ibáñez y a Paulino Masip, aunque este no figurara en la nómina de los premios; Escenografía, a Vicente Petit y Francisco Marco Chillet.

Emilio García Riera dice de ella que es una especie de materialización de la nostalgia: *La construcción de esa barraca que el héroe de la historia ve incendiada y perdida para siempre equivalía a la de España que los emigrados tratan de reinventar en cada uno de sus centros regionales, en todas sus formas de convivencia. Recrear España es pues para el emigrado la más segura forma de seguir siendo español* [Colina, 1982, 662]. También en el sentido en que al recrear un poco el paisaje de la Valencia perdida, de una Valencia más de otra época desde luego, al ser una película donde hay algo de protesta social, al mostrar la situación de la huerta valenciana, un algo extraño retratado en el miedo y en los prejuicios, al expresar una cierta idea difusa de izquierdismo en la escritura de la obra..., los exiliados estaban reflejando la idea que les había movido a luchar en España. Es una película animada de un sentimiento del exilio porque se nota un cierto placer en recrear un trozo de aquella España perdida.

Volviendo a nuestra película, de ella lo que más se cita pero no se acaba de valorar en su justa medida son los detalles. Es cierto todo lo que se ha dicho de ella, de la textura de las imágenes, de la fragmentación de la memoria y de los recuerdos..., pero creemos que uno de los elementos clave para entender la originalidad y la vitalidad de la película es la manera tan primorosa de tratar los detalles, algo por otra parte no difícil de entender para el que haya leído la poesía de Jomí y la obra de María Luisa. En ninguna de ambas se dan tonos elegíacos de grandes momentos, de hazañas de cualquier signo. Se trata de una autobiografía interior, más bien íntima, podríamos decir. Una película que no cobra facturas, ni exalta ideologías. Es una película de exilio sin ningún tipo de partidismos, lo que le confiere esa universalidad propia de las obras de arte. Y a la universalidad el camino que mejor conduce es el de la expresión de lo personal y vivido.

Tanto la película como las obras escritas son obras hechas con minucias de la propia vida: roces, miradas, gestos, silencios, deseos, sentires, dolores, miedos..., algo que lleve siempre la marca de la intimidad, el sello de lo personal vivido. Hablo de lo que he vivido y he sentido, podría ser el resumen de lo que se quiere expresar aquí. ¡Qué mejor lección de miedo que la niña acurrucada en el fondo del pasillo aplastada por el suyo propio! Es todo un tratado de terror resumido en pocos segundos, en una imagen. ¿Cómo expresar en una imagen la toma de conciencia del exilio?: *Eh toi, la nouvelle, passe-moi la balle*. ¿Cómo mostrar el valor de lo perdido mejor que con ese tapón de vidrio al que se aferra la niña? ¿Cómo desbaratar toda aquella propaganda fascista sobre la brutalidad que con la ingenua pregunta de la niña sobre dónde están las cabezas cortadas que no las ve colgando de los árboles? Ese plano de un reloj de pared, al comienzo de la película, que contradice el universo destemporalizado de Gabriela, la cual desmontaba un reloj de bolsillo antes de la detención del republicano.... Y así se podría ir desgranando detalles uno tras otro que expresan mejor que cualquier tratado un deseo, una imploración, un miedo, una alegría, un dolor...

Se ha visto cómo la niña desaparece del balcón expulsada por el grito delator de la mujer que denuncia al fugitivo. Ahí comienza el drama; la delación es el primer elemento que aparece de esa ruptura que revierte la confortable vida familiar en violencia, caos, destrucción y miedo, mucho miedo. En la película todos esos elementos se definen en el término *ruptura*. Por eso es importante señalar y analizar la pantalla en esa primera escena: media negra y la otra media la mitad del rostro partido de la niña.

Esa primera caída traumática –apunta Naharro-Calderón– *corresponde al paso de lo imaginario a lo simbólico, –por primera vez escuchamos la voz de Gabriela niña que enuncia diagéticamente 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 cómo a partir de ahora, la conciencia infantil no logrará comprender el 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 irrumpe 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?”. Por tres veces a lo largo de la película el rostro de la niña, y luego de la mujer, quedará cortado verticalmente 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 del pasado, señala Román Gubern [1976, 101].*

Volviendo al excelente análisis de Naharro-Calderón, éste nos hace ver que esa *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 extradiegética que se ha desarrollado linealmente desde la llegada de la guerra hasta el exilio mexicano [Naharro Calderón, 1999, 152].

Pero es importante señalar, respecto al tapón de vidrio que no es el objeto que se llevó de casa, sino algo que encontró en la guerra, o producto de la guerra, parece ser que un trozo de metralla⁵³. Es una metáfora de su vida misma que no es la suya sino la que la guerra le dejó. Por eso no es de extrañar que ella empiece a contar el tiempo a partir de la guerra, como veremos al hablar de *Tiempo de llorar*.

Otra escena que se debe resaltar es esa vuelta soñada a la casa familiar española. Allí, en la escalera, Gabriela adulta se cruza tres veces con Gabriela niña sin reconocerse en un claro mensaje de la incapacidad de conciliación de las imágenes de su memoria con las de su presente. Idéntico mensaje al que escribe en su libro, aunque en la realidad más que incapacidad resultó ser imposibilidad de acceder a la vivienda. Lo más curioso, como veremos al estudiar su obra literaria, es que prevén con total fidelidad lo que sucederá después en la vida real. *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 los dos libros de María Luisa Elío [Naharro Calderón, 1999, 153], sigue advirtiendo el citado crítico.*

Esta obra cinematográfica es un ejercicio de la memoria, reviste el carácter de unas conmovedoras memorias autobiográficas, padecidas y asumidas con dolor por la protagonista-autora, pero sin caer jamás en la sensiblería lacrimógena. Eso es algo básico para entenderla. De ahí la importancia de la segunda parte, aunque a buena parte del público le guste más la primera. No se entiende una sin otra. Se ve a la niña convertida ya en una mujer, cuya vida transcurre en un tiempo y en un espacio inconcretos e imprecisos, el tiempo y el espacio del exilio. Por eso, cuando la niña convertida en mujer regresa a su origen ya no puede encontrar otra cosa que sus fantasmas tan desterrados como ella misma. Todo ello es lo que realmente le pasaría ocho años después. Esta especie de *dejá vu*

53. Eso es lo que María Luisa Elío cuenta a Julia Tuñón. El tapón es el objeto que eligió Nuri Pereña en el momento de la filmación: "Antes de que filmaran vaciaron una bolsa de objetos: ¡A ver, con qué vais a jugar! Y yo auténticamente lo elegí" (Entrevista de Julia Tuñón con Nuri Pereña, 28-10-99, México D.F., citada en [Tuñón]).

psicológico entra dentro de alguno de los problemas de lo que algunos estudiosos del exilio han llamado las dificultades del desexilio.

A María Luisa Elío la memoria le salta como un juguete hecho añicos entre las manos. Quizá se presenta aquí un caso opuesto a lo que suelen afirmar los psicoanalistas: el reconocer y explicar la causa de los propios tormentos no sólo no ayuda a espantar sus fantasmas sino que los atrae en llagas físicas hacia el corazón doliente. La película como la vida, la vida como la película, son la expresión, tanto individual como colectiva, de ese paso de la tranquilidad hogareña de la infancia feliz al dolor y la incertidumbre, al conocimiento de la muerte de los demás, a la lejanía, al vivir en el aire –en la intemperie, que expresará Tomás Segovia–, a otros idiomas, a otras costumbres, a otros ámbitos, a otras voces, a la irreversibilidad del tiempo, al recuerdo, al olvido..., al vacío.

La obra cinematográfica no sólo habla del yo, de la experiencia personal, también habla de la guerra, de la paz, de la solidaridad en una mixtura ponderada. Y esa mezcla equilibrada es lo que le da el rango de obra de arte. Si el texto fílmico tratase sobre la guerra y la paz, la película sería probablemente mala y sobre todo otra, que nada tendría que ver con esta. Si quisiera contar la guerra española, difícilmente podrían haberse sustraído a un alto grado de maniqueísmo. En cambio, ese centramiento en la anécdota personal con las imágenes de la guerra al fondo simbiotizan a la perfección la anécdota personal y la colectiva haciendo de la película una reflexión mucho más ética que política.

Al contarnos sus vivencias se entiende como una película antibelicista más que contra la guerra española, que evidentemente le sirve de soporte narrativo. No hay partidismo ni maniqueísmo. Esas dos cualidades son otras de las grandes virtudes de la obra. No hay buenos ni malos. Hay dos bandos. El no maniqueizar la película le sienta muy bien. Algo que, por supuesto, está en el texto. Porque, en él, María Luisa Elío en ningún momento se enfrenta o se plantea quién tiene la razón o no. Pasa de bandos y banderías a centrarse siempre en la incompreensión horrorizada de la guerra expuesta en el devenir cotidiano, en sus inocentes vivencias de niña.

Las anécdotas de solidaridad frente a la delación o el odio al enemigo perfuman la sordidez del drama. Así, por ejemplo, cuando Gabriela dedicada a desmontar un reloj, ve al fugitivo descolgarse desde el techo de la casa de enfrente y a los policías asomándose desde el tejado sin verlo. La niña, solidariamente, piensa con todas sus fuerzas: *Estate quieto, que no te vean. Yo no diré nada. ¿No ves? Yo miraré a otra parte para que no piensen que estás allí. No te muevas. Hazte pequeñito...* Los policías buscan por otra parte hasta que rompe el silencio la voz de una mujer delatando al fugitivo y provocando su detención. La niña entonces busca a su madre y le anuncia: *La guerra ha venido*. La misma oposición podemos deducirla cuando un señor que se hace pasar por amigo de su padre, obviamente un policía de paisano, le pregunta dónde está su papá;

Gabriela queda muda y el policía se aleja amenazador prometiendo y prometiéndose: *Ya lo encontraremos*.

Relacionadas con el tema están las escenas del preso. Mientras los niños lo apedrean y uno de ellos le insulta gritándole *rojo*, la niña lo observa y le sonríe. Vuelve al cabo de un tiempo con un cigarro que ha podido conseguir para regalárselo y se entera de que lo fusilaron; es la excepción al odio. Otra vez solidaridad frente a delación y mofa. Otro momento cumbre es cuando la niña busca con su mirada las cabezas cortadas en los árboles tratando de entender la conversación de las mujeres de la estación que decían que de la maldad de los rojos hay que creerlo todo, y que eso es lo que hacían: cortar las cabezas y colgarlas de los árboles. Poco después su madre le dice que ya están llegando, a lo que la niña contesta: *No mamá, aún no están las cabezas*. Con esa breve e ingenua respuesta de la niña queda neutralizada la afirmación de las mujeres dejando al descubierto la mendacidad y el odio.

La guerra queda nítidamente trazada en la filmación. Aparte de las tomas documentales perfectamente cosidas al cuerpo de la película, donde mejor se intuye es en comentarios de la niña. La guerra es un asunto que planea sobre su vida, que ella no entiende y que, por lo tanto, tiene poca cabida en su texto de forma directa. Esa semiausencia, a la vez que presentimiento y objeto del terror infantil, quizá sea una de las virtudes fundamentales del texto, y es consecuencia de la inocencia de la mirada. Se trata de una mirada no contaminada, espontánea, como dicen los niños: *mía, es mía*. Y con esa misma ingenuidad lo explicará años más tarde la propia autora: *Sin embargo, no hago más que pensar en la guerra, aunque no creo que me afectara tanto, más que nada fue el cambio y el tener que estar sin mamá* (TL, 85, [86]). También cabe resaltar esa España subjetiva hecha de detalles, hecho obligado por una parte por la carestía de medios, que resulta más real y directa, además de mucho más cercana a la que vivió la protagonista; por otra parte, porque todos los implicados en la película salieron de España siendo muy niños.

También es un logro de todos los que hicieron y participaron en la película el hecho de no haberla politizado, de no haber intentado mostrar en ningún momento lo que la guerra fue o representó, y de no proponerse explicar el exilio como fenómeno social o político. No era fácil en aquellos momentos. Todos los que han rozado el exilio saben que su visión de la España franquista era totalmente hostil, y que ni un céntimo de bondad le podía ser regalado. Haber sido capaces de sustraerse a ese odio y centrarse en la vivencia del guión tuvo y sigue teniendo mucho mérito. Quizá pudo más la emoción que el odio. El partidismo hubiera arruinado la película.

José de la Colina [1982, 670] advierte con mucha razón que *la película no es un manifiesto a favor de la España republicana en el destierro (aunque esa afiliación, de todas maneras, queda clara), sino un documento sentimental e inti-*

mista, desgarradoramente sincero, casi elegíaco, que, más allá de un caso individual, expresa un modo de sentir de los exiliados españoles. A lo que añadirá que es la película de los españoles desarraigados por la guerra civil.

La guerra es el continente en el que se desarrolla el tema: la pérdida brusca de la infancia. Que el continente la hace más dolorosa y definitiva, queda claro. Obviamente, como se acaba de expresar, ese continente va a tener unas implicaciones emocionales para todos los que participaron en el rodaje. Por lo tanto, el tema de la película no es la guerra de España ni el exilio, sino la búsqueda del tiempo perdido, apuntan Emilio García Riera y otros críticos.

Pero esa búsqueda del tiempo perdido es la manera vehicular que la autora tiene de rebuscar el *yo perdido*, la nostalgia de la infancia encadenada a ese *yo truncado*, porque todo exilio es una muerte del *yo presente* y un nacimiento que es re-nacimiento negativo de ruptura y expulsión. No se trata del reverdecimiento del mito del Ave Fénix, sino más bien de su suplantación. Hoy podríamos decir que es la muerte del *yo* y el nacimiento de un ser clónico en circunstancias adversas: lo perdido es superior a lo nacido, porque es un nacimiento a la intemperie de la historia, como bien demostramos en nuestra tesis citada. Todos estos matices se ven mejor en los textos que en la película. Esta es más culturalista que aquellos. Por eso no es de extrañar que, en general, se eche mano de antecedentes literarios para explicar la película que, a pesar de lo que la autora hace ver con las citas previas a *Tiempo de llorar* y como se deja embaucar algún crítico, hay que buscarlos en muchos más nombres, y sobre todo convivencias, que Proust y Rilke.

Como muy bien aclara Salvador Elizondo [citado en García Riera, 1976, 122], la película trata de la memoria, pero no de una memoria a lo Proust, con quien acabamos de ver se ha comparado la película, con soporte y referencia que sostiene el recuerdo, la famosa magdalena o pasta de té, sino de la memoria desprovista de soportes, de la sensación producida por la ruptura definitiva, por lo irrecuperable, por lo insalvable. No se puede negar que, por el hecho de tratar sobre el mismo tema y el de realizarlo intentando recuperar el tiempo vivido a través de la sensibilidad y el intimismo, tiene que haber algunas similitudes. Es más, el tapón de cristal ya referido si que es una muestra de intertextualidad irrefutable de uso narrativo. Y digo de uso narrativo, porque desde esa perspectiva la anécdota funciona bien textualmente, pero desvía la atención de la auténtica naturaleza del recuerdo eliano. Porque, mientras que en Proust se va a la *búsqueda del tiempo perdido* para revivirlo, María Luisa Elío va a buscarse a sí misma, y no se encontrará. De todas las maneras, es cierto que la influencia proustiana sí se produce en la película. La imagen-tiempo, el recuerdo-imagen óptico y sonoro, el valor documental..., son elementos que nos llevan en esa dirección. No es de extrañar que Vicente Sánchez-Biosca señale que pocas veces se puede citar a Proust con mayor precisión que hablando de este film, aludien-

do a que tanto el autor como García Riera a él acuden, junto a Rilke, como antecedentes literarios de la película [Sánchez-Biosca, s/f, 5-6]. No hay que olvidar el existencialismo, sobre todo a Camus, del que Jomí era buen conocedor.

Como *fatum* es como ven la guerra y sus consecuencias tanto la protagonista niña como la adulta. Una tragedia producto de un destino impuesto: la guerra. Así lo va a vivir y a escribir la autora. Recordemos esa cita sobre el tiempo: *Y después el tiempo deja de ser tiempo y se hace fecha, mi santo, mi cumpleaños y el día de la primera comunión. Y después el tiempo se hace distancia, cinco años después de la guerra... Y después no hay, ya no hay tiempo contado, sólo hay tiempo que pasa: seis años... siete años... o una tarde agradable, pasada en casa* (CA, 125 [33]). El tiempo a partir de la guerra se vuelve *tiempo que pasa*, fechas, convirtiéndose la guerra en el punto de origen de referencia. Una tragedia desnuda, íntima sin otro coro que el de la soledad y el miedo propios. De ahí el patetismo descarnado y alucinado que encierran y emanan ambos personajes. Es una película, como señala Jorge Ayala Blanco, en la que se quiere *expresar lo inexpresable; convierte su película en una meditación estremecida sobre la nostalgia de la infancia, el padecimiento informulable, el flujo irreversible del tiempo exterior; la permanencia del tiempo interior; el crecimiento en el exilio y la dialéctica del olvido* [García Riera, 1976, 125].

La forma de trabajar ese material de la memoria hace que película y vida se imbriquen en una trama en que los tiempos, pretérito, pasado y presente, se mezclan como humos diferentes sin llegar a disolverse, e interfieren la visión de un futuro que queda oscurecido o negado. Le han quitado el pasado y vive en el recuerdo de ese pasado como presente. Ese presente es estéril y no puede producir futuro. Eso se verá mejor en la novela. En la película esa carencia prestará un sentido de estabilidad al universo cinematográfico; en la vida desencadena un estado de inestabilidad en el que la realidad pierde la concreción de realidad tangible.

Eso es la nostalgia. Y vivir de nostalgia es vivir con el corazón en la mano, rozado por todas las superficies; es como vilano hecho para el viento pero apesadado en el barro reseco de la realidad. Recuerda esta nostalgia, físicamente, el famoso cuadro de Frida Kahló, *Las dos Fridas* (1939), retroalimentándose la una a la otra y ambas desgarradas. Esa nostalgia que obliga a vivir todos los momentos como intensos, como el alfarero que tuviese que fabricar sus obras en el aire por falta de barro, que esa es la forma de funcionar de la nostalgia.

José de la Colina insistía analizando el film: *La materia misma del film, su tejido de imágenes, es la nostalgia [...] De ahí que sus imágenes se nos presenten como mal hilvanadas, como no "arregladas" en un desarrollo narrativo clásico. La nostalgia piensa así, dejándose ir; dejándose alcanzar por imágenes que la razón no escoge, sino nuestro yo profundo. Ese carácter fragmentario, de álbum de recuerdos, es, me parece, una de las virtudes del film. No digo que sea una manera premeditada, ni tampoco que provenga de una*

*torpeza, sino que corresponde a una franca espontaneidad en el proceso de liberación de las escenas latentes bajo la conciencia. Con un don prodigioso de reconstrucción -tanto más loable en relación con la escasez de medios- Ascot va creando imágenes que son referencia a un pasado*⁵⁴.

Freddy Buache opinó que *la conmovedora densidad humana y la ausencia de pretensiones intelectuales hacen de esta obra un grito* [Bruache, 33]. Eso lo mostraba ya José de la Colina en el anterior artículo haciendo hincapié en el expresionismo de la técnica cinematográfica empleada: *¿Cómo crear un equivalente visual de las formas verbales ‘fue’ y ‘había’? Yo creo que eso lo ha resuelto García Ascot gracias al sentido con que ha encarnado la fotografía de los hechos -que se debe a un excelente José María Torre, a una atmósfera que ha sabido formar mediante la utilización de cierta calidad de grano de la emulsión, de ciertas anomalías deliberadas en el enfoque y la composición, con lo cual ha dotado a cada imagen de una especie de aura, de irradiación sentimental [...] Otra de las soluciones es un montaje que recoge sólo momentos intensos, igual como lo hace la memoria.* O como añadirá, años más tarde, debe inscribirse esta película dentro de la cinematografía moderna (escritura fílmica por encima de espectáculo visual) donde la presencia de *un dolorido sentir* le otorga un lirismo genuino [Colina, 1982, 670].

Podemos observar que *En el balcón vacío* se dan cita dos realidades: una recuperación de la niñez y una realidad que era un tiempo de llorar. Como apunta el escritor, actor en la película y amigo de la autora, Juan García Ponce, en esta película *el destierro real de lugar se transforma de manera natural en símbolo e imagen del otro destierro, el que es producto del tiempo y nos separa continuamente del yo que fuimos* [citado en García Riera, 1976, 119]. Aunque quizá en el caso de María Luisa Elío cabría decir más bien que nos separa del *yo que no hemos sido*. Así queda plasmado en la película cuando la protagonista regresa al espacio físico de su infancia, acto ficticio todavía que más tarde se con-

54. Dice Marcel Oms: “En el balcón vacío tiene pues el contenido y el contexto de la nostalgia, de ahí esas imágenes que se presentan como deshilvanadas, mal acabadas en una variación clásica. La nostalgia piensa de ese modo, se deja ir, se deja invadir por imágenes no elegidas por la razón, sino de nuestro Yo profundo. Este aspecto fragmentario de álbum de recuerdos constituye, me parece, una de las cualidades de la película. No digo que sea premeditación o torpeza, sino que corresponde a una franca espontaneidad en el proceso de liberación de escenas latentes en la conciencia. Con un don prodigioso de reconstrucción (tanto más notable en razón de la pobreza de medios) Ascot creó unas imágenes que son la referencia a un pasado.” Marcel Oms, “Sur le balcon vide: le film de la nostalgie”, *Confrontation 2* (Espagne derrière l’écran), (Pergignan), 1966, citado en [Gubern, 176]. Señala José de la Colina que estas palabras de Marcel Oms son textualmente suyas. Pertenecen a un artículo publicado cuatro años antes en el n° 7 de la revista *Nuevo Cine*.

vertirá en real, no puede encontrar en él ni en ella las ataduras a la realidad. Tan solo encuentra fantasmas, tan desterrados de sí mismos como de ella.

La película es como un círculo que se cierra y rueda por la pendiente de la desesperanza. Empieza con una frase que resume todo el horror y la causa de tanto desgarrar a pesar de su aparente narratividad: *La tarde que la guerra llegó a mi casa*, y acaba con esa petición desolada de ayuda, de confirmación de identidad, de unión con lo único que para ella parece real y continuo, su madre: *Mamá, ¿dónde estás, dónde están todos?* Es esa primera afirmación, con su tono enunciativo neutro, con la naturalidad con que es dicha, como si fuera algo cotidiano, y sobre todo con el hecho de convertirla en acontecimiento familiar, la que concita la antítesis expresiva que manifiesta todo el horror de esas preguntas desgarradas. De ahí esa sensación constante que ofrece su obra, tanto fílmica como literaria, de engaño, de usurpación, de vacío, de ausencia, de irrealidad. Pero existe un ser humano palpitando a la intemperie del desamparo.

El resultado fue un largometraje con aires de documental⁵⁵. A conseguir ese aire ayudan no poco las imágenes reales de la guerra española conseguidas por mediación de Joris Ivens, al que Jomí había conocido en sus rodajes en Cuba. También ayudan a dar ese tono la ausencia de recursos técnicos, la intención del autor, así como el hecho de estar rodada en blanco y negro. Quizá pueda matizarse que más que aire de documental, que suele citarse a la hora de situar la película, se trata de un auténtico documento en el sentido más etimológico de la palabra. Documento de una vida con sus miedos, pérdidas, descubrimientos... El blanco y negro favorece a la película, aunque hoy en día se esté poco habituado a ello. La favorece porque así es como normalmente recordamos y porque así va a ser la vida de la protagonista.

La metáfora del balcón es realmente interesante. Lugar que comunica y desde el que se mira del interior al exterior. Lugar que da seguridad, luz, sol o que resguarda de las inclemencias del exterior. El balcón es el polo opuesto del tragaluz. Este simboliza el interior que no se puede asomar y solo ve una porción mínima de exterioridad, de realidad (recuérdese el de la obra del mismo nombre de Antonio Buero Vallejo); aquel sirve para asomarse y poder ver la exterioridad. También a su través entra el sol, la luz, y cierra el interior al viento, a las inclemencias. En suma tiene un sentido benéfico y protector. Pero aquí ese balcón ha invertido su función. Por él entró al interior el aterido exterior, la guerra, la pérdida, el vacío. Por él se inició la tragedia y se quedó vacío, por él se fue derramando la realidad hasta vaciarse. En él quedó la imagen congelada, el hueco vano, la ausencia.

55. Ver otro análisis estético del valor del documental en [Torres Hortelano, 2005].

Si el título hubiera sido, como en un principio se pensó, *El balcón vacío*, hubiera supuesto una ausencia sin más, alguien que se fue. Así era visto en la realidad el balcón de su casa pamplonesa desde las ventanas del piso de unos amigos de la familia. En cambio, esa dimensión espacial que le confiere la preposición *en* con la que comienza el título, *En el balcón vacío*, nos sitúa en un estado de duración y permanencia que cambia el sentido del título y sitúa la realidad en la memoria. A esto se debe añadir la expresión en sintaxis nominal que supone la no acción, la perpetuación en la memoria de la ausencia. Significa cambiar radicalmente el material en el que plasmar los recuerdos. Normalmente estos son cifrados en un soporte material: papel, tela, pantalla... Sin embargo, aquí, el soporte se inmaterializa; es justamente la negación del mismo. Efectivamente, allí viven los recuerdos, lo único vivo, colgados de un hilo, recuerdos que para la autora son el último recurso donde guarecerse de la intemperie del no ser, del no estar. Frente al vacío, los recuerdos es lo único que le resta. Pero, paradójicamente, allí sobreviven. La inclusión de esa preposición en el título se debió, según me contaba la propia María Luisa, al por ambos (María Luisa y Jomí) admirado Emilio Prados; él fue quien sugirió su inclusión.

Ángel Quintana resume con certera claridad la poética de la película: *La singularidad de En el balcón vacío no reside únicamente en su tema, sino en su textura formal, en el modo como el relato en primera persona se articula como la crónica de una pérdida. Toda la narración es enunciada desde la memoria y está compuesta a partir de una serie de escenas, marcadamente elípticas, que tienen su punto de partida en la Guerra Civil vista como irrupción de algo sórdido en el mundo inocente de la infancia. García Ascot crea un tono intimista, subrayado por una voz en off que es puesta en cuestión mediante algunas imágenes de archivo de carácter documental* [Quintana, 2004, 27]. Sólo falta desde aquí, y desde donde se pueda, lanzar una llamada a la familia para que ponga a la venta una copia en vídeo o en DVD de la película para que pueda estar al alcance de todos y todos la podamos disfrutar y enseñar⁵⁶.

56. Cuando antes de aparecer la obra de María Luisa en Turner, me interesé por la familia Elío, tanto por el padre, Luis y su Soledad de ausencia, como por la obra de María Luisa, mi propuesta a Diego García Elío era la de publicar en España la obra de su madre con el vídeo de la película. La idea le pareció muy buena pero fue llevada a la práctica mutilada.

LITERATURA:
TIEMPO DE LLORAR
Y
CUADERNO DE APUNTES

*Una corona de laurel se la lleva el viento más suave, una
corona de espinas no la arranca ni la misma tempestad.*

Friederich Hebbel

GÉNERO NARRATIVO Y EL TEMA DE LA MEMORIA

Departir con el propio vacío y verlo materializarse en el viaje que la esperanza pretendía, si no llenar cuando menos pacificar, no es sólo complejo sino doloroso y aterrador. Se necesita un ejercicio admirable de honestidad para recorrer la memoria sin veladuras idealizantes. De esta obra se puede decir lo que Miguel Sánchez Ostiz [2008, 17] confiesa de *El cuarto purgatorio* de Carlo Fabretti: *...es un libro difícil de olvidar que no puede ser leído sino entre la inquietud y el asombro. Un libro cuya lectura no puede ser impune, saludable: nuestra capacidad de admitir verdades con respecto a nosotros mismos es cada vez más reducida. Por eso mismo su escritura fue necesaria.*

A quien escribe sobre su propia vida con una elemental verdad, y más cuando esta no es precisamente un camino de rosas sino una tragedia, puede acarrearle tal empeño serios problemas de imagen y de descrédito social. Lo que escribe María Luisa Elío va más acá de lo literario, o más allá, nunca se saben las intenciones inconfesables de uno mismo. Probablemente su obra fuese buscando una catarsis no encontrada, lejos de los convencionalismos sociales y al margen de cualquier dicotomía moral de bien o mal. No queremos negar la presencia de una ética en su obra, sino su planteamiento. Si la hay surge de la propia vida y de la escritura. El resultado aquí está y de lo que se trata es de analizarlo, de entenderlo..., quizá también de atenderlo.

Antes de entrar en otros aspectos de mayor calado de la obra, merece la pena situarla formalmente. Probablemente uno de los problemas más arduos de los libros de María Luisa es el de su tipificación genérica: ¿autobiográficos?, ¿memorialísticos?, ¿diarios?, ¿cartas?... A muchos lectores puede que no les interese demasiado este aspecto. Pero sí es posible que desde el punto de vista crítico ayude a despejar algunas incógnitas y a iluminar algunos rincones oscuros.

De entrada, se constata que la obra se nos ofrece como *novela* en la portada de *Tiempo de llorar*, y, si se hace caso a un novelista insigne como Camilo

José Cela que decía que *novela es todo aquello que en la portada pone novela*, se tendría el asunto resuelto. Con todo y con lo que contenga de *boutade*, la definición de Cela propone uno de los problemas serios de la definición del género: su extrema dificultad o su polimorfismo. Dicho esto, el libro sale del horno editorial con dicho mensaje y alguna intencionalidad tendrá, ajena a meras expectativas editoriales.

Formalmente resulta ser una novela: un viaje de una mujer con su hijo por un espacio conocido por ella y que acaba deshilachado en cuadros de recuerdos. Pero el viaje es una de las formas sobre las que se conduce la autobiografía, según Lejeune. No es difícil de suscribir para cualquier lector de dicha obra esa idea de Lejeune; dicho lector sabe que lo que se encuentra dentro no es exactamente una novela al uso, tiene mucho más de autobiografía del recuerdo. Probablemente el rotularla como novela tenga una función de distanciamiento, como un velo púdico sobre esa desnudez del alma abierta.

A pesar de esa evidencia manifestada, estos dos libros no son fácilmente adscribibles a primera vista a un género determinado, algo que sucede cada vez más frecuentemente en nuestros días. La experimentación acerca de los géneros literarios es cada vez mayor, porque mayor es la demanda y la necesidad de poder explicar o explicarse a través de unos géneros menos encorsetados, de encontrar unas palabras limpias y nuevas al margen de unos usos y manipulaciones en que cada vez están más desgastadas. De ahí que se intente encontrar esa escritura *sin aristas ni esquinas; escritura que se desdobra: amorfa, blanda, balbuceante; escritura a trazos, sinuosa línea que, extendiéndose, vagamente repite la aglomeración, la masificación babelizada; escritura que, sin embargo, termina siempre por postular un orden, una órbita; escritura de imágenes sin pausas, cadencia inagotable de divagaciones como inagotable se pretende la edad que nos rodea y que, con vertiginosa rapidez, se consume y nos consume* [Fauquié, s/f].

Por una parte, a pesar de lo que la portada manifieste, importa más el personaje que el acontecimiento, a diferencia de la novela donde lo que importa es el universo ficticio singular y total. Por otra, somos tiempo y espacio, y verificamos que el tiempo, por la acción de la angustia y de los diversos estratos temporales del relato (en el que recordamos, en el del recuerdo y en el de la escritura) es discontinuo y roto, mientras que el espacio por efecto de la nostalgia se convierte y proyecta en memoria. Estos hechos pueden llevar, sin mayores problemas, a los terrenos del diario íntimo o de la carta, que, como sabemos, están incluidos y entrañados en la propia ficción. No es difícil deducir en *Tiempo de llorar* las anotaciones de los días con añadiduras de información externa sin llegar al uso que de esta técnica hace Henry James en *Cuaderno de notas*, donde añade notas, frases, pequeños argumentos. La presentación del diario como novela es una estrategia ampliamente utilizada en la literatura, *Los cua-*

dernos de Malte Laurids Brigge de Rilke, *Los monederos falsos* de André Gide, *El mecanógrafo* de Javier García Sánchez, *La Náusea* de Jean Paul Sartre, *Adiós a Berlín* de Christopher Isherwood... Pero no parece verse con claridad la voluntad de estar ante dicho género, ni haberla de la autora por expresarse en él.

Tiempo de llorar podría ser situada, de entrada, en algo que podríamos llamar una *novela del yo*. En esto nos recuerda bastante a *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* de Rilke, relación de la que hablaremos más adelante. Efectivamente, en ella se cuenta el enfrentamiento del *yo* con el mundo exterior, algo que ha ocupado a la novela en los últimos siglos desde *El Quijote*. Pero no es la brecha que se abre entre el universo exterior y el interior lo que preocupa a nuestra autora y que es lo que ha preocupado a los novelistas de estos siglos citados, sino la fractura interna de su ser. El rechazo del mundo exterior no es sino una manifestación de la negación de una parte del ser de la autora por sí misma. Y eso es lo que nos induce a situarla en otros terrenos de la literatura del *yo*. Obviamente, el argumento así como los personajes y el tiempo desaparecen totalmente en *Cuaderno de apuntes* lo que hace que el único eje englobador lo ejerza la conciencia o inconsciencia de la autora.

Si en *Tiempo de llorar* fue el viaje el conductor de la autobiografía, en *Cuaderno de apuntes* son los objetos los que convocan a evocarlos en el momento de la escritura. Se trata, en general, en esta segunda obra de una escritura con el corazón al desnudo, más espontánea, menos elaborada, aparentemente. Al margen del género, técnicamente los textos de María Luisa Elío podrían, en última instancia, tratarse de un largo monólogo interior. No es difícil reconocer en la obra algunas de las características básicas de dicha técnica. Pero donde mejor se manifiesta la falta de voluntad de la autora en ceñirse a un género es en ese cruzar las fronteras de los géneros y de las técnicas sin habitar definitivamente en ninguno, expresión luminosa y rotunda de su no-estar, tema fundamental de sus obras.

Las distintas vías de la escritura autobiográfica, según S.A. Kohan, tienen que ver con el destinatario:

1. conexión con uno mismo: autobiografía, diario íntimo y autorretrato;
2. conexión con el interlocutor: la carta;
3. conexión con lo social o recuento de un aspecto particular: las memorias [Kohan, 15].

Con esta clasificación delante, los escritos de María Luisa Elío pertenecen al primer grupo, más concretamente a la autobiografía real, incluso la que se autodenomina novela, aceptado que es ropaje formal de camuflaje más que vehículo de transmisión del mensaje. Aún y con todo, no se acaba de solucionar todos los problemas. Tenemos en *Tiempo de llorar* la presencia de un destinatario interno, su hijo, así como unas destinatarias externas, sus hermanas a las que dirige sus

cartas. Este asunto situaría la primera obra en el terreno epistolar. No parece presentar mayor dificultad este obstáculo, ya que ambos destinatarios son internos y están dentro del mundo de la ficción, por cerrado, por muy reales que fueran. Esto último lo único que hace es reforzar si cabe el carácter autobiográfico.

Si partimos de la definición de autobiografía como la escritura de *nuestra historia, la historia particular que nos ha ocurrido, la que conocemos y nos contamos interiormente de distintas maneras, [que] nos permite reconciliarnos con lo doloroso, exacerbar lo atractivo, valorar lo atractivo. En otras palabras, estar en el papel (fuera de uno) es una forma de liberación, de recomponer el proceso vivencial* [Kohan, 2000, 11]. Con todas las reticencias y ausencia de límites con los familiares más cercanos presentados en el párrafo anterior, nos inclinamos por encuadrarla dentro del género autobiográfico: *lo ocurrido a un yo que lo narra*.

Pero vayamos por partes. De la autobiografía se puede decir que *entre todos la mataron, pero sigue gozando de muy buena vida*. Da la sensación cuando se intenta analizar dicho género de que hay más interés en negar las teorías ajenas que en afirmar las propias, de que mayor es el esfuerzo en poner dificultades a su definición que en buscar espacios de coincidencia. Ante tamaña encrucijada de teorías y contrateorías, de niveles y desniveles, de direcciones y rectificaciones, hemos optado para navegar por este intrincado espacio teórico de la mano del autocrítico Philippe Lejeune, porque, ya se puede avisar, no es un tema que incida excesivamente en el núcleo temático de la obra.

Álvaro de la Rica también los considera autobiográficos sin mayor justificación, escudándose en la teoría de Georges Gusdorf y en una cita de Dolores Picazo que suscribimos: *El hombre moderno busca una gimnasia, un ejercicio con finalidad en sí mismo, que le llevará en última instancia a una identificación con su propia esencia ontológica, razón esta de todos sus intentos* [Rica, 2002, 173, y Picazo, 1984, 37-8]. La vida de María Luisa Elío es un viaje. Todo viaje es de ida y vuelta (recuperación de la memoria) y son escasísimos los que deciden no regresar jamás. Pero, como señala Samuel Beckett *es un suicidio vivir fuera, pero ¿qué significa quedarse en casa, señor Tyler; qué significa quedarse en casa? Una lenta disolución* [Citado en De Diego, 2005, 4].

Cabe recordar, no obstante, antes de entrar en el asunto de la asignación del género, que, según propone Lacan, la *persona* como *máscara* de la cual el *yo* es indicativo que *designa al sujeto de la enunciación, pero no lo implica*, de donde se deduce que *yo* no soy *yo* cuando hablo de mi vida [Kohan, 2000, 132]. El cómo afecta esto al proceso de escritura es en el punto de vista y en la negación de ese acuerdo erróneo de la mayoría de los lectores de que todos estos géneros son expresión directa del *yo* del autor. Las razones son bastante obvias para los críticos: el *yo* autobiográfico es un *yo* ambiguo y selectivo distanciado del *yo soy* y contado desde *otro yo*. Sin olvidarse de que dentro del *yo-que-soy-real* coexisten un ilimitado número de *yoes* que el *yo* enunciator selecciona. Por

otra parte, ese *yo enunciador* ¿desde dónde habla? Además de seleccionar, opina, comenta, actúa, juzga, tergiversa, omite, combina, desea, siente, añora, acusa, rectifica, interpreta, analiza, defiende, busca, se desencuentra, apela al receptor..., con lo que se demuestra la parcialidad de la lectura que hace cualquier autor y en particular nuestra escritora de su vida.

Parafraseando a Piglia, en un texto en que habla del personaje que él ha construido, podríamos decir que nuestra autora expresa el deseo de ser lo que su persona no ha podido ser, y que no ha podido intentarlo o no ha tenido ánimo de negárselo para renacer de la negación cual Ave Fénix. A ella sólo le interesa el pasado, el recuerdo se vuelve centro de su vida y nos da la clave para entender la construcción de su obra, que no es otra cosa que una idea fija, una obsesión. Los temas desarrollados en estas dos obras no resultan ser el motor de las mismas, sino que el motor es la obsesión. Con lo que su punto de vista no es solamente el actual de la experiencia vivida, sino, en mayor medida, el de la no vivida, el del *yo-que-no-ha-sido*. O como expresa con toda claridad su buen amigo García Márquez como epígrafe de su autobiografía: *La vida no es la uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla*. También en otro lugar dijo que en *la escritura se amalgama la vida y lo que queremos de la vida. El tiempo desgasta los espacios, los sucesos vividos. Escribir es dejar algunas marcas. Escribir la autobiografía es un intento de recoger los fragmentos de nuestra vida diseminados en el tiempo y el espacio para visualizar nuestro lugar en el mundo y el mundo mismo*.

La respuesta, a pesar de lo afirmado, aparentemente no es fácil. No es su obra una autobiografía modelo, en cuanto que no narra cronológicamente los hechos de su vida. Lo que cuenta, principalmente bajo la corteza de su viaje a Pamplona en el primer libro, es el proceso mental de su memoria: la toma de conciencia de desenmascararse a sí misma; algo que queda más diáfano en el segundo. Son libros fragmentarios, como no podía ser de otra manera, pues su vida está hecha de fragmentos, de ausencias, tanto en el plano psicológico como en los demás planos de la vida. *Tiempo de llorar* comienza con una página que en realidad es el epílogo y conclusión de lo contado, sigue narrando en presente la llegada a Pamplona, se intercalan cartas de y a sus hermanas en México con sueños y recuerdos, para finalmente abandonarse caóticamente al pasado y a la añoranza. ¿Qué es *Cuaderno de apuntes?*, no tiene ningún misterio, es lo que dice el propio título: anotaciones sueltas salvadas de un naufragio. No hay argumento. Los personajes no son reales; son fantasmas de la memoria de la autora. En la primera obra los ejes sincrónico-espacial y diacrónico-temporal van divergiendo conforme avanza la obra, y no aparecen en la segunda, de ahí que la referencialidad tiende a desaparecer en beneficio del recuerdo, como había sido la propia vida de la autora.

Ese “AHORA” (“Y AHORA ME DOY CUENTA QUE REGRESAR ES IRSE”). [TL, 19 [17]] con que comienza la historia de *Tiempo de llorar* dirige la presunta

autobiografía en el sentido opuesto a lo que habitualmente se materializa en el género. Nos lleva de adelante hacia atrás, del presente hacia el pasado. Muy en la línea del Barroco, el presente de la vida expresado por la autora es huellas del pasado, no promesas de futuro. Huellas que expresan la nostalgia de aquella realidad barrida por el tiempo. Empieza por un final paradójico que tiende a borrar el principio, y, sobre todo, a quitar la piedra angular sobre la que descansaba su edificio vital hasta ese momento en que se desmorona.

Además, ese adverbio temporal impreso como pórtico, que sangra ante los ojos del lector el derrumbe y desde el que escribe la autora, es un tiempo que en realidad es un lugar que está fuera de las coordenadas espacio-temporales del devenir de la vida de la escritora: *Regresar a Pamplona siempre sería regresar a lo imposible, porque no había regreso que me hiciera regresar totalmente* (TL, 72 [73]). Ese adverbio, inicial e iniciático, es un término conclusivo más que temporal que demuestra estar escrito después del resto del libro. No importa que ella en la entrevista con P. Ulacia y J. Valender asegure que esas palabras están escritas el día anterior a salir de México para Pamplona. En la obra no hay nada que nos haga pensar en ello. En cambio, sí que se sienten y actúan como colofón y cierre. No hay más que comprobar, pasada esa primera página, que el libro se abre con la narración de la llegada a Pamplona, y a pesar del tiempo que está en ella, recibe una carta fechada en México el 12 de octubre, lo que supone una estancia de más de un mes, la narración de la propia estancia ocupa un espacio breve para ir dispersándose en descripciones, cartas, reflexiones, para resquebrajarse en fragmentos del recuerdo.

Otros asuntos que conviene tener en cuenta son, primero, que la mayor parte de lo escrito no se sabe muy bien si lo fue con la intención de ser publicado; esa primera página postrera a lo escrito con que comienza *Tiempo de llorar* parece confirmar que ese es el momento de la decisión de hacerlo, y que no se adaptan a ninguno de los géneros establecidos. Y segundo, que probablemente, nuestra autora nunca pretendió amoldarse a ningún género ni modo narrativo en particular, sino que al hilo de su trágica biografía personal halló fuerza para navegar por donde pudo con la hondura e intensidad de su propósito.

Ahora bien sobre estas bases, si consideramos las características que Lejeune declara debe tener un texto para ser considerado autobiográfico y con esa libertad que nos permite el crítico⁵⁷, podríamos incluir *Tiempo de llorar* y la pri-

57. Según Lejeune para que una obra sea autobiografía debe cumplir todas las siguientes características:

1. *Forma del lenguaje*.
 - narración.
 - en prosa.
2. *Tema tratado*: vida individual, historia de una personalidad.

mera parte de *Cuaderno de apuntes* en el campo de la autobiografía. Advirtiendo, eso sí, que salvo las características 1^a y 1b, 3 y 4a, el resto de los apartados no excluyen variantes. En el apartado 4b, se habla desde un presente, aparecen cartas escritas en él, a veces toma forma de diario, lo cual sería motivo de exclusión, pero se trata de un presente histórico con una intencionalidad de recuperación del pasado.

Cabe aclarar aquí, como se verá más adelante, que esa ineludible característica que es la de que la identidad del autor, del narrador y del personaje principal sea la misma se produce en esta obra generalmente en un *yo* autobiográfico, aunque aparezca con cierta frecuencia un *ella* cuyo referente es parte de ese *yo* que la autora desconoce o quiere no reconocer. María Luisa Elío asume, en esos casos, frente al personaje que fue en el pasado la distancia de la mirada del *yo que es* sobre el *yo-que-no-pudo-ser* con efectos de desdoblamiento, incluso aparecerá en algunos momentos un *tú*, en momentos en que la escritura va dirigida a la propia autora dejando al lector como espectador. Es la forma que la autora tiene de mostrar ese desgarramiento vivencial que conforma su personalidad.

La práctica de la autobiografía, del diario, de la carta, del monólogo interior..., es una empresa esencialmente referencial al nombre propio que aparece en el relato bajo el signo pronominal de la primera persona: *yo*. En relación con esta aseveración, el interés que se le puede prestar a este relato está en función, lógicamente, del nombre propio que lo respalda y da garantías de veracidad. Pero sobre todo, dado que en el presente caso es un personaje poco conocido o desconocido, dicho interés es creciente en la lectura por el vértigo que produce esa ruptura de referencialidad, lo que acabamos de expresar como ausencia de reconocimiento. Y no se refiere esto a que haya duda alguna de que esa primera persona del discurso sea María Luisa Elío, que no la hay, sino en el problema que se plantea la propia autora con respecto al desconocimiento y rechazo de ese su *yo*

3. *Situación del autor*: identidad del autor (cuyo nombre reenvía a una persona real) y del narrador.

4. *Posición del narrador*:

- identidad del narrador y del personaje principal.
- perspectiva retrospectiva de la narración.

Aunque también advierte “que las diferentes categorías no constriñen igualmente, ciertas condiciones pueden cumplidas en su mayor parte, sin serlo en su totalidad. [...] Se trata de una cuestión de proporción, o más bien, de jerarquía”. Y, por tanto, deja al clasificador cierta libertad al analizar cada caso en particular. En cambio, no admite excepción alguna de las características 3 y 4a. Según él, las memorias no cumplen la característica 2. [Lejeune, 51].

Véase también el fenomenal trabajo de [Pozuelo Yvancos], en el que hay un equilibrio entre la teoría y la práctica, y, sobre todo, frente a la ficcionalidad de la escritura autobiográfica que predicaron Paul de Man o Derrida, las tesis de Pozuelo Yvanco se acercan más al pacto autobiográfico de Lejeune.

autor y narrador. El desquiciamiento de la identidad, la lucha de ese *yo* de la autora contra el *yo-recuerdo*. Ese es el tema que se traslada al relato.

Dicho problema, planteado de otra manera, es el de que para ella su auténtica identidad es la de cuando tenía nueve años; identidad que no desapareció sino que pasó a sobrevivir, por causa de la guerra, en la vida de la memoria pura; mientras que a partir de ese momento ella ve crecer en sí misma otra identidad, otro *yo* que lo considera como el suplantador, que es el que vive en la memoria durativa, y tiende a destruirse en tanto que es desde ese otro *yo*, desde esa identidad negada, desde donde María Luisa Elío pretende recuperar la identidad perdida. El texto afirma de forma implícita y explícita en cada página su referencia a esa realidad dramática de autoliquidación, que comporta un inmenso desquiciamiento, como veremos más adelante, sin dejar de perder un ápice de veracidad y coherencia entre el *yo* del relato y su referente, el nombre propio. Esa es la verdad, o al menos ese es el hecho de que ella los toma como verdaderos.

La definición aristotélica de memoria propugna traer el pasado al presente a través de la imaginación y ayudada por la reflexión, que implica inteligencia y que ayuda para reconocer ese pretérito que se pretende hacer presente, y ordenar el comportamiento del individuo en función de una experiencia vivida. En la misma concepción, J. M. Sutter define el acto de memoria entendiendo que la ordenación va en sentido de atrás hacia adelante: el pasado ayuda a ordenar el presente en proyección de futuro. Así no es como María Luisa Elío hace trabajar su memoria, sino que su pretensión es la conversión del pasado en presente, y la ordenación de su comportamiento en función de aquella experiencia vivida: el hiato que supuso la guerra en su identidad. Es decir, su concepción de la memoria no debe tomarse en el sentido aristotélico como base de proyección de futuro, sino como recuperación de la experiencia vivida hasta que la guerra la truncó, y como negación de la experiencia vivida desde el momento en que se paralizó su primera identidad, los nueve años, hasta el momento de la escritura. Es, por tanto, el sentido inverso a la concepción Aristóteles-Sutter el que la memoria tiene para nuestra autora; la memoria, cual sirenas homéricas, succionan el presente y el futuro hacia el pasado dejando una sensación de vacío y orfandad.

En gran medida, la concepción de memoria que vive María Luisa Elío hay que buscarla en el concepto de memoria pura de Bergson [Ferrater Mora, vol. 3, 2176; Morfaux, 1985, 213-4]. Se trata de la memoria bergsoniana en el sentido de memoria-recuerdo, de la memoria pura que *designa esencialmente las funciones de evocación y reconocimiento de un recuerdo "como acontecimiento determinado de mi historia", por las cuales la conciencia revive en el presente su pasado*, que para Bergson es la base de la conciencia o memoria durativa. Pero, a diferencia de Bergson, en María Luisa Elío la memoria pura no coexiste con la conciencia que retiene los datos o momentos de la duración. Por lo tanto, no comparte la idea de que toda conciencia es memoria y acumulación del pasa-

do en el presente, sino que para ella la memoria duración es un borrador de la memoria recuerdo. Esa es la íntima y titánica lucha que nuestra autora tiene en su quehacer y en su identidad: *Hasta creo que sabía de mí, María Luisa, muerta también. Estaba muerta, porque yo era un yo sin nada. Me habían quitado el pasado. Ahora me quitaban el recuerdo del pasado, del que yo hacía el presente, y sin tener ninguno de los dos me era imposible pensar en el futuro. ¿Cómo puede haber futuro sin pasado ni presente? No había nada. Había que comenzar una historia sin historia; con una presencia, que era mi hijo, y con una ausencia total, que era yo* (TL, 22 [21]).

Quizá sería más fácil aclararse si se empieza por comentar la forma y el título que la obra lleva en la edición española: *Tiempo de llorar y otros relatos*, y en la primera versión mexicana, que lo conforman dos volúmenes, *Tiempo de llorar* (1988) y *Cuaderno de apuntes* (1995). La primera diferencia es, pues, que son dos volúmenes distantes en el tiempo. La segunda es que desaparece el título original del segundo volumen, muchísimo más acertado, y es reemplazado por ese genérico de *otros relatos*, que es poco o nada afortunado. Primero porque no son *otros* más que en el sentido literal del mismo, porque tienen una ligazón evidente con el primer volumen de causa y consecuencia en alguna parte, principalmente en la histórica. Segundo porque, como mucho mejor apunta el título mexicano, no se trata de *relatos*, sino de *apuntes* (empezar a decir o manifestar algo).

Los dos libros son complementarios. En *Tiempo de llorar* se llega al fondo de la alineación, de la enajenación. El *yo* de María Luisa acaba por ser un *yo* sin referente, vacío. El segundo libro parte justamente de ese estado en el que quedó al acabar el primero. No hay posibilidad de discurso porque desapareció la cordura, la coherencia, y arranca con un balbuceo a borbotones; por no decir, a arcadas psicológicas unas veces, otras se empecina en recuperar algunos instantes decisivos de la infancia que provocaron dicho estado; todo ese magma envenenador que inundaba su memoria y su sistema de conciencia. Pero entendiendo que *Tiempo de llorar* no es para nada un psicoanálisis, y en el caso que lo fuera su resultado es totalmente decepcionante. El internamiento en el sanatorio psiquiátrico lo demuestra palpablemente. El hecho de estar algunos de los relatos escritos, incluso publicados anteriormente, no invalida lo aquí dicho, pues la voluntad de la autora en su recuperación como unidad editorial y como explicación de los primeros apuntes así lo demuestra.

La escritura psicoanalítica tiene más de represión que de liberación. Así ese *yo* sin referente, esa *historia* sin relato son, parafraseando a Lejeune, *solo el sueño de una solución* [Eakin, 1994, 69]. Por lo tanto, *Tiempo de llorar* y *Cuaderno de apuntes* deben ser entendidos como un único libro en dos partes. El segundo libro acaba por certificar cualquier duda que cupiese al respecto, y conforman, sin demasiadas dudas, una autobiografía de cabo a rabo, incluidos esos episodios que aparentemente lo desdigan, como las cartas a sus hermanas, y

sobre todo la narración y algo de descripción del primero, pero que deben ser tomados como una correlación donde se refleja el *yo* interior y la memoria. La autora pretende buscar una equivalencia entre el espacio y la memoria pura, recuérdese el comentario sobre el “AHORA” que abre el primer libro, y, como se verá más adelante, ahí es donde aparece el drama de esta su autobiografía, en la ausencia de reconocimiento propio, en el fragmentarismo, que aunque parezca contradictorio solamente es parte de una paradoja. Se trata de lo que más adelante hablaremos de que *la “historia” está subsumida bajo el “discurso”*.

Por no dejar sin analizar un camino que se abre en la actualidad paso con fuerza, veamos si nuestra autora cabe dentro de las características que se le otorgan a las autobiografías femeninas. Mercedes Arriaga [2001, 9-10] sostiene que en la definición del género autobiográfico no ha sido tomada en consideración la copiosa producción autobiográfica femenina, y que por lo tanto las categorías utilizadas normalmente en el análisis de textos autobiográficos femeninos la definición se muestra insuficiente cuando no inadecuada.

Afirma, la citada crítica, que a pesar de las distancias cronológicas y de contexto cultural de las autoras que trata en su trabajo, en todas se produce su identidad estética desde una doble alteridad *que, por una lado, se insinúa a través de los estereotipos de la cultura patriarcal, para afirmar y autorizar un discurso diferente al que establece la hegemonía sexual, y, por otro lado, concede un lugar privilegiado a un interlocutor-destinatario, real, concreto, próximo, que desmiente el carácter póstumo y testamentario típico de la autobiografía. La importancia de este interlocutor destinatario, encarnado y/o imaginado en una figura de hombre, transforma el espacio autobiográfico, que deja de ser espacio privilegiado de la construcción del yo, para convertirse en un lugar de contacto con el mundo y con los demás*. No resulta fácil atreverse a decir que estas dos características se den plenamente en la obra de María Luisa Elío por la peculiaridad de su obra.

En cambio, sí que parece razonable tener en cuenta ambas. Efectivamente, la negación del *yo* referente que es el mismo que el *yo* de la enunciación como igual a María Luisa Elío es trascendental porque marca el punto de desequilibrio que va a ser la materia del relato. En esa negación, sí que hay, unas veces abiertamente y otras no, una súplica, una imploración a los padres, genéricamente, pero más concretamente a su madre para que le ayude a encontrarse, a encontrar aquel otro *yo* perdido de su infancia, que ella considera su único *yo* referente verdadero. Así fue en la realidad. El padre aparece en ese *yo* de Pamplona, en *Tiempo de llorar*; pero no como figura destacada sino como parte de su mundo infantil, y desaparece prácticamente en *Cuaderno de apuntes*. Es la madre la que tiene presencia propia en el primero y se convierte en la referencia absoluta en el segundo. Véase que esto cuadra con la propia biografía de la autora. El padre está en Pamplona siempre junto a la madre, desaparece en México.

Desde la separación de sus padres al poco de llegar a México, María Luisa Elío tomó partido decididamente a favor de su madre con la que convivió y cuidó hasta su muerte, como se ha visto en la biografía. Es importante recordar la fuerte implicación de la escritora en el cuidado de los graves problemas de salud que tuvo su madre. Posiblemente, la historia médica de su madre tenga mucho que ver en esa negación a crecer de María Luisa. Sin embargo, el papel del padre queda diluido en gratos recuerdos infantiles.

Quizá no se pueda hablar aquí de una clara hegemonía sexual, por lo menos en la superficie de la obra, pero algo de ello puede haber. Las citas con que se abre *Tiempo de llorar*, por ejemplo, tienden a centrarse en la idea de la recuperación de la infancia. Pero tras esas veladuras de la obra se entrevé un intento de recuperar esa figura paterna, así como lo que pudo representar la figura del preso. Ella lo ha expresado de una manera más cruda en una reciente entrevista: *Por cierto, yo nunca he estado más contenta que cuando murió. Lloraba y lloraba. Sin embargo, el día que murió estaba en la caja y era la cosa más bella que he visto. Una cara de que estaba otra vez en Pamplona, de que tenía treinta años, y de que tenía todo por venir; una cara de paz total. Y dije: "Ahora te encuentro, papá". Ahora que había muerto* [Ulacia y Valender, 2004, 376-7].

En cuanto a la figura del preso, en la misma entrevista, confiesa que el preso fue, acaban los entrevistadores de hacerle caer en la cuenta, su primer amor. Probablemente, también sin ser para nada consciente, la niña estuviese encarnando en él la desaparecida figura paterna. Le dicen los entrevistadores que leyendo el libro parece como si a quien había ido a buscar en el regreso a España no fuese al padre sino al preso. A lo cual responde María Luisa: *Claro, ese hombre fue mi primer amor, ¿no? Tengo en mi cuarto el trozo de árbol que arranqué de donde estaba preso. Te lo voy a enseñar para que lo veas. Lo tengo ahí puesto encima de mi cama. Ese hombre, claro. Evidentemente, sí* [Ulacia y Valender, 2004, 376].

También cabe resaltar que esta autobiografía es parcial y fragmentaria, algo que hemos comentado pero es interesante aclarar un poco más. La autora no nos cuenta su vida, obviamente porque la vida que vive es la negación de su vida que busca y que retiene en la memoria, en esa conciencia pura, como se acaba de ver. De ahí que su autobiografía contenga tan pocas referencias a otras gentes, y esas pocas referencias son exclusivamente de su mundo privado, familiar, cuando, como se ha visto anteriormente, ha estado rodeada de gentes muy famosas y conocidas del mundo literario. Esto nos lleva de plano a la segunda parte de la cita de Mercedes Arriaga: el interlocutor-destinatario. Efectivamente, es real y concreto pero no encarnado en una figura de hombre sino en su hijo Diego (tenía seis años): en el primer libro aparece claramente el hijo como presencia frente a la ausencia de su yo (TL, 22 [21]). Él va a ser de alguna manera el destinatario de los recorridos por Pamplona y Elizondo. Desde esa perspectiva, podría decirse que el hijo es

el destinatario de una parte de la obra, destinatario por otra parte que dota de presencia y de futuro a esa ausencia que es ella. Pero en más de la mitad de esta obra y en toda la segunda obra desaparece. Sus hermanas Carmenchu y Cecilia, en *Tiempo de llorar* también son destinatarias en el primer libro, el género epistolar lo obvia. En cambio, no hay un destinatario concreto en *Cuaderno de apuntes*.

No es, pues, de extrañar que el sujeto de esta autobiografía sea fragmentario porque se trata de un sujeto que se pretende percibir ante la propia negación y en la orfandad de sus recuerdos cual fragmentos de juguetes rotos en su hijo y en sus hermanas, únicos hilos que le quedan de amarre a esa memoria sustentadora del *yo* que se pretende recuperar y definitivamente se va, cual globo llevado por el viento. No es casual que la imagen de *vilano al viento* sea utilizada por algunos otros compañeros de edad para definir su identidad, como por ejemplo se puede ver en Federico Patán o en Angelina Muñiz⁵⁸.

En estos reiterados y adversativos *pero* es donde la autobiografía de María Luisa Elío se desvía de las conclusiones a que llega Mercedes Arriaga pues, contrariamente a lo que la citada crítica concluye, nuestra autora no reivindica una pluralidad de identidades femeninas, ni el poder de incidir en lo imaginario-simbólico; las vive, eso sí, pero olvidándose de la materialidad cotidiana y del propio cuerpo. No propone finalmente, como señala Mercedes Arriaga, un tipo de humanidad más accesible porque su heroico esfuerzo no está en el juego de superar día a día la mediocridad y la alineación cotidiana, sino en vencer otro tipo de alineación y encontrarse a sí misma perdida en su propia memoria. No es, por tanto, la vida de este sujeto que se cuenta ni modelo ni respuesta ni autoidentidad, como concluye Mercedes Arriaga; sino dependiente de esos débiles hilos que la amarran a la realidad, esos otros que ya citamos: su hijo y sus hermanas.

En el caso de María Luisa Elío, el regreso a la casa de la infancia, el lugar de la memoria, es un regreso radical e imposible porque conduce a un referente inasequible cada vez más pasado. Ese intento está condenado a no llegar nunca a la realidad. El regreso es un mito y tiene algo de grotesco, en el sentido original del término: gruta, cueva... Porque volver es intentar recuperar una realidad que ya no existe. Nada protege en la vuelta. Lo que se encuentra es intemperie. Hay que irse.

Es sin duda el tema de su obra la construcción o reconstrucción de su identidad. No porque esté construida por otros, como sucede generalmente en el caso de las biografías de mujeres, sino porque no se reconoce en la que vicarialmente vive y tampoco en la que guarda en su memoria. No trata en ningún caso de aportar un ejemplo más a un nuevo modelo cultural universal de un tipo

58. *Vilano al viento. Poemas de amor y del exilio* (México, UNAM, 1982) es el título de uno de los libros de poemas de Angelina Muñiz y una de las imágenes más recurrentes de la poesía de Federico Patán.

de identidad más reconocible por las mujeres, menos idealizado y más adecuado a la realidad presente, como apunta Mercedes Arriaga.

En todo caso, puede entrar a formar parte de esa clasificación en que además de los textos autobiográficos de mujeres también lo conforman otros grupos marginales, como puede ser el caso del exilio de nuestra autora. Incluso, y quizá por ahí es por donde más atrapa esta obra al lector, en el valor simbólico de que la vida se compone de experiencias que nunca están a la altura del ideal. De ahí esa voluntad férrea de negación de la experiencia y de vindicación de la infancia como paraíso perdido.

No es raro que a algunos críticos la obra de nuestra autora les haya recordado la de Michel Leiris. Este, a lo largo de su obra, pretendió unir los dos polos en que se siente dividido, *ser en el mito sin volver la espalda a la realidad*. Certo es que son obras que parten de supuestos diferentes y pretenden llegar a conclusiones distintas, pero no lo es menos el hecho de que la incidencia de su obra en su vida tiene algunos parecidos, incluso acaban deambulando parte de caminos paralelos⁵⁹. Está claro que la intención de ambos no es la misma, pero ambas escrituras se amparan en el mito del *eterno retorno*.

María Luisa Elío camina por el mito intentando encontrar la realidad; Leiris pretende ser en el mito sin volverle la espalda a la realidad que le abra y señale un futuro. En cambio, sí se parecen en ese deshacerse constante del sujeto que a la larga tiene graves consecuencias. En el caso de María Luisa, la escritura debería tender a borrar ese hiato que se abre entre el *yo-que-soy*, el *yo-que-escribe* y el *yo-que-desearía-ser*. Un triple abismo que se resquebraja desde el comienzo mismo de la escritura y que esta no logra anular, sino que se va ahondando conforme se muestra la imposibilidad de la empresa.

Parece ser muy pronto cuando María Luisa Elío toma conciencia de la incapacidad y del fracaso de su intento, incluso no es difícil percibir que ella era consciente desde el principio de ello. Ella misma lo cuenta cuando nos asegura que el comienzo de *Tiempo de llorar* lo escribió en el balcón de su departamento mexicano el día anterior de partir para el viaje de regreso [Ulacia y Valender, 2004, 375-6]. El exceso de idealización, la mitificación de la misma, frente a los embates de la realidad son más poderosos que sus fuerzas. Pero aguantará

59. Refiriéndonos a su obra autobiográfica, Leiris parte de una lucidez (*L'Âge de l'homme*, 1935) que le lleva a liquidar el viejo *yo* para dar paso al "hombre nuevo" (catarsis no fracasada). Pero ese nuevo *yo* no es el mismo del principio, él debe dar ahora su visión. Por lo tanto, y paradójicamente, *L'Âge de l'homme* debe ser reescrita. Y en eso consiste su obra *La règle de jeu* (*Bifures* [*Tachaduras*], 1948; *Fourbis* [*Acicalados*], 1955; *Fibrilles* [*Fibrillas*], 1966; *Frêle bruit* [*Débil ruido*], 1976). Su obra debe ser continuamente redefinida, ampliada, corregida. Su naturaleza, su autenticidad, es el cambio. Se trata de conjurar la muerte trascendiendo el tiempo.

muchos años en su empeño, lo que no es óbice para que ese ir socavando la base real de su vida la conduzca a verse ella misma viviendo en sus pensamientos. En Leiris, vivir la vida con la conciencia de ser puro cambio, que a su vez le hace describirla continuamente, acabará, como en los casos de Montaigne o Rousseau, en un intento de suicidio. María Luisa Elío no llega a tanto, pero queda internada en un sanatorio psiquiátrico.

Vivas cenizas, innominadas (Leiris) está redactada en el hospital tras varios días en coma después de un intento de suicidio. Son, más que un conjunto de poemas, como el comienzo de *El cuaderno de apuntes*, etapas de una convalecencia, fases de una difícil vuelta a la vida, anotaciones, balbuceos, borbotones, fulguraciones, surgidas del caos en el caso de María Luisa Elío, y tanto del corazón como del cerebro en el de Michel Leiris. Leyendo a Leiris, Lejeune descubrió un nuevo lenguaje y una nueva forma, *rechazó la noción de autobiografía como acto de comunicación entre el autor y el lector: el yo de Leiris se convirtió en un yo sin referente, y Lejeune se propone escribir una historia sin relato. Esta noción paradójica que le inspira Leiris señala el camino hacia una autobiografía en la que la historia está subsumida bajo el discurso, en la cual la asociación libre del lenguaje tal como se va manifestando momento a momento durante el acto autobiográfico toma el lugar del modelo convencional de la autobiografía como representación transparente de un pasado recuperable* [Eakin, 1994, 45]. Estos son otros caminos paralelos que ambos autores recorren.

Efectivamente, las primeras páginas de *Tiempo de llorar* formulan directamente el pacto autobiográfico, a la vez que esas palabras que Lejeune dedica a la autobiografía de Leiris le son totalmente aplicables a María Luisa Elío, como leíamos en una cita anterior y reitera en la primera página: *He vivido en el mundo de mi propia cabeza, el verdadero mundo quizá y contando poco con el mundo exterior. [...] porque sé que ahora la mirada tan sólo va a servir para borrar. Lo sé, lo sabía, y en ese saber tiene una importancia total el verificar. Pamplona, tan solo un lugar* (TL, 19 [17]). Su negativa a crecer, al paso del tiempo, la pretensión de instalarse en el espacio-tiempo de la infancia, que es una manera como cualquier otra de anular el tiempo y de negarse un espacio, nos habla de la firme decisión de recuperar aquellos momentos vividos que por la fuerza del imaginario trata de alumbrar y verbalizar ese mundo en escenas y hechos. De ese modo nuestra autora traza un escenario de experiencias de lenguaje que pretende sean revividas por la posibilidad lírica. Y va más lejos todavía que Leiris pues: *No había nada. Había que comenzar una historia sin historia; con una presencia, que era mi hijo, y con una ausencia, que era yo* (TL, 22 [21]). Pero quizá no sea del todo cierta esa aseveración.

Volviendo a la definición de Bergson, efectivamente, este define la *memoria recuerdo* como *un acontecimiento determinante de mi historia*, y en ese sen-

tido la vive María Luisa Elío. Pero a diferencia de Bergson, para quien ese acontecimiento es base de la conciencia-duración, ella pretende vivirla como un absoluto negándole alguna otra propiedad de futuro, ya que para ella dicha duración es la muerte de la memoria-recuerdo. Por supuesto, eso nos lleva a la definición de memoria afectiva que consiste *en la reproducción actual de un estado afectivo anterior con todas sus características [...], y en la reviviscencia del estado afectivo mismo como tal, es decir, sentido de nuevo* [T. Ribot en Morfaux, 21985, 13-4]. La existencia de esta memoria es muy discutida por los filósofos y los psicólogos, sobre todo en sus manifestaciones literarias, especialmente en Proust. Y ahí es donde entendemos que la firme voluntad de nuestra autora va más lejos que el mero juego literario, y resulta creíble su empeño de memoria afectiva pura. ¿El resultado?; eso es otra cosa.

Su empeño en negarse en presente y en proyección de futuro nos hace recalar nuevamente en Bergson, quien afirma que la memoria pura es independiente del cerebro, y este no tiene otro papel que el de escoger los recuerdos útiles para la acción del presente. La firme decisión de María Luisa Elío de dejar que su cerebro niegue el ejercicio de esa función a la vida es su terca evidencia y afirmación de que su única identidad es la del recuerdo, la de la memoria pura, no la del presente, que no es otra cosa que un injerto en diferente medida soportable según los momentos, ya que se presenta como el auténtico *yo* y solamente es un parásito y un falsario de la identidad que no deja emerger a la luz al *yo* original. Este hecho lo confiesa la autora desde el inicio mismo del libro: “*Y AHORA ME DOY CUENTA QUE REGRESAR ES IRSE*”, para pocas líneas más adelante añadir: *He vivido en el mundo de mi propia cabeza, y remachar dos líneas más abajo: Por eso sé que regresar es irse, irme. Irme de una vida, casi de toda una vida (y sigo hablando en el orden del pensamiento)...* Se puede percibir diáfaramente en estas palabras la voluntad de encontrar esa memoria afectiva de la que hablábamos hace poco, así como también la inutilidad del intento. No olvidar que, según la autora, estas palabras iniciales del libro están escritas antes de partir de México para vivir la experiencia de la vuelta.

Esta primera página es toda una declaración de intenciones y la demostración de lo que se viene advirtiendo. Así concluye la autora antes de empezar el relato de su llegada a Pamplona: *Ahora sé que si no regreso abí, en donde las cosas son las mismas aunque fuera de mí, si no voy al lugar donde la gente ha muerto, temo que ese trozo de vida mía, cuyo valor es estar dentro y fuera, y su importancia es mirar para quedarse, no va a poder ser. Y es importante que esto que es, sea ya si es preciso para volver al mismo pensamiento, si es que el pensamiento tuviera la razón.* (TL, 19 [17])

La fuerza de sus recuerdos le impulsa a volver a su ciudad, su auténtico *topos*, no sólo en busca de sus raíces, sino del río subterráneo que alimenta su vida. Literariamente, podríamos hablar de una esquizofrenia. María Luisa Elío

vive dos vidas paralelas: una vida vegetativa o biológica o de conciencia, en tanto que deja poca huella en la memoria y en tanto que organiza la vida como acciones por repetición; y otra vida retroalimentada por los recuerdos, o memoria-afectiva o memoria-recuerdo, que designa esencialmente las funciones de evocación o reconocimiento como un acontecimiento determinante de su historia, según la cual la conciencia revive en el presente el pasado, lo que antes hemos llamado memoria pura.

No es el momento ni el lugar ahora y aquí para discutir la verificación de estas teorías sobre la memoria, porque en ningún caso se dan en estado puro. Sean tomadas estas teorías como instrumento de trabajo. El primer tipo de memoria que hemos enunciado en Bergson se da en cualquier ser vivo, en mayor o menor grado, y sobre todo en las personas que son capaces de llevar una vida aparentemente normal. El segundo tipo de memoria es anormal, diferente, sobre todo, como en el presente caso que nos ocupa, cuando este tipo de memoria acapara el porcentaje mayor de actividad pensante en la dirección de memoria como ente independiente del cerebro cuyo papel es el de escoger unos recuerdos útiles a la acción del presente excluyendo otros, igualmente conservados en la conciencia. Pero, continúa diciéndonos Bergson que esta memoria pura no sirve para conservar el pasado, sino, inicialmente, para velarlo, y, luego, para dejar que se trasluzca lo que es útil para la acción práctica.

La memoria en el presente caso está inundada de hechos históricos más que de vivencias personales. La autora ha trocado sus vivencias en relaciones históricas, se ha despersonalizado de su autobiografía, los hechos referidos a la propia biografía, para encadenarse, *¿fatum?*, a unos hechos históricos: guerra, exilio, París, México..., y en esa duplicidad, en esa desconjunción, en ese desprendimiento es donde arranca el problema vital de la autora, y donde arranca el valor literario de su obra. Se trata de un proceso de victimización, en este caso más personal que colectivo en cuanto vivencia, por lo menos durante bastantes años, que conlleva un proceso de alienación, de extrañeza o soledad óptica, ese vacío recurrente que se evoca en el discurso de la autora, y desemboca en una escritura donde se invierten los planos, y pasa a ser dicho proceso más universal que personal.

En realidad María Luisa Elío se niega a ser sujeto histórico, es decir, a asumir los cambios o, mejor dicho, la vida como cambio porque se le derrama, una y otra vez, en la cloaca de la nada o en el desagüe del vacío o en la intemperie de la soledad. De ahí ese esfuerzo prometeico de negarse como ser histórico, pero también esa necesidad imperiosa y paradójica de anegarse en la corriente de la historia. En general, frente a ese tipo de problema el hombre reacciona encastillándose en certidumbres perennes, verdades permanentes, fes sólidas, convicciones profundas y arraigadas que le permitan definirse para siempre. Es decir, en huir de la historia para encerrarse en el terreno del mito. No debemos olvi-

dar que la historia es cambio, corriente, transformación...; lo que no es el caso de nuestra autora.

Lo que le ha sucedido en este terreno a María Luisa Elío es que, a fuerza de negarse como ser biológico y como conciencia, ha desembocado, paradójicamente, en convertir su vida en un hecho histórico negador de su existencia real y consciente por la vía de intentar negar la historia y por la vía del mito. Señala Carlos Gurméndez que el mito es siempre histórico, aunque su esencia sea anti-histórica. Toda la obra de María Luisa Elío es un intento pertinaz de negar su *yo-que-soy* en búsqueda de su *yo-que-no-he-sido*. Y esa paradoja se deshará en contradicción cuando ella misma tome conciencia, desalienación, de la imposibilidad de ese viaje de retorno. Porque no eran el espacio, las raíces, los recuerdos..., lo que ella buscaba, no; era a sí misma a quien se estaba buscando, a aquella niña de diez años que dejó perdida en Pamplona y que será imposible encontrar porque se cortó aquel tronco y se secó. Ahí es donde reaparece el elemento de tragedia griega tan importante en esta obra. Ella es consciente de la locura de *su viaje de retorno*, visto desde una óptica de normalidad, pero, a pesar de todo y de todos, ella seguirá buscándose en ese fantasma tan real para ella. Se refugiará en su búsqueda como medio de rellenar ese vacío y poder construir su casa, su hogar, su habitación propia, su fuego íntimo, su calor interior [Gurméndez, 1989, 123 y ss.].

Sigue diciéndonos Carlos Gurméndez que el arte es la expresión consciente de la individualidad y el corazón oculto de la apropiación personal. Ese anhelo de romper con la temporalidad, anhelo universal, es el fondo de la cuestión temática de la obra de María Luisa Elío. En su obra, la recuperación de la niña que fue es sinónimo de permanencia en estado idealizado, una defensa contra el rumbo dramático de su existencia. Ese anhelo de inmanencia, que es consustancial a todo artista, es el objetivo de esta obra. *Así como el 'yo' se pierde en la propiedad exterior que lo domina, el creador artístico se objetiva plenamente en su labor creadora. [...] El arte separa de la existencia mísera alienada, proyectándonos hacia una irrealidad, una abstracción, una trascendencia* [Gurméndez, 1989, 250].

Ahora bien, el sufrimiento interior del personaje por dicha alienación es de tal tamaño que no pensará en las repercusiones posteriores que tal viaje de retorno acarreará. No sucederá lo previsto en el guión (personal), la liberación, que dirían los psicoanalistas, la catarsis, que buscarán los críticos literarios, sino todo lo contrario. Lo que va es a desmembrarse, a romperse, a hacerse añicos, esa irrealidad, esa trascendencia y esa abstracción que se había conseguido. Bien es verdad que a puro negarse como sujeto biológico, lo conseguido no acababa de llenar el vacío que se abría a sus pies. Con el tiempo, ese vacío ha ido produciendo un vértigo insoportable que atraía de forma irresistible. De ahí que la vuelta a casa, ese destapar la memoria, vaya acompañada de miedos, voces,

intentos de fijar lo que desaparece, y solo provoque en María Luisa Elío la apertura de su caja de Pandora, la caída, la imposibilidad de comprender y asimilar lo que ha vivido: *Mamá, ¿por qué soy yo tan alta si solo tengo siete años? Mamá, contéstame, ¿dónde estáis todos?, ¿por qué os escondéis? Ya no quiero jugar, no esconderos, salir de donde estéis* (CA, 127 [35])⁶⁰.

Si analizamos las relaciones entre literatura y memoria desde la perspectiva del escritor, la noción de memoria no se restringe a permanecer en el pasado, sino que se abre hacia el presente e incluso hacia el futuro⁶¹. Pero en ese devenir, la variante que más nos puede interesar es la de quienes escriben sobre el pasado para el presente (o también futuro). En ese caso, el tiempo pasado contiene nuestras raíces, lo que somos, lo más vital que poseemos para vivirnos en el presente. En él está lo que realmente somos, brotado de lo que fuimos. Y ahí es donde no advertimos esa intencionalidad en María Luisa Elío, ni la de reconocimiento de sí misma ni la de mostrar o recrear su pasado para ojos ajenos. Por otra parte, el público, a diferencia de la autora, está atado al presente histórico, y desde ese punto de vista no deja de ser irónico que sea el destinatario de algo que lo intenta negar. Parece, en todo caso, que la publicación tendría el valor de preservar del olvido esa memoria pura, ya que el olvido es la amenaza inquietante que se perfila en este caso como la muerte.

En el género autobiográfico, el desdoblamiento de la subjetividad a través de otros sujetos en las historias recordadas es la garantía de coherencia interna del texto. De hecho, el ser la primera persona la estructuradora narrativa es quien, a través de verbos rememorativos, garantiza el presente narrativo, estructurador de los recuerdos, en lo que se puede llamar tutela histórica. Pero cada texto inaugura trazos nuevos y específicos de acuerdo con un material que cada discurso ofrece de un sujeto exclusivo. En nuestro caso más que reconstruir un pasado de lo que se trata es de reconstruir una vida a través del lenguaje. Más que de reconstruir una realidad lo que intenta desesperadamente es recomponer el destino personal a través de la negación del cambio, de las cosas huidas que para ella es la realidad. Por eso, María Luisa Elío nos repetirá más de una vez que lo que cambia es el mundo, la realidad, no el recuerdo: *En realidad el recuerdo de uno es verdadero. El recuerdo no es algo que uno se inventa o cambia, es mucho más*

60. Recuérdese que la autora tiene más de diez años en el momento que evoca. Probablemente, no se trate de una resta en la edad por coquetería, sino por situarse más definitivamente en su edén particular.

61. Desde la Antigüedad hasta nuestros días, los poetas y escritores están convencidos de escribir para el futuro, para que quede memoria de sus obras y memoria de las cosas que relatan. Recuérdese la “vida de la fama” de las Coplas de Jorge Manrique o el afán de trascendencia de Unamuno, por ejemplo. También, a partir del realismo, para escribir para el presente y para intervenir en la dinámica social, el nacimiento del intelectual con Zola y el asunto Dreyfus.

exacto que la realidad dispuesta siempre a ser cambiada. En cuanto al recuerdo, es como una fotografía, como una tarjeta postal: fijo, incambiable. O más adelante en que también afirma: *Si algo tiene el recuerdo es la cualidad de no poder cambiarse, puesto que ya fue...* (TL, 22 y 41 {21 y 41}).

Escribir unas memorias o una biografía es liberarse y huir del temor del pasado o del miedo al futuro, pero en el presente caso no se dan ninguno de los dos términos en el primer libro. De ahí que no haya catarsis en la escritura; en cambio, sí la habrá en su segundo libro donde se da la liberación y la huida del recuerdo a la vez que la asunción del *yo* que se proyecta en el futuro. Ese *Rosebud* con que acaba el *Cuaderno de apuntes* podríamos interpretarlo como un adiós a ese ser que fue y siguió siendo en el recuerdo por parte de esa nueva personalidad asumida. También, por eso mismo, más que de diferentes tipos de memorias en el caso de María Luisa hay que hablar de memoria en singular. En singular, sí, porque en el primer libro, como ya se ha podido ver anteriormente, el tiempo se ha hecho espacio, y el recuerdo se revela como foto fija. Mientras que en el segundo, el tema es la pérdida de la memoria y el proceso de su recuperación como base de conciencia durativa. Una vez recuperada la memoria durativa finaliza la escritura y empieza la vida. Pero es preciso volver a la escritura.

La obra escrita de María Luisa Elío no está concebida como ejercicio literario de estilo, ni para justificar nada, ni para hacerse un sitio en el mundillo literario, ni para ajustar cuentas pendientes que no sean sino consigo misma, y eso se nota rápidamente en cuanto uno le echa un vistazo. No hay moralina ni moraleja; tampoco aparecen los nombres propios ni las relaciones con ellos, salvo su familia en lo que atañe a lo conformante de lo que ella considera su auténtica identidad.

A estos libros de María Luisa Elío, ambos son ejercicio de memorialismo de muchos quilates, les podemos aplicar las palabras de Miguel Sánchez-Ostíz [2001, 9], quien comenta que lo más interesante de un diario, en este caso más autobiografía, es su veracidad, el ser testimonio de una andadura vital, lo más profunda posible, ser capaz de no aparecer como un as, tener el coraje de exponer y exponerse con las propias fallas, manías, perplejidades que a todos nos acontecen; no con agonías falsas, de cartón piedra. Una vez metidos en faena, seguimos parafraseando al crítico y novelista, nuestra autora sabe con precisión de qué escribe, qué territorios personales explora, qué visión personal de las cosas expresa. Y, sobre todo, vence la zozobra del silencio y de la desgana y del miedo y de ese falso pudor que mata la literatura. Encuentra sus propias palabras, su propia voz, y ¡cómo! No se trata de estilo, porque casi de lo que menos se trata es de estilo, aunque después matizaremos esta afirmación, es decir, de componer el gesto, la *maniera*, sino de escribir con verdad, con una elemental verdad o franqueza. Nuestra autora, arte y figura, cuando se pone a hacer algo lo hace, y es capaz de llevar la contraria al sentencioso Ionesco cuando afirma: *Por supuesto, no todo es indecible en palabras, solamente la verdad viva.*

Existe una inclinación humana a confundir la materialidad del referente con la materialidad de lo que significa, o sea, con el signo. En los textos de María Luisa Elío la materialidad del referente no se confunde con la materialidad de lo que significa, sino que este resalta de forma nada retórica la percepción del primero. De ahí surge esa veracidad y ese patetismo con que llega su mensaje. En general, parece cierto lo que afirman María B. Ramos y C. Viesca Treviño de que *la evocación de los recuerdos desagradables es más difícil cuando están comprometidos factores emocionales de índole afectiva, que generan angustia o temor; lo que da como resultado la deformación, la represión de los recuerdos*⁶²; pero no parece que sea el caso presente.

La tenacidad y la continua reviviscencia del recuerdo en presente obra nos permiten más bien parafrasear a San Juan Evangelista y decir que la palabra se ha hecho carne. No es fácil saber si llamarlo sinceridad o qué nombre utilizar para denominar a todo eso que da confianza en la referencialidad y veracidad al discurso. El lector de la obra de esta autora siente el discurso creíble y alejado de cualquier ficcionalidad.

En cambio, parece necesario hacer una advertencia clarificadora. El sujeto privado, señala Lejeune, ese *yo* autónomo que nos habla no es un sujeto que preexiste al lenguaje y con él se expresa. Tanto el *yo* que habla como la historia de su vida que nos cuenta son construcciones que están determinadas culturalmente. No se trata, por tanto, de un habla privada a secas, sino de un habla privada inscrita en un discurso público estructurado por la clase social, los códigos y las convenciones.

Como señala Bajtin en el libro publicado en colaboración con Voloshinov, desde el momento que el autor toma la palabra, habla ya desde una conciencia social, sobre la que se recorta su conciencia individual (Voloshinov, 1980). En nuestro caso, se trata de un personaje emparentado con la nobleza navarra, que vive su infancia en un entorno familiar culto, refinado y económicamente medio-alto, rodeada de comodidades y relacionada con la burguesía pamplonesa. Afirmación matizable si habláramos de los mayores, pero válida para la percepción de la niña. El exilio, y anteriormente la guerra, supuso para ella y su familia la desaparición de todo ello y la desunión familiar. Junto a las necesidades econó-

62. *La capacidad de evocación permite traer a la conciencia datos archivados en el caudal mnésico; -pero- la memoria a pesar de estar bien organizada presenta errores de omisión y de deformación. Se olvida mas fácilmente lo reciente que lo antiguo, solo se fijan y se retienen aquellos datos en los que hay interés y atención. De manera paralela, la evocación de los recuerdos desagradables es más difícil cuando están comprometidos factores emocionales de índole afectiva, que generan angustia o temor; lo que da como resultado la deformación la represión de los recuerdos.* [Ramos, María B., y. Viesca Treviño, C., citado en Girona y Mancebo, 1995, 186].

micas, María Luisa vivirá el calvario de las enfermedades de su madre. Lo que permanecerá en ella será el buen gusto, el refinamiento y, como se ha podido ver en la biografía, un entorno cultural riquísimo en calidad y cantidad. Es, por tanto, importante recordar esa biografía que hemos trazado al comienzo de este trabajo para entender mejor la obra.

En el sentido de que toda obra o memoria individual entra a formar parte de la conciencia social, podríamos decir que los artistas y en concreto los literatos son trabajadores de la memoria. En el caso de María Luisa Elío, ¿hay una conciencia clara de autoría en el sentido de estar escribiendo para ser publicada? Difícil respuesta. Sería más fácil responder que es una obra compuesta para ser leída y no se trata de un mero juego de palabras.

Evidentemente puede darse el truco literario de aparentar una cosa y ser otra. Posiblemente la autora no pensó en ningún momento en un público, sino en ella misma como lectora-receptora de sus pensamientos y de sus vivencias; acaso en su hijo y en sus hermanas. El epílogo convertido en prólogo así parece indicárnoslo. Pero debe entenderse que lo de ser publicada le añade a la obra una dimensión nueva, la lectura, el espacio de los otros, que no parece estar en la intencionalidad de la génesis de sus obras. Probablemente, el hecho de haber estado concebida como acto privado haya sido el motor de todo ese inmenso caudal de veracidad y de vivacidad con que está escrita. Es como la toma de conciencia de la propia desnudez en la soledad y las vivencias que van emergiendo en un monólogo con el que llenar el vacío que ella se siente, tema este que trataremos más adelante.

La memoria se convierte en un achicado espacio donde sobrevive el *yo-tiritando-en-la-intemperie* en medio de un universo dibujado, todo él, bajo la forma de amenazante otredad. La publicación lo que incorpora es, a manera de parto, la expulsión de ese feto muerto desde tanto tiempo atrás. No supone, por tanto, catarsis de forma psicoanalítica, sino una especie de extirpación a la manera quirúrgica. Si el *Cuaderno de apuntes* se dirige a alguien diferente del que lo escribe o no, es irrelevante para el carácter comunicativo del texto y para el valor literario, porque como apunta Bajtin *dar cualquier motivación del propio gesto o tomar conciencia de sí mismos (de hecho la autoconciencia es siempre verbal), significa sujetarse a una forma social cualquiera, a una valoración social, significa, por así decirlo, socializarse a sí mismos y socializar el propio acto* [Arriaga Flórez, 2001, 75].

La vida de María Luisa Elío ha sido un esfuerzo por familiarizarse con un espejo extraño y no dejar de luchar, desde la ausencia-presencia, para recuperar los trazos y los restos de esos lugares de la memoria que como ecos de un mundo fantasmal no hicieron más que marcar su camino hacia la edad adulta. Por fin, es llegado el momento de enfrentar esos trozos de la memoria con los trazos de la realidad, de mirarse al espejo, desnudada el alma, con esa franqueza de la ino-

cencia y de la justicia, y decir: Esto es lo que hay, sin más historias, esto es lo que yo veo, siento, opino, lo que he vivido, vivo y me constituye. Cuenta su propia vida con veracidad, con los detalles indecentes que a todos nos igualan, incluso, el viaje a las penumbras de la conciencia, al cuarto secreto. Sabe, también, callar lo que nada vale. Es la historia de un fracaso, pero con la victoria de una lucha por recuperar la dignidad de ser lo que ella hubiera querido ser.

Su lucha tiene ese componente heroico de negarse con todas sus fuerzas a la aceptación del destino aun sabiendo que sucumbirá en el intento. Compara el citado Álvaro de la Rica la obra de nuestra autora con *Verde agua* de la autora italiana Marisa Madeiri, obra de la que afirma ser *el bellissimo relato del exilio de una niña de Fiume con el que Tiempo de llorar guarda un íntimo parecido: dos autobiografías que a mi juicio formarán parte de los auténticos anales de la historia terrible del siglo XX. Carentes de toda retórica, escritas desde la más absoluta entrega al propio destino, son obras libres y perfectas que se sitúan 'hors comense'; como diría Thoreau, están más cerca de la naturaleza que de la cultura. Aquello que cuentan es demasiado importante como para hacer de ello una profesión* [Rica, 2002, 165-6].

Salta a la vista un sentimiento desbordado, una vida se agita entre las páginas que no huele a naftalina. Sus libros son como tener un corazón palpitando entre las manos, toneladas de miedo como pesadillas, ansiedad y necesidad de contarlo a gritos, aunque sus buenos modales atemperen luego la expresión. No por que importe un público, sino porque se necesita una compañía para ahuyentar el miedo y desgarrar el silencio de ese vacío que se analizará más adelante.

El intento resulta tanto más patético por ese *yo* narrativo del relato (en el sentido original del término: *algo que conmueve y da pena*). Por una parte, en la medida que no enfatiza lo contado, y, por otra parte, porque el distanciamiento y la negación de la realidad es la materia prima de la obra. Por eso es creíble y compartible ese *yo* que en otras circunstancias resultaría individualista y patético-retórico, como mera figura retórica. El patetismo salta a la vista como ese cangrejo que le roe las entrañas, más que en el sentido negativo de la exposición impúdica en público. Para ello, María Luisa Elío escoge la claridad, la concisión y la llaneza como los *solos* elementos a través de los cuales se expresa. Y en ello muestra su señorío, su delicadeza y su fuerza.

No se quiere con esto decir que su obra haya que descatalogarla de las historias de la Literatura. No, ni mucho menos, todo lo contrario. Primero, porque allá no ha ocupado ningún lugar. Segundo, porque debería ocuparlo. Esas experiencias vividas están vertidas en moldes adecuados que realzan la significación. Precisamente, lo que se quiere expresar es que el proceso, probablemente interior, de elaboración lingüística, cultural, retórica o estética es capaz de trasvasar la experiencia personal a un plano universal sin perder un ápice de su vivencialidad, de su pertenencia a un *yo* desnudo y tiritante.

Es más, si no fuésemos un país amnésico, a más de uno se le habría ocurrido ponerlo como texto de lectura obligatoria en la escuela Navarra⁶³. Ya sabemos que no se estila, pero de estilo y vida, de historia viva y de pasado que no debe olvidarse, ni por unos ni por otros, estos dos libritos son un manjar amargo, pero vivo y necesario. El exilio es político, pero en la película y en sus libros eso no tiene mayor presencia que la anecdótica, lo importante es que logra la dimensión mítica de exilio de la Tierra, de la Madre, exilio al fin de uno mismo.

No hay duda que la obra de María Luisa Elío pertenece al espacio literario. Y no solamente porque, como señala Butor (1988), lo que llamamos *literatura* no es otra cosa que un género literario entre otros, puesto que la escritura literaria se define en contraposición al resto de la producción escrita, sino porque hay una clara voluntad de estilo y una amalgama perfecta de este con lo contado. Esto nos lleva a una segunda afirmación: es literatura, y literatura de muchos quilates. Apparentemente esto se contradice con lo que Lejeune [1994, 137] dice del estilo en *El pacto autobiográfico (bis)*, como *todo aquello enturbia la transparencia, del lenguaje escrito, lo aleja del grado cero y de la verosimilitud, y muestra un trabajo de elaboración*. Se verá que no hay contradicción sino paradoja.

Se puede decir que esta definición es pertinente para el caso de nuestra autora. La afirmación de que ella no tiene estilo en el sentido de retóricas veladuras, es fácilmente suscribible. Si se trata de transparencia, se ha expuesto anteriormente que ella escribe *a corazón abierto*, nada hay que enturbie ese *yo* desnudo de todo retoricismo que se expone sin muestra alguna de pudor ante la mirada del lector. Por ello, consigue una total verosimilitud que, en el presente caso, se podría elevar al grado de veracidad.

Lo más difícil es probar los otros dos condicionantes que contiene la definición: *grado cero* y *sin elaboración*. Refiriéndose a *El cuaderno de apuntes* no parece que haya mayor dificultad, pues, como antes se ha apuntado, la confesión, incluso convertida en escritura, salta en sollozos, en frases entrecortadas, casi en un automatismo de pura fluencia, volcánica en los peores momentos vividos, anhelante en aquellos en que el miedo la contrae como un ovillo, o susurrada confesionalmente en otros instantes. Aunque es una escritura del *yo*, por lo tanto de la subjetividad, que difícilmente puede conjugarse con el *grado cero*, sí que el grado de elaboración es el mínimo obligado por el paso de objeto mental a escritura. No sucede lo mismo a primera vista en *Tiempo de llorar*. Apparentemente hay grado de elaboración, pero vemos desde casi el principio cómo

63. *Tanguy* del exiliado español en Francia Michel del Castillo es un buen ejemplo. Trata de la vida de un huérfano en la calle y en los orfanatos de la posguerra española. Ha sido libro de lectura obligatoria en los liceos franceses.

la forma narrativa se va deshaciendo en reflexiones y remembranzas. También transmite una parecida sensación de veracidad que el *Cuaderno de apuntes*.

El secreto puede estar en el tono de confesionalidad y en el patetismo de dicha confesión: en el propio discurso, no en el tono. En él no hay *maniera* sino espontaneidad. Si el patetismo hubiese estado en el tono, la obra hubiera perdido muchos enteros de veracidad incluso de verosimilitud. Por eso, como se acaba de ver hace un momento, ese patetismo no es impúdico ni tiene un sentido peyorativo. En cuanto a la elaboración, el estilo está en la, quizá no sea del todo acertado el decir como se ha hecho, ausencia de retórica, sino en su justa presencia, en ser velo, gasa o malla que más que cubrir desnudan, muestran los recovecos, las luces y las sombras. La trascendencia de la ausencia de patetismo en el tono permite que esa retórica existente pase desapercibida como necesidad de la perfecta estructura en que engarzar los materiales para que hablen por ellos mismos.

Como se analizará más adelante, se comprobará que el uso de las capacidades expresivas de la lengua queda subsumido en el resultado de la escritura. Si se usa la analogía culinaria, habrá que decir que es un plato aparentemente sencillo con buenos ingredientes, vuelta y vuelta en parrilla para darles la viveza del calor y que ha resultado un plato perfecto sin necesidad de salsas envolventes, ni de añadiduras sávido-odíficas extrañas. De todos es sabido que justamente eso es lo más difícil, porque la sencillez es el grado máximo de la elaboración, el toque sutil que no se ve por ningún lado pero que sin él el producto final es una banalidad. La sencillez está sólo en poder de los maestros, de los que han ido desnudando la obra de efectos especiales hasta llegar a que no se vea la mano que la compone, como si fuese así de sencillo y natural. Se podrá aducir que es una obra primeriza, pero sólo en apariencia. Es una obra hecha y rehecha a diario durante muchos años antes de darla a la escritura. A esta, lo que llega es la destilación de lo elaborado.

Así es como nos encontramos ante una pequeña obra maestra de la autobiografía. En el caso de María Luisa Elío, no porque haya ensayado mucho anteriormente en el terreno de la escritura, sino, probablemente, porque esta obra ha sido recreada y reescrita a diario en la mente y en la vida de la autora, y no menos probablemente porque ha vivido rodeada de grandes genios literarios de los que algo ha aprendido en sus muchas horas de plática y discusión (Emilio Prados, Luis Buñuel, José Gaos, José Bergamín, García Márquez, Álvaro Mutis, Eliseo Diego, Lezama Lima..., y todos los compañeros de su generación, empezando por su marido Jomí García Ascot, excelente poeta, Luis Ríus, Tomás Segovia, Ramón Xirau, José de la Colina, Arturo Souto..., y *siguiendo* por una buena rethila de escritores y amigos mexicanos Fuentes, Rulfo, Souza, García Ponce, Elizondo, Melo, Batis...).

La veracidad de la obra de María Luisa Elío, por tanto, probablemente provenga de que su propia vida ya está estructurada como relato dentro de sí misma. Si, como declara Lejeune, todo el mundo lleva dentro de sí una especie de borrador de su vida y esto es lo que intenta captar la historia oral [Lejeune, 1994, 143], en el caso de nuestra autora parece haber habido una premeditada y manifiesta voluntad en convertir dicho borrador en relato mucho antes de ser escrito. De hecho, algunas partes de *Cuaderno de apuntes* son anteriores a *Tiempo de llover* como, por ejemplo, *En el Balcón vacío*, que es el germen del guión de la película del mismo nombre, y algunos otros breves relatos publicados en revistas. Alguien que hace memoria automáticamente está construyendo un relato, aunque jamás en su vida haya frecuentado este tipo de discurso, como es el caso de María Luisa Elío.

La memoria habla en ficción sin saberlo, habría que decir corrigiendo a *monsieur Jourdain*. Por eso, cuando se dice que es un discurso aparentemente poco elaborado no se está negando la necesidad de la elaboración, todo lo contrario. El único criterio válido para juzgar todo tipo de escritura procede de la estética y no de la ética. Lo que no se perdona en una autobiografía es la contradicción estilística y la incoherencia narrativa. Lo que se perdona, en cambio, son las contradicciones personales y las incoherencias sociales. El estilo no es el hombre, con permiso de Bufón o de Eugenio D'Ors: es la memoria, y la nostalgia, le habrán dicho muchas veces Emilio Prados y Eliseo Diego.

Todo recuerdo tiene un estilo propio y la gran prueba del artista consiste en acertar con el lenguaje artístico que encierra y exige cada evocación. Se puede afirmar que en estos libros sugerentes, que emiten por igual dolor y ausencia de catarsis, María Luisa Elío ha sabido encontrar la mirada precisa para transmitirnos sus vivencias y volver la vista atrás sin ánimo vengador o trascendente, entonces se hubiera convertido en estatua de salmuera, y contarnos la melancólica y terrorífica historia de esa niña que no pudo crecer, y en cuyo lugar creció un injerto al que no acaba de reconocer como identidad, pero que paradójicamente ese es su *yo* desde el habla. Su memoria es en un ejercicio de suicidio cotidiano.

La fijación de la memoria en el espacio de la infancia es algo que a muchos autores les ha ocurrido, posiblemente porque es una época en que las pequeñas cosas impresionan más y quedan mejor grabadas, o porque haya un contenido inagotable de emoción en ellas. La experiencia que vivimos se vincula al espacio. Así lo expresa Gaston Bachelard: *La casa natal está físicamente inscrita en nosotros. Es un grupo de costumbres orgánicas. Con veinte años de intervalo, pese a todas las escaleras anónimas, volveríamos a encontrar los reflejos de la primera escalera, no nos tropezaríamos con tal peldaño un poco más alto. Todo ser de la casa se desplegaría fiel a nuestro ser. Empujaríamos con el mismo gusto la puerta que rechina, iríamos sin luz hasta la bubardilla lejana. El menor de los picaportes, quedó en nuestras manos...* [Kohan, 2000, 77].

Ambas cosas suceden probablemente en el primer libro de nuestra autora, aunque no en el sentido de pertenencia o identificación, del que habla Bachelard, ya que fue expulsada de ella. De ahí esas terribles noches de insomnio o de emoción que pasa en Pamplona destilando por los poros de la memoria. La memoria es mañosa y hay que negociar con ella, si no acabará ganado siempre la partida, como le sucederá a María Luisa Elío al negarse a tratarla como materia de ficción en cuyo caso no se hubiera dejado embaucar por ella. Pero al negarse a tratar sus recuerdos como materia de ficción y empeñarse en revivirlos, se convierten en puntiagudas agujas que laceran la carne y reabren las heridas. Así es como se ve que lo de esas noches no es miedo sino dolor, y dolor y agotamiento físico lo que le producen los recuerdos en su estancia pamplonesa.

Ese agotamiento físico, sumado a su extenuación psicológica, serán los que le hagan huir antes de lo previsto, pero con otro dolor a la espalda: *Y no era México lo que me asustaba, sino el dejar España, y, ahí, mis treinta años de recuerdos. ¿En qué iba yo a pensar de ahora en adelante? Esas horas de soledad en casa, en donde me pasaba el tiempo, y las horas, recordando los gestos y lugares como si estuviera en ellos. ¿Con qué las iba a llenar? [...] Por otro lado, la idea del regreso, el motivo del regreso, llevaba pensándolo tantísimos años y al fin había logrado acumular valor para hacerlo -al fin-, había hecho lo que tanto me había prometido, y aún podía hablar, andar, y parecía que no había perdido la razón. Esto último me asustaba. ¿Qué pasaría el día que yo aflojase todos mis nervios?* (TL, 74 [75]). El anhelo de ese paraíso perdido se hace tan fuerte que distrae de la realidad. El regreso acaba ejemplarizando el conflicto entre la memoria y el olvido. El olvido ocurre con el desembarco en aquella tierra que sustentaba la memoria. Esta amnesia resulta muy peligrosa. Habla de lo que estuvo y ya no está. Y habla de esa ausencia que no encuentra consuelo ni siquiera en el propio consuelo de intentarlo.

Volviendo al tema del espacio literario, quizá mejor que afirmar no considerarlos como ejercicio literario, habría que apuntar que no es ese su origen ni era su finalidad. Que son Literatura, y de la de muchos quilates, es obvio para cualquier lector con mediana sensibilidad y con alguna noción de las técnicas de ella. También es un hecho que pertenecen a un sistema simbólico occidental. Eso da derecho a intentar situarlos en él y a buscarle parientes próximos o lejanos dentro de nuestro ámbito cultural, como muy bien lo hace Álvaro de la Rica. No queremos negar la cultura de María Luisa Elío, sus lecturas, su inclusión en círculos, envidiable, de gente de mucha valía, el aprendizaje por ósmosis..., aunque no es lo más importante buscarle un acomodo entre los bisnietos de Homero, los hijos de Proust o los alumnos de Rilke, pero necesariamente habrá que, por lo menos, acercarse a esos terrenos.

Antes de eso, puede resultar interesante enfrentar, en dicho terreno, la película con la obra escrita. Una diferencia clara entre la película y la obra escrita es

que la primera, si bien se basa directamente en las vivencias propias de la autora, recrea un mundo con el que puede identificarse toda una generación de niños, adolescentes y jóvenes que llegaron al exilio mexicano con y como ella; mientras que con la obra literaria es más difícil. Se trata de una experiencia personal, no única, pero sí muy singular, aunque, después, adquiriera valor universal.

La película es mucho más culturalista que su obra escrita. Hay un nivel simbólico que salta a primera vista que en la obra escrita no se da, por lo menos a niveles tan conscientes de la autora y visibles para el lector. No es ni mejor ni peor, diferente. Allí se infiere un intento de metaforización a la vez que de mitificación de la vida y de la memoria del exilio; aquí está una persona que nos cuenta su vida a corazón abierto. Cada lenguaje es diferente. Ambos responden a medios expresivos distintos y a finalidades divergentes. Mientras que el lenguaje cinematográfico muestra al personaje contextualizado, la escritura tiende con centrípeta levedad hacia el corazón del personaje, a la búsqueda de identificación del mismo con su propia esencia ontológica. Si algo se puede resaltar de los libros es su acendrada individualidad, su personalismo, casi podríamos decir que su indomable privacidad.

La intensidad generada por el relato de la vida es una manera de luchar contra el pasado. Paradójicamente, elabora un asentimiento de realidad contra el cual el pasado poco puede hacer. La escritura contiene una poderosa fuerza en la que uno construye con tranquilidad su imagen, o la imagen de su verdad, señala Lejeune [1994, 168], sintiéndose en su derecho a elegir. María Luisa confiesa en su segundo libro: *Lo triste es, sin embargo lo alegre no. Lo triste deja huella, una marca, una cicatriz; lo alegre pasa como el aire, sin dejar señal alguna. [...] La misma melancolía no es sino un recuerdo que se ignora* (TL, 117 [25]). Curiosa visión manriqueña y medieval *de contemptu mundi* que se desarrolla en esa vida sin camino y sin otra morada en la que descansar, amén de la negación implícita en su visión del tiempo y la memoria de aquella otra tercera vida.

AMISTADES LITERARIAS

Una de las citas con que abre el primer libro, la de Saint-John Perse viene a resumir adecuadamente lo aquí dicho: *-Si no la infancia, ¿qué habría entonces allí que no hay ahora?* Es de reseñar también esa bonhomía y ese *savoir faire* de la autora que en su obra deja a los demás aparte. Esto le hace estar muchas veces al borde de la introspección, pero el carácter narrativo, unas veces, las cartas, a sus hermanas otras, el narratario interno de la primera obra, su hijo, en otros casos, la libran de ese confinamiento en *Tiempo de llorar*. En *Cuaderno de apuntes*, el propio título, que consagra el género o por lo menos nos advierte de la forma del contenido, así como el contenido mismo en la variedad, dentro de esa unidad del *yo* autobiográfico, de los intensos momentos contados también lo libra del confinamiento a la pura introspección.

Antes de penetrar en el terreno de la intertextualidad como tal, puede merecer la pena sentarse entre la autora y sus grandes amigos y contertulianos los insignes poetas y novelistas: el exiliado Emilio Prados, el cubano Eliseo Diego y el colombiano-mexicano Álvaro Mutis, de esa *casa* de lengua y paisaje de su gran amigo Ramón Xirau, sin olvidarse de esa visión de la realidad donde el presente y el pasado se funden y confunden, y lo que falta es futuro, donde el recuerdo es soledad; así como el carácter de oralidad de sus obras, osmotizado todo ello de las muchas y largas horas en que hablaban con García Márquez, y de quien escuchaban la génesis, gestación y parto de *Cien años de soledad* y otras obras posteriores. No se habla aquí de una influencia directa, sino que se sugiere un sustrato donde florecerá la obra de nuestra escritora.

También se pueden percibir los ecos de ese mundo cerrado incluso a los recuerdos de esas sombras y fantasmas de la maravillosa novela del olvido de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, novela que conmocionó el mundo literario. La Pamplona de nuestra escritora algo tiene que ver con la Comala de la novela: con sus sombras, con la búsqueda del padre, con sus muertos, con sus recuerdos, con el pasado, con la imposibilidad...

La presencia de Emilio Prados en la vida de la joven pareja de artistas españoles, María Luisa y Jomí, es, como ya se apuntó anteriormente, intensa. No es de extrañar que su poética esté en el sustrato de la escritura de nuestra autora. Habrá que empezar por poner en tela de juicio uno de los elementos temáticos fundamentales de la poética de Prados, la trascendencia. El poeta malagueño en uno de sus apuntes a sus poemas surrealistas se sitúa en la cita del *Evangelio de San Marcos*, 8:34: *el que quiera venir en pos de mí; niéguese a sí mismo, tome su cruz y sígame* [Hernández, 1990, 167]. La escritora pamplonesa no está dispuesta a realizar las cuatro acciones, pero sí las dos centrales: la negación y la toma de su cruz. Como se verá más adelante cuando se trate sobre el mito homérico de Ulises, el camino de María Luisa Elío no lleva a Dios sino al principio de lo conocido por el ser ya vivo. La forma de transitar el camino sí que es coincidente con el poeta malagueño. La trascendencia es, en el caso de nuestra autora, negación de uno mismo, y en eso y en lo de tomar su cruz ambos coinciden plenamente.

La forma de la negación no puede ser otra que la de la austeridad, la de la sobriedad; la ausencia de retoricismos, de grandes recursos estilísticos, de lenguaje recargado. La sencillez y la autenticidad van a ser norte y guía de la poesía pradiana. Como apunta Patricio Hernández, gran conocedor de la obra del poeta malagueño, ambos conceptos vienen confirmados por la ausencia *de toda referencia a conceptos de cultura literariamente elaborados; y por la presencia constante de aquellos que a diario vive y siente como propios* [Hernández, s/f, 17]. Ambos, de diferente manera y con distinto sentido, han logrado expresar ese latido que en el fondo de la persona queda balbuciendo y que carece de todo atributo.

En otro lugar, a propósito de *Jardín cerrado* nos señala el anteriormente citado crítico: *es un título sumamente adecuado para referirse a la situación del hombre en este mundo, al cuerpo en el que vive Prados. De nuevo, surge la noche como fondo envolvente de los poemas; y, al igual que en Cuerpo perseguido, todo gira en torno al deseo por abandonar la situación de nostalgia causada por la ausencia del ser. Es un diálogo, en continua tensión, con el alado ser al que pide presencia; y la constatación de la imposibilidad de tal ruego, de abandonar el jardín cerrado, de trascender el espejo, de ir más allá* [Hernández, s/f, 10]. Nostalgia, ausencia de ser, tensión, petición de vuelta del ser primitivo, constatación de la imposibilidad de la empresa... La vuelta a la infancia aparecerá en el último e inacabado libro de Prados, *Cita sin límites*: donde, aun con un sentido diferente, no deja de estar Prados interesado en el mismo tema que María Luisa Elío.

Resulta interesante pararse un momento a desentrañar el significado de la palabra *nostalgia* que tanto se usa cuando se habla del poeta malagueño. Otro de los críticos, Francisco Chica, que más ha contribuido a limpiar la imagen poética de Emilio Prados de la óptica de un nacionalismo ramplón, señala que el tópico de la interpretación del término *nostalgia* como deseo de recuperación

de lo español perdido es falso y es el que más daño ha hecho a la poesía de Emilio Prados. Él ha impedido acceder al radical salto expresivo que significa su producción americana; con él no se entiende en todo su alcance su negativa a oír aquellas voces que lo animaron una y otra vez a volver a su país: *¿Regresar? ¿Cuándo? Este lugar / es todo un tiempo*. No cabía en él ningún regreso. *Su Itaca*, sigue comentando Francisco Chica, *como la de los admirados románticos alemanes, pertenecía ya a un pasado irrecuperable* [Chica, 1995, 77].

A primera vista no es esa la nostalgia que puede parecer haber y que hay en María Luisa Elío. Pero, no cabe precipitarse. Es cierto que en la autora pamplonesa hay nostalgia de Pamplona. Como se ha visto al tratar de la película, a la que se le subtítulo en los círculos de los jóvenes exiliados como *Pamplona, mon amour*. También se ha dicho en la biografía que cuando iban a casa de suegro de su hermana Carmenchu a Morelia, los jóvenes mexicanos de la casa decían: *Ya vamos al peregrinaje pamplonés*. Existió, pues, esa nostalgia de tierra y espacio en nuestra escritora, como también la hubo en Emilio Prados. Pero todo cambia, y el viaje a esa ilusión de espacio se había convertido ya en una necesidad de identidad cuando se llevó a cabo. En esa evolución es donde se puede ver ese congeniar en la evolución del significado de dicho término entre ambas personas. De hecho, el viaje, como se habrá intuido y se verá, sirve para desconectar a la autora de sus raíces pamplonesas y situarla en ese otro mundo de apátrida con nacionalidades española y mexicana que vive, vivirá y morirá en México.

Por no ser demasiado prolijo, basta con analizar el poema “Puñal de luz” [Prados, 1946, 124-5]. Explica Patricio Hernández que este poema *ocupa el lugar central en la poesía de Prados. En él se sintetiza su peculiar concepción personal. Vive entre dos cuerpos: uno que ya no reconoce como su yo propio y otro que ha empezado a habitar en él, pero que desconoce* [Hernández, 1998, 495]. Dicho poema dice así:

Este cuerpo que Dios pone en mis brazos
para enseñarme a andar por el olvido,
no sé ni de quién es.

Al encontrarlo,
un ángel negro, una gigante sombra,
se me acercó a los ojos y entró en ellos
silencioso y tenaz igual que un río.

Todo lo destruyó con su corriente.
Los íntimos lugares más ocultos
visitó, alborotó, fue levantando
a otro mundo en los bordes de mi beso:
única flor aún viva en el espacio.
Luego en mi carne abrió sus amplias alas

-alas de luz y fuego de tristeza-,
clavándole sus plumas bajo el pecho,
todo temblor y anuncio de otras dudas...

No sé qué vida, así, podrá encenderme
la entrada de ese ángel.

Soy un templo

arruinado, desde que vino a mí:
farol vacío,
como puerta cerrada de lo eterno...

Y lo que fui, no sé; quizás lo sepa
cuando este cuerpo vuelva a abandonarme
y yo vuelva a nacer desde mis labios,
despegado al calor que hoy los concibe...

Mas ya, por fin, he detenido al día;
le he destrozado el corazón al tiempo,
aunque dentro de mí, como una daga,
siento el ángel crecer que me atormenta.

Salta a la vista que Prados no considera suyo ese cuerpo en el habita. Es cierto que lo considera sagrado, pues ha sido puesto a su disposición por la divinidad. También se puede comprender que hay conciencia de una pérdida de identidad por parte del poeta: es un cuerpo habitado por otro. Se percibe habitado por un nuevo ser carente de esencia. Finalmente, hay una proyección a lo sagrado, aunque sea navegando en medio de sus dudas y certezas. No hay que ser muy lince para ver lo que une y separa a María Luisa Elío y a Prados. No hay proyección ni sagrada ni de futuro en la autora pamplonesa. Pero sí esa misma desconyunción corporal e identitaria.

Resumiendo, la influencia de Emilio Prados en María Luisa Elío no es tanto de poética sino de actitud, de permanente impulso tráfuga en el mundo y frente a la realidad, así como de economía de medios expresivos, también por la autenticidad de expresado: aquello que a diario viven y sienten como propios. Son almas gemelas en el desierto de la soledad de su voz incomunicada, en la fragmentación de su sentimentalidad, en su huida de su destino real, aunque sus metas sean diferentes. Como señala Francisco Chica: *Exilio o destierro no serán ya esas palabras que andan de boca en boca esperando ser redimidas por algún acontecimiento externo, sino que constituyen el lugar utópico por excelencia* [Chica, 1995, 75]. Esta concepción del exilio, más romántica que de exilio de patria con su secuela de nostalgia de un mundo ideal, es lo que va a ligar las almas de María Luisa Elío, de Jomí García Ascot con Emilio Prados. Se puede resumir en la vivencia y expresión *privacidad de*

su exilio, entendida como instalación en un dominio privado al margen de la significación social del acontecimiento. A la joven pareja en camino de su madurez lo que le atrae del mundo de Emilio Prados es la vivencia del círculo anónimo de desheredados algo que no podían vivir con otros exiliados con los que sí participaban en la vida social. Ese vagar entre el ser y el no ser por regiones difícilmente accesibles de que habla Juan Larrea es el mundo que comparte la escritora pamplonesa con el poeta malagueño. Y, como apunta Francisco Chica [1995, 76], la vida de Emilio Prados queda lejos del mundo visionario de su poesía como puede verse en cualquier testimonio de sus contemporáneos, moviéndose siempre entre gente sencilla *aquella que despertaba sus afinidades psíquicas*, entregándose siempre a los demás, desnudo como los hijos de la mar.

Dejando pasear en solitario a nuestro humilde y gran poeta Emilio Prados por el Paseo de Reforma mexicano, nos reunimos con el no menos insigne poeta Eliseo Diego⁶⁴. Como se vio anteriormente, la relación personal entre María Luisa Elío y Eliseo Diego empieza a principios de los sesenta cuando ella acompaña a su marido a la isla. Allí comenzará una amistad que irá estrechándose con los años. Además de una entrañable amistad, no es difícil advertir que entre ambos ha habido una lectura de sus obras. La influencia del escritor cubano se manifiesta en múltiples aspectos que iremos desgranando a continuación. Probablemente, haya habido también por parte del poeta una lectura crítica y sabios consejos que nuestra autora ha sabido entrañar en su obra, así como los de su otro entrañable amigo Álvaro Mutis.

64. Poeta, escritor y ensayista. Nace el 2 de julio de 1920 en la ciudad de La Habana, siendo muy niño viaja con la familia por Francia y Suiza, experiencia que siempre consideró determinante en su formación poética.

Sin alcanzar apenas la primera década de vida, escribe sus primeros cuentos infantiles. Fue uno de los fundadores de la revista *Orígenes*, junto a Cintio Vitier, Fina García Marruz, Octavio Smith, Agustín Pi, Gastón Baquero, Ángel Gaztelu y Virgilio Piñera, junto a los músicos Julián Orbón y José Ardévol, los pintores Mariano y René Portocarrero, entre otros.

Estudia Pedagogía e imparte clases de Literatura Inglesa y Norteamericana en cursos especiales realizados en la Casa de las Américas. Ocupó el cargo de responsable del Departamento de Literatura y Narraciones Infantiles de la Biblioteca Nacional José Martí hasta 1970. Realizó traducciones y versiones de las más importantes figuras de la literatura infantil en el mundo y fue redactor de la *Revista Unión de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba* (UNEAC), donde además realizó labores como miembro de la comisión de publicaciones.

En 1986, Eliseo Diego obtiene el Premio Nacional de Literatura por el conjunto de su obra, y en 1988 y 1989, sucesivamente el Premio de la Crítica. En 1992, la Universidad del Valle en Cali, Colombia, le otorga el Doctorado *Honoris Causa*. En 1993 recibe la Distinción Gaspar Melchor de Jovellanos que concede la Federación de Asociaciones Asturianas de Cuba y el importante Premio Internacional de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo.

Fallece el 1 de marzo de 1996, mientras se encontraba en México y sus restos son trasladados a Cuba, donde fue sepultado.

Eliseo Diego tenía seis años más que María Luisa, lo que en la época en que se conocieron no es mucha diferencia de edad. Ella tenía 34 años y él, 40. El poeta cubano comienza la publicación de su obra con un libro que titula el verso de Quevedo: *En las oscuras manos del deseo* (1942). Muy sugerente y clarificador de por dónde van a navegar las naves poéticas del autor. Otro aspecto que interesa destacar de la escritura de Eliseo Diego es la inseparable unidad que componen el verso y la prosa en su obra. El título de la obra completa de Eliseo Diego es *La sed de lo perdido*. ¿Qué expresión encajaría mejor a la obra de María Luisa Elío? El epígrafe con que se abre el libro de sus obras completas pertenece a un *Divertimiento* (1946) titulado “Del objeto cualquiera” y completa el significado del título: *Pero en realidad no le bastaba porque la parte que sabía no era más que la sed de lo perdido* [Diego, 1993, 55].

María Luisa hubiera querido que su historia o, mejor dicho su escritura, resultase como la historia del Negro Haragán, que sólo fuese un fantasma con aparente crueldad y amable en el fondo. Es la historia de un sueño infantil donde un enorme gigante negro acecha una y otra vez la fragilidad de la infancia con sus terrores. Es curiosa la coincidencia de que el cuento empieza con la partida de un viaje al que a la niña se le permite llevar solo un abrigo a cuadros. Recordaremos que cuando María Luisa, su madre y sus hermanas parten hacia Elizondo para pasar a Francia la primera vez, su madre sólo les deja llevar una única cosa, y que precisamente no fuera de ropa de abrigo con el fin de no levantar sospechas sobre su huida. Y a la casa a la que van en el cuento está su tía, *Doña Isabel, la dueña de todo aquello, la tejedora de la noche* (SP, 27). ¿Los recuerdos?, ¿la muerte?, la memoria. Casa que algo tiene que ver con la que se quedan en Pamplona.

La visión que la niña del cuento ofrece de la casa nos recuerda a las sensaciones que María Luisa tuvo cuando entró en su viaje a Pamplona al piso prestado de Javier Arvizu, que estaba deshabitado: la soledad, el vacío, la visión fantasmal... Las puertas, la ventana en ambos casos no son para lo que debieran ser: resguardo, luz, cobijo, sino que se abren al horror, a lo repulsivo, a la ansiedad... La ventana es un motivo recurrente en el cuento, como lo es en *En el balcón vacío*, aunque nuestra autora le añada otras connotaciones.

La tía de su madre vive del recuerdo. Curiosamente, aparece la playa de San Sebastián-Donostia como una pesadilla para la tía, recuérdese la pesadilla de San Juan de Luz en *Tiempo de llorar*. La tía se encerró en su casa-fortaleza y vive en ella como dueña y señora, como Diosa: hace la luz o la oscuridad, no hay tiempo, el paisaje siempre es el mismo, *el de mis cuartos y mis cosas eternamente en su sitio*, enciende o apaga el fuego a su antojo. La pérdida de la noción temporal y la lejanía del recuerdo también están presente en el cuento y en la obra de María Luisa: *No sé cuánto tiempo hay desde que me encerré aquí*.

La entrega a los propios recuerdos, al personaje que se ha creado, y sobre todo el abandono y la incomunicación en el momento de locura, lo plasma la tía

Isabel con igual lucidez que lo hará María Luisa: *He aquí esta pobre Isabel, declara de ella misma, que ha muerto en su locura, la que imaginaba haberse alzado contra Dios y lo tenía tan cerca, sin embargo. ¿No decías tú por qué me has abandonado? (El día que repitió esto estaba en el recibidor, que, extrañamente, desapareció junto con ella, pues la casa se deshizo con su muerte [...]). Así es como nos abandonamos los unos a los otros en las horas del temor, levantando gruesos muros de silencio, porque siempre pensamos que el otro guarda la revelación más cruel, que es que el otro es, al fin, la muerte que ha venido a sentarse a nuestro lado.* A diferencia de lo que le sucede a la niña del cuento, que tiene a su madre al lado para explicarle que lo que le aterroriza sólo son nubes y consolarla, María Luisa Elío la echará mucho de menos en ese terror verdadero del pozo oscuro de la alienación. Este es un cuento que parece haberse leído y releído muchas veces María Luisa y haber calado hondo en ella. En ningún momento se quiere indicar o sugerir aquí la existencia de plagio ni nada que se le parezca, sino de fuente donde la autora ha bebido material y forma, tonalidad y sensibilidad con la sed del insaciable.

Tal conjunción de la narrativa y la lírica, que expresa Antonio Fernández Ferrer en el prólogo de la obra completa, se da también en la obra de María Luisa Elío. No es anecdótico que las citas con que abren sus obras sean poéticas, y menos el tipo de poesía que rescata. El *Cuaderno de apuntes* que dedica a su madre viene precedido precisamente de estos versos de Eliseo Diego:

Qué poco todo
Para tanta sombra
-tanta.

También es indicativo el hecho de que en *Cuaderno de apuntes* cuando acaba de hablar de su *yo* más íntimo perdido y recuperado del infierno de la locura y empieza a hablar de sus recuerdos bien sea directamente o a través de los objetos, sitúa el comienzo del Evangelio de San Juan:

En el principio existía la Palabra
Y la palabra estaba con Dios.
Y la palabra era Dios.
Ella estaba en el principio con Dios,
Todo se hizo por ella,
Y sin ella no se hizo nada de cuanto existe.

Esa fe en el poder creador de la palabra demuestra esa conjunción de la materia y del espíritu o del cuerpo y la *psique* que suponen el ser. Como señala el propio poeta cubano en "Necesidad de la poesía": *Ahora bien: ¿necesidad de qué? Pues de comunicarnos -de formar parte, por el ser o el saber- del mis-*

terio o el enigma de la realidad que nos rodea y cuyo ápice es la psique humana en sus aspectos de conciencia y afectividad. No hay cuento fantástico tan fantástico como el simple hecho de vivir [Fernández Ferrer, 1993, 20]. A lo que comenta el prologista de su obra completa: *Si un patetismo ingenuista constituye también talante característico de la obra del escritor cubano [...], algo indefinible evita que la acentuada sentimentalidad lírica de Eliseo Diego sucumba ante los riesgos del fácil ternurismo que malograría las mejores intenciones de cualquier autor* [Fernández Ferrer, 1993, 20-1].

Lo que diferencia la poesía de Eliseo Diego de la obra de María Luisa Elío es que el poeta habanero tiene una sensibilidad sin igual de percibir lo prodigioso de la realidad (infernol o paradisiaco) y mostrarla en una radical mezcla de sensibilidad, sorpresa y emotividad; mientras que la autora exiliada huye de una realidad en la que se siente desconocida y en la que no se siente referenciada. No hay sorpresa en ella, pero sí sensibilidad y emotividad. Si de Eliseo Diego señala María Zambrano que abraza y sueña, que no construye, que presta el alma a las cosas, de María Luisa Elío podemos decir que con el mismo ahínco busca la suya propia intentando imitar esa sencillez y economía que caracteriza al escritor cubano. La exquisita sensibilidad de sus espíritus, donde no hay rastro de vulgaridad ni chabacanería, es algo que los hermana humana y literariamente. Otro punto de unión es la indagación continua en la cotidianidad y en los espacios vedados de la memoria. Si bien, al poeta lo conduce a descubrir y desvelar la poesía; mientras que a la escritora, por su posicionamiento ante sí misma y ante el mundo, la transporte a las tinieblas de la razón.

Todo lo dicho hasta aquí se va a percibir principalmente respecto a los dos primeros libros del poeta, *En las oscuras manos del deseo* y en *Divertimentos*, que son de cuentos cortos donde la prosa se metamorfosea en poesía. En ellos, Eliseo Diego valora el tiempo como experiencia problemática del individuo. La cronología enemiga de la vitalidad. La trágica fugacidad de la vida y el afán de eternidad le impulsan a tematizarlo como añoranza del pasado, como ardiente deseo del regreso a la niñez. No es así como entiende el tiempo María Luisa Elío, pero sí coincide en la manera de tematizarlo. La obsesión por el tiempo en el poeta se muestra en el afán de buscar la esencia humana en la fugacidad del devenir, lo que le hace desatender cualquier inserción en los procesos históricos. Del mismo tamaño es la obsesión de nuestra narradora en la búsqueda de ese *yo-que-no-be-sido* donde pretende anular la temporalidad histórica y se desentiende de cualquier proceso histórico. También la memoria es asunto tematizado de estos dos primeros textos; pues, como recuerda el propio poeta, con el recuerdo o con la creación literaria puede reactualizarse lo pasado. De la materia memoria está construida la obra de María Luisa Elío. No deja de ser curiosa la coincidencia de que el narrador, sobre todo el del primer libro de los citados de Eliseo Diego, tenga una fuerte identidad que le acerca notablemente a la figura del autor [Palmero González, 2000, 15].

Los *Divertimentos* están publicados en 1946. Hay en ellos una serie de motivos recurrentes como el vacío (“De las sábanas familiares”, “De Jacques”, “De su noche de gran triunfo”, “Del tapiz”, “Del señor de la peña”, “Del objeto cualquiera”), disociación sueño o espejo-realidad –en María Luisa: realidad-deseo– (“De las sábanas familiares”, “Del espejo”), incomunicación (“De la silla”), la propia forma breve de los relatos como marcos o ventanas en que queda atrapada una historia o una obsesión como el último de un moribundo (“De la silla”), obsesiones, terrores, pesadillas y miedos (“Del vertedero”, “Del vaso”, “De la torre”, “De los pasteles”, “Del alquimista”), deseo de escapar, de salir huyendo del miedo (“De su noche de gran triunfo”), el recuerdo, el olvido y la angustia (“Del viento”), la casa deshabitada (“Del señor de la peña”), la locura (“Del vaso”, “Del zapatero y las ciudades”), la memoria como impotencia y el recuerdo como pérdida (“Del objeto cualquiera”); o esta línea *La agitación de su terror despedaza las fibras, y la succión de Aquello aumenta como un delirio* (“Del tapiz”), que nos dirige directamente al estado en que aparece María Luisa Elío en los primeros fragmentos de *Cuaderno de apuntes*. Podemos reconocer todos estos temas en la obra de nuestra autora sin ninguna dificultad.

En *La calzada de Jesús del Monte* (1949) nos encontramos la nostalgia *como un soplo que nombra el espacio dichoso de afuera* (“El primer discurso”), olvidos, sueños, cuerpos ausentes, lejanías, la nada, extrañeza, miedos, vacíos, la muerte, espejos, espejos, espejos, recuerdos y más recuerdos que mueren en el sofocado paño que los recibe y que *llámase silencio / es el olvido ciego de bondo pecho*, que dice al final del último poema (SP, 78). Los temas siguen siendo del gusto de nuestra autora, aunque el tono es más melancólico, personal y desvelador. Pero, sobre todo, lo que puede aprender cualquier lector de este libro es la sensibilidad.

En *Por los extraños pueblos* (1949), transita por unos motivos que contienen los mismos campos semánticos: intemperie de la guerra, la soledad, sombra, silencio y polvo, olvido, la casa deshabitada, vacío, desolación, muerte... Especialmente el poema “Bajo los astros” es ilustrativo y cercano a la sensibilidad de María Luisa:

Es así la casa deshabitada, por la tarde, suena de pronto
como el cordaje de un barco.

Vibran a solas los cristales vacíos, la penumbra quisiera
conmovernos,

.....

algunos de nosotros, los de casa, debe vestir los pesarosos,
los oscuros

ropajes del sacrificio para decir: aquí esperaba, y aquí cosía
mamá sus misteriosas telas blancas

.....

Porque llega una hora en que todas las casas se despueblan
de sus ruidos mortales

y las vidrieras son frías como esos invernaderos desolados,
lisos ojos de muerto, que nadie supo nunca donde
quedan,

es preciso que alguien, alguno de nosotros, venga y diga:
los cubiertos de la casa, qué se hicieron, alguien sin duda
los ha robado.

Grave silencio, sobre mi hombro descansas como el peso
conmovero de una muchacha sollozante.

Es así que ahora todo nos falta. Si alguien nos ofreciera un
poco de café nos salvábamos

porque la casa deshabitada es adusta como la justicia del fin

y el viento que pasea por los altos no es sino el viento,
las estancias no son más que estancias de la casa vacía

y es como si no hubiese venido nadie, como si nadie mirase
los recintos del hombre, bajo los astros.

El oscuro esplendor (1966) es la ruina, el desconocimiento, la casa deshabitada y una docena de objetos que se amontonan sin sintaxis como "Tesoros". En *Versiones* (1967), la inquietud, el sinsentido, la demencia, la muerte, la Esfinge, el espejo, una "Geografía" que *nadie supo nunca. / Nadie. / Nada.*, el vértigo, la inseguridad, la intemperie, y donde advirtió al principio que *El tiempo del Paraíso es la transparencia del agua. / El tiempo del Infierno es la transparencia de un espejo*. Ese tiempo del infierno no es otro que el tiempo del recuerdo, de la apariencia, de la muerte, de la nada. Los datos donde intervienen varios sentidos y la emoción está presente no necesariamente se recuerdan como realmente fueron. El recuerdo es una nueva versión o una interpretación de la realidad que fue, una apariencia, una forma barroca del olvido. *Enseguida agregó*, señala Darío Jaramillo, *que el olvido es, o bien un minucioso y obsesivo ejercicio del recuerdo, o bien un recuerdo hueco, vacío, una negación* [Jaramillo, 16]. María Luisa Elío, a pesar de que el citado crítico dice que esta segunda mención no vale la pena considerarla porque es la nada, se mueve en el filo de la navaja de ambas posibilidades.

Muestrario del mundo o Libro de las maravillas de Boloña (1968)⁶⁵ nos enseña la primavera como el ideal perseguido e inalcanzable; el verano en su plenitud como la memoria, rumor que apenas roza el silencio; del otoño queda *el perfume de las cosas*; en invierno hay que *avivar la memoria de la boguera* pues todo es tiniebla y color de muerto; el peregrino arrastra sus miedos y sus penas en un andar a oscuras; del heraldo no sabemos más que veloz cruza los páramos vacíos hacia la sombra; la sombra de Escorpio *pasa muda y liviana / tu negra nieve*; Sagitario ataja con prisa de una sombra a otra sin responder preguntas; “Un almacén como otro cualquiera” es la descripción más perfecta de la indiferencia, tanto del *ser* como del *estar*, de la soledad vacío y del no-reconocimiento... Tienen menos que ver con nuestra autora los libros siguientes *Noticias de la Quimera* (1975), *Los días de tu vida* (1977), *A través del espejo* (1981); sin embargo, en *Inventario de asombros* (1982) nos volvemos a encontrar con los asuntos que más preocupan y ocupan a María Luisa Elío. “Página en blanco” es una metáfora de desvivimiento, donde confiesa:

Me da terror este papel en blanco
tendido frente a mí como el vacío,
por el que iré bajando línea a línea
descolgándome a pulso pozo adentro

.....

mientras más crece la presencia oscura
de estas líneas si frágiles tan mías
que robándole el ser en mí lo vuelven
y la transformación en acabándose
no es ya el papel ni yo el que he sido.

Se puede imaginar con facilidad a nuestra autora leyendo por esta memoria en vilo recostada sobre el límite del vacío por el que irá bajando recuerdo a recuerdo al pozo de donde se alimenta esa memoria y donde encontrar los fragmentos de su vida descompuesta. En “El lugar donde vivo” apunta que *no es el mío*, y habla del extrañamiento que siente de las propias cosas familiares que le produce terror, *y hoy es fuga, nostalgia y extrañeza*. Extrañeza que se repite en uno y otro poema de cuantos componen este libro. Extrañeza y terror de quien

65. José Severino Boloña era el dueño de la imprenta que en 1936 publicó en La Habana el *Catálogo de los tipos de letra, grabados y viñetas*, la de mayor rango en dicha capital, según nos cuenta el propio Eliseo Diego. El libro además de una aparente historia de la imprenta contiene viñetas de las Cuatro Estaciones del Año, grabados de todas las cosas y criaturas imaginables, los doce signos del Zodiaco y, como Gan Final, una Danza Macabra de Esquelas Mortuorias, quedando así convertido dicho catálogo en una especie de Acertijo del Universo. Este otro libro de Eliseo Diego trata de descifrar dicho Acertijo.

habita su casa, que es él mismo, y que le deje fuera, a la intemperie, debiendo reinventarse con palabras [que] jamás se amigan /ni sé qué son ni nunca lo he sabido, o de ese yo, ¡qué ajeno y otro! Para acabar este libro con otro poema que también María Luisa Elío habrá hecho muy suyo, “Y qué va a ser de tus recuerdos”: *¿Y qué va a ser de tus recuerdos cuando /no tengan ya dónde encontrar abrigo?*

En *Poemas al margen* (1946-1992) encontramos el poema “Regreso”:

Vuelvo de un largo viaje a casa,
¡qué familiar me va a ser todo!

.....

Pero de pronto a la memoria
viene lo extraño que fue siempre todo:

.....

No hay que salir nunca de casa,
todo es al fin tan lejos como todo.

.....

La tercera pata sustentadora de este trípode es Álvaro Mutis⁶⁶. Su amistad viene de lejos. Ya lo vemos actuando en la película en el papel de policía que

66. Nací en Bogotá, el 25 de agosto de 1923, día de San Luis Rey de Francia. No descarto la influencia de mi santo patrono en mi devoción por la monarquía. Hice mis primeros estudios en Bruselas. Regresé a Colombia y por períodos que, primero, fueron los de vacaciones y, luego, se extendieron más y más, viví en una finca de café y caña de azúcar que había fundado mi abuelo materno. Se llama “Coello” y se encuentra en las estribaciones de la Cordillera Central. Todo lo que he escrito está destinado a celebrar, a perpetuar ese rincón de la tierra caliente del que emana la sustancia misma de mis sueños, mis nostalgias, mis terrores y mis dichas. No hay una sola línea de mi obra que no esté referida, en forma secreta o explícita, al mundo sin límites que es para mí ese rincón de la región de Tolima, en Colombia.

En compañía de Carlos Patiño, alternando mis poemas con los suyos, publicamos un pequeño cuaderno titulado *La Balanza*, que repartimos nosotros mismos entre algunos liberos amigos el 8 de abril de 1948. El día siguiente, nuestra obra se agotó por incineración. El 9 de abril fue la fecha del “Bogotazo”, cuando ardió el centro de la ciudad por obra de los enardecidos partidarios del candidato presidencial Jorge Eliecer Gaitán, asesinado ese día en la capital. En 1953, tras publicar algunos poemas, el primero en “La Razón” y apareció en la colección “Poetas de España y América” de Losada mi libro de poemas *Los elementos del desastre*.

En 1956 viajé a México, donde residí hoy. Octavio Paz, quien había escrito algunos elogiosos comentarios sobre mi poesía, me abrió las puertas de suplementos y revistas literarias. En 1973 aparecen, simultáneamente, *Summa de Maqroll el Gaviero*, que recoge toda mi poesía hasta esa fecha, en Barral Editores de Barcelona y *La Mansión de Araucaíma* en Sudamericana de Buenos Aires, en donde se reúnen todos mis relatos. En 1978, Seix Barral de Barcelona hizo una nueva edición de este libro aumentado con “El último rostro”. En 1981, el

interroga a Gabriela en el parque. Es un hombre que en su obra encarna sus ideales de vida. Como ya señalara Octavio Paz, *gusto del lujo y gusto por lo esencial, pasiones contradictorias pero que no se excluyen y a las que todo poeta debe sus mejores poemas. Lujo y, ya se sabe, "orden y belleza", es decir, economía en la expresión* [Paz, 1983, s/p]. Su Maqroll el Gaviero pertenece también a una región de lo imaginario como Macondo, Santa María (Onetti) o Comala. Son mundos referidos a paraísos perdidos, rotos, en ruinas, arrasados, devorados, no solo por la acción del tiempo sino más por la del hombre: política, guerras, modernidad...

En el caso de Mutis, él mismo lo confiesa en su discurso de aceptación del Premio Príncipe de Asturias de las Letras, cabe rescatar para lo que de él interesa en el presente caso, la importancia que va a tener en su vida y en su obra el tema de la infancia, sobre todo, la infancia desterrada. Al hablar de la hacienda que tenían sus abuelos maternos y que heredó su madre en el trópico colombiano confiesa: *Allí tuve la dicha y la fortuna de conocer el Paraíso en la tierra: la hacienda de mi familia materna, de vieja tradición en esos cultivos. En ese lugar, donde viví largas temporadas de estudiante nulo y lector insaciable, nació mi vocación literaria. No hay una sola línea en mi poesía o en mis relatos, que no tenga su*

Fondo de Cultura Económica de México edita el libro de poemas *Caravansary* en la colección Tierra Firme.

Le han sido concedidos todos los grandes premios literarios institucionales en Colombia, en España, en México y en Francia. Tiene distinciones en diversas ciudades italianas: Roma, Trieste...

Aunque, quizá, la mejor presentación de este amigo y contortulio de largas veladas con María Luisa Elío sea la de la escritora mexicana Elena Poniatowska: "Las risas se oyen hasta el paseo de la Reforma. Álvaro Mutis, el poeta colombiano, hace su célebre imitación de Pablo Neruda. Recién llegado de Colombia, todos lo han recibido como al Mesías. Es el salvador de las fiestas. Baile que te baile, de cóctel en cóctel, seduce a la duquesa de Altamira, a la marquesa de Villamarquilla... Así como fluye el champaña, fluyen las historias de Álvaro Mutis y sus carcajadas que levantan cualquier reunión como las burbujas al champaña. Junto a él nada es plano; y nada le gusta tanto a una mujer como sentirse espuma. Mutis cuenta chistes, está al corriente tanto de los últimos movimientos literarios como de las tendencias pictóricas más modernas. Habla de Goethe, de Brigitte Bardot y de las misas negras. Y sobre todo se ríe de oreja a oreja, hasta quedar exhausto. Declama en francés y dice adivinanzas en slang. Tiene una reserva de viajes verdaderamente inagotable. A los europeos les habla de Siam, a los suramericanos de Europa y a los "debutantes" les relata aventuras soñadas en la corte de Luis XIV. Fiel lector de extrañas revistas (el *Crapouillot*, que cuenta entre sus números uno dedicado a "L'érotisme chez les papes" o algo así como "El erotismo en las comunidades coptas del siglo XVI"), posee lujosísimas y muy raras ediciones limitadas. Con Octavio Paz se pasa conversando la noche entera acerca de las relaciones entre la mística y el porvenir del hombre. También a Paz lo seduce. No dejará de hacerlo jamás. Tiene con qué. Cosmopolita, viajado, culto, sensible, bondadoso, mundano, encantador, es el rey. Nada se le atora. Su charme derrite. Álvaro Mutis parte plaza. Cruza los salones con la gallardía que lo caracteriza y sus dientes son rompevientos, rompeolas, rompelabios y, claro, rompecorazones...", www.clubcultura.com.

secreta raíz en esa región que guardo en la memoria para ayudarme a seguir viviendo. Escribo sólo para mantener intacto ese recuerdo y darle una fugaz posteridad por obra de mis eventuales lectores. Pero necesario es admitir que hablo de un Paraíso cuya existencia se esfumó, arrasado por ese averno devorante que han dado en llamar la modernidad. No queda ya rastro alguno de ese rincón sagrado para mí y que recibe hoy, aquí, por mediación de mi obra, un homenaje al cual, viniendo de donde viene, le concedo un valor de indecible trascendencia [Paz, 1983, s/p].

La idea de la necesidad de preservar la vida, más que la memoria, del niño que fuimos, porque él fue el que supo ver el mundo antes de que nos llenáramos de ideas. Ese niño remite permanentemente a su lugar de origen: la Hacienda Coello en el trópico colombiano. Allí está su paraíso, y él nunca lo olvida [Posadas].

Juan Villoro, haciendo un breve recorrido por su obra, señala también la importancia de este tema de la infancia encadenado a la idea de pérdida. *Los elementos del desastre* (1953) se puede leer como una carta de creencias y el resumen de su estética: La caída moral, la descomposición orgánica, la inutilidad de toda empresa eran algunos de sus temas. En él aparece por primera vez Maqroll el Gaviero. *Reseña de los Hospitales de Ultramar* (1959) transita en un sanatorio por territorios intermedios, entre el poema y el relato, la vigilia y el sueño, el frenesí de la agonía y la torva supervivencia. En el poema “Las plagas de Maqroll”, *la infancia y la proximidad de la muerte son los extremos que determinan su peculiar psicología; en él, todo es primigenio o terminal, algo terrible decidió su suerte en la borrosa tierra del principio*. Si a Maqroll está marcado por algo en su improbable infancia, Álvaro Mutis y María Luisa Elío también lo están pero en su paradisíaca infancia. Su vida adulta se convertirá en una búsqueda borrosa en el personaje y clara en los escritores de ese territorio [Villoro]. Los sueños incumplidos y el sentido trágico de la vida tienen una raíz común en ambos autores. *La nostalgia es la mentira gracias a la cual nos acercamos más pronto a la muerte. Vivir sin recodar será, tal vez, el secreto de los dioses* [Ruiz Dueñas].

Álvaro Mutis, a través de su propio desencanto, crea en sí mismo *una esperanza que paradójicamente nos invita a vivir. Desde un paisaje frondoso, cálido, caribeño, recreado por la nostalgia de cuanto existió en el paraíso de los sueños y la infancia, Mutis nos invita de nuevo a soñar* [Ripoll]. En el caso de María Luisa Elío ese paisaje no es frondoso, ni cálido, ni caribeño pero sí de cuento de hadas. Pérdida que los convertirá a ambos, como Gustavo Cobo Borda apunta de Mutis, en marginales *por el mundo, no propone una moral ni señala un camino. Perplejo sobre el suyo, se entrega a sus irrisorias empresas con el fatalismo de una convicción trágica: aunque carentes de sentido es imprescindible vivirlas hasta el fin* [Cobo Borda (a), s/f].

La fatalidad lúcida de Mutis probablemente le haya ayudado a María Luisa a asentarse después del descalabro de su viaje. Su conciencia de la desesperanza es una firme toma de partido, según Borges, para abordar las complejas relaciones entre una naturaleza tropical y sus insondables criaturas, encarnadas en Maqroll el Gaviero. Quizá estén de acuerdo estos autores en lo que el narrador de Amirbar dice sobre el personaje: *un asentamiento a las leyes nunca escritas que rigen el destino de los hombres y una muda, fraterna solidaridad con quienes habían compartido un trecho de ese camino hecho de gozosa indiferencia ante el infortunio*. No es difícil que se genere una profunda amistad cuando se comparten estilos de vida, formas de ser y pensar y, sobre todo, obsesiones. Ambos autores edifican su mundo sobre las obsesiones que los acompañan desde su infancia. Ambos comienzan por reconocer, desde el inicio, su fracaso, sin atenuantes. Ambos autores desconfían de la realidad cartesiana del *soy, luego existo*. Y de ahí surgen certezas irrefutables. A ellas hay que aferrarse, pues: *La nostalgia lacerante de un enigma que ha de quedar sin respuesta para siempre les persigue* [Cobo Borda (b), s/f]. Se observa que no son pocos los temas y las vivencias que tienen en común estos grandes amigos: la infancia desterrada, la nostalgia, el exilio, el desasimiento de la realidad en que habitan...

Estas dos personas de educación exquisita y gustos refinados, elegantes, cultos, antirrevolucionarios sufren en sus vidas un suceso trágico, el exilio. En el caso de Mutis, acompañado con la estancia de unos quince meses en el penal de Lecumberri (*Diario de Lecumberri* [1960]); en el de María Luisa, con la pobreza y las penalidades. A partir de esa obra, Mutis solo dice o narra lo esencial, creando una tensión emotiva y un ritmo de expectación crecientes, además de un efecto de revelación total que prueba la eficacia de sus dotes de narrador. El fantasma de la libertad, que *envenena con su deseo inalcanzable todas las horas del presidio, mantiene a flote a los reclusos y al propio Mutis, que redacta su diario, sus líneas de fuerza, como un sonámbulo que disfruta el trance. Un trance, la escritura del diario, que es antídoto contra la locura, acto de normalidad para burlar la violencia de la reclusión, el odio de los hombres y la injusticia que, muchas veces, «se esconde en códigos y leyes», permitiendo fabular y fabularse, construir una realidad alternativa que sirve como testimonio, pero también como invención autobiográfica, como recomposición de sí mismo y de los otros*. Mutis se encarnará en su Maqroll, ese personaje errático, desencantado, una especie de exiliado natural que vaga por el mundo sin destino ni objeto. Un Maqroll que nace cuando Mutis escribe su primer verso para luego proyectarse en varias novelas y encarnar esa *tremenda experiencia que golpea la vida de todo adulto después de recorrer algunos callejones hostiles y oscuros: la desesperanza ante la puerta cancelada que simboliza el imposible regreso al utópico paraíso de la infancia* [Roffé].

Otra lección, aparte de las lecturas y los consejos, que María Luisa Elío haya podido aprender del poeta colombiano es la difícil, por no decir imposible, separación de géneros literarios. Algo, que como se puede observar, le une a nuestra autora también con su otro amigo, Eliseo Diego. No hay, obviamente, género poético en la escritora pamplonesa. Pero su prosa sí que está contagiada de ese lirismo que rebosa la obra de estos autores. También cabe recordar la difícil delimitación de género narrativo en el caso de María Luisa Elío.

No se sabe si a la par de estas amistades o antes, María Luisa ha leído parte o toda la obra de Rainer María Rilke, especialmente *Los Cuadernos de Malte Laurids Brigge* y alguna impronta ha dejado esta obra en ella; no solo en el tono o en la cita con que abre su primer libro, sino también en algunos rasgos estilísticos. En líneas generales, el deslavazado argumento de la obra de Rilke se puede resumir en la llegada de un joven poeta a París y la necesidad que tiene de ponerse a escribir para recuperar un *yo* que se le escapa, el joven se sumerge primero en los recuerdos de la infancia, más adelante rememorará un pasado lejano y acabará diluyéndose en un pasado mítico. Una joven pamplonesa recién salida de una infancia protegida y feliz llega a México cuando acaba de darse de bruces con la realidad hostil de un mundo abrumador: se deshace su familia, su madre enferma, penurias económicas, soledad, desagradecimientos y abandono de personas por las que habían hecho mucho (especialmente de Prieto), asumir unas responsabilidades para las que no estaba preparada... Su nueva vida conllevará unas experiencias que la situarán en el camino del delirio y en una crisis de identidad. Delirio y crisis de identidad que sustentan los escritos de Malte y con los que nuestra autora probablemente se sintió muy identificada. Podemos añadir a todo esto que lo que la autora ha querido durante muchos años es escribir poesía.

No hay, en cambio, nada de ese sentimiento aristocrático de desprecio de la ciudad ofendido por esa despersonalización de la masa, sino de esa otra soledad "que es un estado del alma". La influencia de *Los cuadernos de Malte* no es tanto temática ni de vía de autoconocimiento; es más de tono y de principio: insatisfacción absoluta con el mundo exterior y búsqueda de un mundo feliz. Ambos se sumergen inmediatamente en sus experiencias infantiles, situaciones que se anclaron caprichosamente en su recuerdo. La salida de esa situación, Malte la buscará en la escritura, en el Arte; María Luisa, en el recuerdo, en la vuelta. Malte acabará cerca del mito o del fantasma; nuestra autora, en el fantasma y en el psiquiátrico. Es en el hospital donde se presenta ese doloroso proceso-enfermedad espiritual de Malte, proceso que tanto tiempo le costará superar, y que subyace también en los textos de *Cuaderno de apuntes*.

Al empezar el pasaje titulado "Bibliothèque Nationale", Malte comienza a desvariar. Ve a los lectores de su alrededor como si fuesen personajes de un sueño, su materialidad de pobre en la calle se va adelgazando hasta convertirse en ser perseguido y acorralado: *¿Quiénes son estas gentes? ¿Qué quieren de mí? ¿Me*

esperan? ¿Cómo me reconocen? [...] no son simples mendigos. [...] Son desechos, mondaduras de hombre, que el destino ha escupido [Rilke, 1958, 45], nos recuerda en forma y tono algunos gritos desesperanzados del principio del *Cuaderno de apuntes*. Se siente observado, perseguido y acorralado por esa vieja, esa mujer gris, ese hombrecillo... Nos habla de casas destruidas, de la vida agarrada a los restos dejados en los muros de las que siguen pie, de ese moribundo imaginario que le espera en la Crèmerie. Y mientras piensa en su casa se siente con terror deshabitado: *aunque sé bien que mi corazón lo tengo ya desprendido y que si ahora mis verdugos me dejasen, no podría ni vivir ya. Me digo: no ha cambiado nada y sin embargo no he podido comprender a ese hombre, porque también en mí sucede algo que comienza a alejarme y a separarme de todo* [Rilke, 1958, 53], hasta el desamparo total. Momento en que realiza la visita al médico que no le comprende. La descripción del hospital es tan terrorífica que acaba delirando y destilando todos los miedos decibles e indecibles. La parábola del hijo pródigo con que concluyen la obra de Rilke y la obra de María Luisa Elío, uno en su intento de salvación por el Arte y la otra por el recuerdo, es una confesión de su fracaso final.

Como Malte, María Luisa va asumiendo y entendiendo que su incomprensión del presente radica en que le parece falsa la visión histórica y racional del pasado. Lo plasma en *Cuaderno de apuntes* cuando afirma que el tiempo son los dedos de la mano, después son fechas y después, distancia. Ese yo que revive la infancia tiene miedo y se enfrenta al miedo queriendo revivir esa infancia donde no hay límites en lo que es normal. Ese mundo aristocrático, podemos afirmarlo de ambos casos, que representa un universo de individualidad y de dignidad, es el que quieren recuperar ambos. Tarea de recuperar ese pasado, sin el recurso a la visión histórica, sino a la personal (la de su *yo* inmerso en el pasado). Así le pasa a Malte, según apunta Susana [Arroyo Redondo], aunque el desenlace de ambas obras varíe después en extremo. Así no es de extrañar que, como afirma el romántico austriaco, en *La séptima elegía: No creáis que el destino sea más que la densidad de la infancia*.

Estilísticamente, la lectura de la obra rilkeana deja rastro en esa prosa fragmentada que refleja la identidad de la autora y protagonista, su psicología escindida a causa de la negación del propio *yo*, una situación que llega a su extremo en *Cuaderno de apuntes*. A diferencia de *Los cuadernos de Malte* rilkeanos, el fragmentarismo de María Luisa no tiende a componer la solidez de un conjunto cosificado, sino a expresar la identidad fragmentada y escindida de la protagonista pues ya ha comprobado que ese mundo cerrado y perfecto del recuerdo no existe. No abandona la anécdota, pero sí se concentra en describir las impresiones de su mundo interior. Y aún, en general, no es difícil percibir el consejo que en la primera carta Rilke le da a Franz Xavier Kappus, París, 17 de febrero de 1903: *Recurra a los que cada día le ofrece su propia vida. Describa sus tristezas y sus anhelos, sus pensamientos fugaces y su fe en algo bello; y dígalos*

todo con íntima, callada y humilde sinceridad. Valiéndose, para expresarse, de las cosas que lo rodean. De las imágenes que pueblan sus sueños. Y de todo cuanto vive en el recuerdo [Rilke (b), s/p]. Si Stephen Spender dijo que si Rilke se cortara al afeitarse su herida sangraría poesía, es porque en sus escritos solo se escucha su auténtica voz. Y esa voz es la que ha sabido captar María Luisa Elío, así como el hecho de que muchas de las imágenes de la infancia en sus poemas no son sino dramatizaciones de su propia memoria. En muchos casos sinónimos de soledad y paso del tiempo.

INTERTEXTUALIDAD

Entrando, ahora sí, en el terreno de la intertextualidad, Salvador Elizondo en el breve prólogo, apunta que la obra y la vida de María Luisa Elío tienen mucho de homérica, de tragedia griega: *Este libro es el punto en que el círculo se cierra. La vivencia entrañable del retorno apresada para siempre entre sus páginas se reanima al contacto de la mirada y la rueda de la memoria comienza a girar* [Elizondo, citado en TL, 11 [7]. Muy poético lo que nos expresa el escritor mexicano, pero María Luisa Elío es una antiheroína, la otra cara de Ulises, la de un dios cansado y derrotado por el destino. Él quería volverse a casa después de la guerra de Troya y descansar junto a los suyos. El destino le juega una pesada y macabra broma embarcándolo en un viaje lleno de peligros e incertidumbres. Bien es cierto que luchó contra fieras, gigantes, Sirenas, comodidades..., y a todos venció con su astucia y su fuerza física, que recuperó a su mujer, su casa y su reino, pero todo ello no deja de ser la parte brillante de la fachada de su historia. La vuelta de María Luisa, expulsada también por una terrible guerra civil de su casa, de su ciudad y de su reino infantil, no le hará recuperar ninguno de esos tres atributos. Ella que estaba acostumbrada a ser la reina de la casa, de una casa encantadora para sus ojos de niña, emparentada con la nobleza a cuyos palacios y casas acudía, con ese refinamiento propio de su condición, se va a ver expulsada de sus *reinos*. En su viaje-exilio tendrá que enfrentarse a numerosos peligros y adversidades: la pérdida de sus padres, de la familia como espacio acogedor, placer y protector (los padres se separan al poco de llegar a México); las dificultades económicas, las enfermedades de sus padres (la relación con su padre es difícil; con su madre, a la que se aferra, pasa un calvario de penalidades), su propio desequilibrio... Y todo eso no solo no la acerca a su reino sino más bien la separa más.

Su vida, como la de Ulises, ha sido una constante búsqueda dirigida por la obsesión del retorno: la vuelta a Pamplona, a sus lugares de origen, a encontrar-

se a sí misma. Sólo que en el caso de Ulises es un viaje real que se culmina con éxito, mientras que en el de María Luisa Elío es un regreso imposible porque la realidad cambiante nunca le permitirá volver a algo que desapareció, y porque lo que buscaba no era real sino una quimera, un delirio, una ficción. Por eso no encontrará ni perro que le ladre, o que le reconozca, como a Ulises. Sólo hallará el vacío de la soledad y la ausencia de reconocimiento.

Ulises volvía a una patria, a una morada, a una casa, a una mujer..., todo ello encontró y se dio por satisfecho; María Luisa Elío vuelve también a esos lugares, pero no es a ellos a donde quiere volver realmente sino al espacio y a la identidad de su infancia. El agua no pasa nunca dos veces bajo el mismo puente, por mucho que nuestra autora se empeñase en desdeñar al filósofo griego. A diferencia de lo que le movía al astuto aqueo, a María Luisa Elío no le esperan sus seres queridos, tampoco es reina de su reino; sino de sus fantasmas, o mejor, dicho, del eco de sus fantasmas. Ítaca es un símbolo omnipresente en toda la *Odisea*. Ulises ha tardado veinte años en regresar a ella. Sus cicatrices han sido muchas, de todo tipo, exteriores e interiores, pero consigue cerrar el círculo, consigue encontrarse a sí mismo y reconocerse en lo hallado.

En el caso de María Luisa Elío, su Ítaca-Pamplona, no representa lo mismo. Ella probablemente así lo creyó durante mucho tiempo, incluso cuando se puso en marcha. Pero cuando nos lo cuenta ya se ha percatado de que no es lo mismo, de que lo suyo es materia de otra naturaleza: de los sueños o del delirio, es inalcanzable. Esa primera página con que se abre *Tiempo de llorar* lo deja bien claro. Por eso da la sensación cuando leemos el libro de que ella ya lo sabía desde el principio, aunque se negara a asumirlo. Dicha sensación se refuerza con la cita inicial de Rilke que lo certifica desde antes de empezar la lectura: *He rezado para volver a encontrar mi infancia, y ha vuelto, y siento que aún está dura como antes, y que no me ha servido de nada envejecer*. Pero estamos ante el discurso, no ante la vida, y este ha manipulado el tiempo de la acción. El discurso narrativo empieza por el final como pórtico del viaje. Es importante percatarse de ello porque si no las conclusiones son distintas.

Visto así, es como se descubre que la autora cuando inicia el viaje ya no cree en que la vuelta a los lugares de origen le vayan a ayudar a consolarse, a cicatrizar sus heridas, a reencontrarse consigo misma. Certifica lo inalcanzable de su objetivo. No eran patria, tierra, casa, ni siquiera padres, lo que ella buscaba. Era a *su niña* a la que buscaba, a aquella que la guerra dejó vagando en los territorios de la memoria. Por eso, no resulta del todo cierto, por incompleto, que como se dice con frecuencia, incluso en la contraportada de la edición española se apunta, *es la crónica sencilla y transparente de un imposible retorno, después de treinta años, a la ciudad de su infancia*. Ella descubre que no era eso realmente lo que ella pretendía, sino el retorno a la identidad de su infancia, y eso sí que se muestra un imposible. Y por ahí empieza la narración, por el final,

por el descubrimiento de la auténtica razón de su viaje y por la certidumbre de esterilidad de la empresa.

El retorno de María Luisa Elío está envuelto en un *pathos* que se estrellará contra el desconocimiento, la apatía y el no-reconocimiento. Se encuentra con un escenario anodino, provinciano en el que se halla incómoda porque siente aversión por todo lo que esa realidad representa de negación de su ideal, y siente necesidad de hacer algo, de gritar, de llamar la atención frente a esa negación tan radical de su *yo-recuerdo*. Sólo le quedan fuerzas para aguantar un poco más, y huir. Ese retorno a esa su ciudad natal, reino de su infancia ensoñada y sublimada, le trae otros recuerdos y hace aflorar viejos fantasmas, vacíos de vértigo que han marcado su vida para siempre.

Ahí es donde el círculo no resiste la tensión y se rompe y explota como pompa de jabón. Por tanto, se trata de un círculo que no se cierra, y sí se despeña en el vacío, tema recurrente en su obra como se verá. Se trata, pues, de un regreso a ninguna parte con mayor esfuerzo que un regreso con etapas reales y con un fin concreto; de una vuelta a sí misma pero en donde no se reconoce. María Luisa Elío erró el tiro, no había Ítaca ni Penélope que le esperasen. Con esto no se quiere afirmar que la autora fuese una ingenua o una ilusa, más bien parece tratarse de un acto de idealismo, de fe en la utopía. Ella probablemente sabía lo que iba a suceder, y lo dice y sugiere varias veces en su relato de *Tiempo de llorar*, aunque no se debe olvidar que el relato está escrito desde el balcón vacío del desengaño.

Muy posiblemente ella sabía que la respuesta no estaba ni en Pamplona ni en España ni en México ni en el aire ni en Comala. Necesitaba certificar que la respuesta estaba en sí misma, en su atormentado interior que le corroía el alma. Por eso la necesidad de dar toda esa vuelta para llegar a esa certidumbre y para llegar a entrar en su propio vacío: *Y uno está en la vida para irse llenando, para llenar. Es posible, entonces, que una se vaya llenando de vacíos, de cosas que al dejar de ser son* (TL, 72 [72]). La riada de la vida le había destruido los puentes que le comunicaban con su nuevo *yo*. Y ahora el camino debía ser muy largo si quería no ser nómada, expulsada, sino peregrina. Era el suyo un deambular en la búsqueda de su infancia, representada por la casa, de que salió expulsada, que le fue robada: vivir para regresar. Si aquel viejo aqueo surcó los mares salados plagados de peligros y zozobras; ésta surcará los mares amargos de la memoria sucumbiendo casi a las añagazas de la nostalgia.

¡Cuántas veces no nos ha pasado a todos que sabemos que lo que vamos a realizar está condenado al fracaso, pero hay un algo interior que nos obliga a llevar la empresa adelante! Quizá se llame eso esperanza, o tal vez y paradójicamente sea la misma desesperanza la que nos obligue a que sea certificada. No estamos transitando el territorio ordenado de la razón ni de la inteligencia, sino que nos estamos moviendo por los cenagosos terrenos del sentimiento, de la

nostalgia, de la melancolía, de la identidad, de la memoria... Ejemplos de todo tipo están a la orden del día. ¡Cuántas gentes no hay esperando que un día aparezca el ser querido que desapareció y no se volvió a saber nada de él, o que esa persona que está en coma cerebral después de veinte o treinta años un día despierte a la vida!, por poner algunos de ellos.

Quizá desde esa perspectiva sí puedan tomarse las palabras de Álvaro de la Rica cuando afirma que el *relato de la vuelta a Pamplona está cargado de una nostalgia que se extiende sobre diversos planos, no siendo el principal el más evidente de la recuperación del tiempo perdido; la infancia en el libro se hace presente, no tanto en la niña que María Luisa fue sino, de manera preeminente, en Diego, el ser cargado de futuro que, como en la escena final de El ladrón de bicicletas de De Sica, coge de la mano a su madre y la proyecta sobre la vida que le queda por vivir. En un uso magistral de la técnica del dato oculto, la historia de la crisis personal provocada por la muerte de su padre, por la separación matrimonial, por el miedo ante el destino de su pequeño hijo, queda al mismo tiempo velada y rescatada* [Rica, 168]. Pero la evidencia de la huida de Pamplona dice que la posible intención de la autora de dotar de futuro la muerte de su pasado y la inutilidad de sus deseos idealizados no es conseguida, según afirma a este respecto Roberto Pérez [67]. Esto lo certifica el hecho de que el libro acabe con la huida de *su Pamplona* y con la evocación y súplica de amparo a su madre hacía dieciséis años muerta: ¡Mamá! ¡Mamá! ¿Por qué te has muerto? (TL, 98 [100]), amén de acabar en un sanatorio psiquiátrico.

Probablemente ambos críticos tengan razón. La interpretación de la presencia del hijo es ambigua y depende del punto temporal desde el que se mire. Álvaro de la Rica lo escudriña desde el tiempo de la escritura y desde el futuro de la realidad referencial. Desde ahí, y si no nos dejamos engañar por las primeras apariencias, puede considerarse que el viaje mereció la pena y tuvo éxito: cortó de raíz ese ser parásito (la niña de siete años) que le estaba consumiendo toda su identidad y logró liberarse de él. Probablemente no lo hubiese conseguido sin la presencia de su hijo. Presencia que tiene la realidad de poder ayudarla, solo un niño desde su falta de razonamiento lógico le podía ayudar, y la virtualidad de dotar de futuro ese pasado muerto, como ella misma confesará más adelante cuando cicatricen las heridas de esa amputación psíquica. Mientras que Roberto Pérez lo mira desde el presente de la realidad referencial y de la escritura. Desde esa perspectiva, la realidad de la experiencia fue un fracaso. En la obra literaria parece que la razón está de parte de Roberto Ruiz; en la vida, de Álvaro de la Rica.

Volvamos, pues, al hilo del libro. Ulises constituye lo que algunos críticos llaman el *discurso* de la civilización occidental, o lo que otros historiadores llaman un *logos* o un *imaginario colectivo*, o sea un arquetipo mítico consustancial a nuestro mundo. Odiseo parece pervivir, bajo disfraces diferentes, en personajes tan dispares como, entre otros: Simbad, Cyrano, Gulliver o Leopoldo Bloom,

bajo cuyo título vive. La pervivencia del héroe es de una vitalidad asombrosa como nos lo demuestra el magnífico estudio de Piero Boitani, *La sombra de Ulises* (2004)⁶⁷. El Ulises eterno viajero ha sido recreado desde el habitante del *Infierno* de Dante, pasando por el romántico poema de Tennyson hasta el inquietante y torrencial poema de Katsantsakis. Sin embargo, el *Odiseo homérico no era un impenitente viajero, sino un guerrero cansado que quería regresar a su casa, sin más lances. Pero se vio obligado a enfrentarse a sus terribles aventuras y lo hizo con su singular astucia y sus magníficas palabras. [...] Ni le seduce la inmortalidad ni le atraen los horizontes lejanos. Ansiaba sólo volver a su casa, y contar allí sus hazañas a su mujer y a su hijo. Quería sobrevivir y relatar, después de tantos naufragios y la cruel guerra, su odisea* [García Gual, 2006, 12]. Ulises tendrá un final feliz, al contrario que el viaje de nuestra autora.

Ella también quiere relatar a su hijo su viaje, sinónimo de su vida, encarnada en ese espacio que había sublimado como su Ítaca. Pero no había astucia y menos fuerzas, ni ganas de luchar. Desde esa perspectiva, no es extraño que cualquier viaje hacia el origen nos recuerde al del héroe griego. También es cierto que las ideas de origen o de fundación pueden superponerse. Pero no va más allá, según nuestro entender, la relación de la vida y obra de María Luisa con *el mito del eterno retorno* que la de ese imaginario colectivo. La historia de nuestra autora deambula por otros derroteros. Si bien Pamplona es comparable en un principio a esa Ítaca en tanto que simboliza todo lo perdido y es parte fundamental de ese *yo* buscado, como certeramente apunta Álvaro de la Rica, acabará siendo la “*república de viento*” de la que habla Bocángel y al final, para María Luisa, “*tan solo un lugar*” [Rica, 2002, 168-9].

Pero el viaje suyo es a ninguna parte. El cuento de Ulises es uno de los más antiguos de la humanidad. Se les puede aplicar a los exiliados de la primera generación. Pero a los de la segunda, no. La casa-patria, los recuerdos son el canto homérico de las Sirenas para ellos, más que Ítaca o el hogar al que volver. Una de las características primarias de Ulises es su pulsión de futuro. Todos sus trajes y metamorfosis tienden a la continuidad, miran hacia la consecución de un futuro enraizado en el pasado. Penélope es real, existe y espera en la morada a la que vuelve. La vida de nuestra autora está teñida de pulsión de pasado, de memoria, de recuerdo, de ausencia de futuro, de muerte. La Pamplona de

67. Las versiones de los textos dramatizados de Derek Walcott y de Margeret Atwood, traducidos en 2005 al castellano, así como el *Omeros* (1990) del primero. Y por citar sólo lo aparecido en este año de 2005, además de las citadas traducciones *Ilión y Odiseo* de Inme Dros; *El mar en ruinas* de David Torres; *La berida de la Odisea* de Jacinto Herrero; y los ecos homéricos en *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica* de Pedro Conde y Javier García Rodríguez.

María Luisa Elío no es real, es un recuerdo: *Pamplona. Ahora ya podía volver, y tenía la certeza, con sólo mirar el letrado, que la gente estaba muerta*; su casa, ya no es morada, no existe; la niña que busca, ya no puede existir; nadie la reconoce por la calle, se queja ella misma desoladamente: *Donde está ahora ese lugar. ¡Ab!, si pudiera alguien, por piedad, reconocerme, si alguien me dijera: “Adiós María Luisa.... Hola, María Luisa”...* (TL, 21 y 29 [20-1 y 28]). En todo caso, lo de nuestra autora se parecería más al Ulises buscador de Dante, que al de Homero que regresa [Boitani, 2001]. Y si añadimos la recuperación de la figura del padre, mucho más a Pedro Páramo.

Odiseo es presentado desde el principio del poema como un consumado paradigma del conocimiento del mundo y de sí mismo; en otras versiones, se va a ver como el icono de la experiencia, de la sabiduría y de la ciencia. Con el primero ya hemos visto las diferencias; pero de este también le separa algo fundamental. El buscador va en pos del conocimiento que se encuentra en el fondo de la soledad humana. Allí se encuentra ese compañero luminoso, ese vigor que nos asegura un poco lo que somos, y que nos asegura poder vivir en un orden, lejos del caos. María Luisa Elío va en busca de su vida por la vía del conocimiento pero le arrastra el corazón. Y casi acaba como el Ulises de Baudelaire encontrando la muerte; de ahí las veces que hemos visto y veremos cómo ella se repite que es *nada, vacío*.

Ha perdido la identidad, que es la esencia de la vida en términos humanos actuales, y eso es lo que busca: su esencia ontológica. No puede seguir el camino del conocimiento y va dando tumbos por el camino del desconocimiento, de la negación de la experiencia, del caos... Así es como ella se presenta y por donde transita en busca de su vida. Y llega a la desolación de percibir la muerte, de estar a punto de tocar el más allá. Se buscaba a sí misma en la excusa, en su ilusorio motivo de ser, y se encontró en el reconocimiento de lo negado. Y ahí está a punto de fracasar en el intento: el miedo le atenaza, pero finalmente vencerá ese pavor que casi le cuesta la vida y con ello ganará la vida. Nos recuerda, en ese punto el momento en que Perceval, en la película de Boorman, *Excalibur*, está a nada de tomar el Santo Grial, el miedo le atenaza, pero se libera de él y accede al Vaso Sagrado a través de la purificación del desprendimiento total, como le sucederá a María Luisa Elío en el momento de la negación de sí misma: *El otro lado está muy cerca de éste, no hay más que alargar un brazo, y ahí está, se toca* (CA, 113 [21]).

Volviendo al Ulises homérico, a veces tiene que negar la realidad para sobrevivir, la realidad en estado puro es demasiado incierta y está llena de peligros. Pero vuelve a enfrentarse a ella porque está dentro de la historia, y es consciente de que la huida es solamente una estrategia temporal para alargar tener que cruzar y sortear un peligro. La voluntad de Ulises está clara. María Luisa Elío, en cambio, niega sistemáticamente la realidad, no quiere vivir en ella y huye en busca de ese ideal imposible de alcanzar que es su *yo-posible-perdido*.

Ella se acabará descubriendo al margen de la historia. La victimización de su vida la aliena hasta dejarla al margen de su interioridad, a expensas de referencias no biográficas o personales sino externas⁶⁸. Su vida empieza a contar y a referirse desde y a partir de la guerra civil. Se puede observar que se trata de una visión centrípeta desde un centro origen y paraíso del que ha sido expulsada sin culpa. Esta victimización de la totalidad de la vida (anclaje en un pasado muerto y a unas referencias históricas y no personales ni biográficas) va a ser asumida por la autora como discurso tópico, como lo es por parte del exilio en general.

Otro elemento interesante es descubrir que hay un juego tensionado de duplicidad de miradas, o del mirar, en la obra. La mirada del recuerdo y la mirada real. En la mirada del recuerdo en la que la autora se ve desde fuera, se trata de una mirada fragmentaria y donde las piezas no encajan unas con otras. Un buen ejemplo es toda esa segunda página en que empieza a recordar antes de llegar a Pamplona: *Me recuerdo a los siete años [...] La veo con su uniforme [...] La veo en los días de nieve [...] La veo, la veo, la veo, y me daría miedo encontrármela ahí*. Más adelante se volverá a repetir ese juego con una confusión más plena en la escena en que se revive perdida en San Juan de Luz, y más vitalmente en la estancia en el sanatorio psiquiátrico. Y esa es su esperanza desesperanzada, porque *sé que ahora la mirada tan sólo va a servir para borrar [...] Ahora sé que si no regreso ahí, en donde las cosas son las mismas aunque fuera de mí, si no voy al lugar donde la gente ha muerto, temo que ese trozo de vida mía, cuyo valor es estar dentro y fuera, y su importancia es mirar para quedarse, no va a poder ser* (TL, 19-20 [17 y 19]). Pero mirar le produce espanto: *No miro nada, no quiero reconocer nada*, confiesa la primera vez que pasa ante su casa de la Avenida Roncesvalles en Pamplona. En cambio, la última vez describe un momento de la casa viva, con las luces encendidas y donde ve a su padre con toda claridad, sus movimientos, a su madre entrar y salir de la sala; se aprecia mejor su figura, expresa esperanzada, pero la magia se desvanece incluso en la imprecisión lingüística: *Puedo verlo claramente, aunque siendo un quinto piso no sea preciso* (TL, 82 [83]).

68. "Existen recuerdos que ayudan a estructurar y a rememorar el pasado. Son los que organizan y configuran el desarrollo de la exposición y corresponden a etapas *biográficas*, es decir, sucesos considerados socialmente como decisivos en la vida de una persona: nacimiento, estudios, trabajo, boda... Estas etapas clásicas han sido trasgredidas en la trayectoria del exiliado y por esta razón, en sus relatos los eventos individuales son sustituidos por acontecimientos históricos: estallido de la guerra, derrota de los republicanos, huida al extranjero, creación de los campos de internamiento... Ello supone un cambio esencial en la historia individual: el exiliado no traza su trayectoria con decisiones personales; es el contexto político-histórico el que decide y determina su suerte. De aquí que la historia sea lógicamente un punto de referencia constante en su discurso autobiográfico." [Rodríguez Verde, 1991, 392].

Pero a fuerza de mirar ve, y lo visto es lo percibido, y lo percibido es lo real: *Lo sé, lo sabía, y en ese saber tiene una importancia total el verificar* (TL, 19 [17]). Por eso la inquisitiva, la fija mirada de María Luisa Elío no narra, sino que descubre (describe) y reflexiona, porque la realidad es lo que percibe la mirada que penetra en la sustancia y se desprende en la escritura, no el referente del recuerdo. Y ese es el proceso que adquiere la escritura de María Luisa Elío en *Tiempo de llorar*. Pero en ese mirar se va dejando la piel en rozaduras y acabará en carne viva porque la escritura de esta autobiografía es, como dirían los castizos, *de verdad*, y la verdad quema, y vacía.

Dicho vacío era ya intuido por ella antes de ir a Pamplona. Así en la carta que anuncia a sus hermanas que va a comprar el billete de tren para Pamplona avisa: *Me estoy quitando a mí misma mi motivo de ser, mi excusa, y el miedo vuelve a aparecer cuando pienso en quedarme vacía* (TL, 27 [26]). Por otra parte, a fuerza de mirar se ve más, se llega al conocimiento; y el conocimiento, en este caso, también quema. Así no es de extrañar que acabe la escritura, cual gesta quijotesca, en la “Locura”, título que cobija los terribles fragmentos iniciales de *Cuaderno de apuntes. Tiempo de llorar* es la expresión externa de esa realidad ontológica que ella misma se ha ido desvelando. Llanto que no apaga incendios ni calma quemaduras, lágrimas desperdiciadas que en otro mar se diluyen. Parafraseando unos versos de Marlove, María Luisa podría decir: Si por mí llorara un mar de lágrimas, / no calmaría la pena que soporto⁶⁹.

Este estar al margen, ese desvivirse hacia fuera, hacia el pasado, lleva a la autora a una descontextualización, no sólo la histórica, como veremos más adelante, sino a la comparación con la niña feliz que recuerda frente a la negación de la realidad del presente. Esta comparación es común a todos los mortales; cada acto, cada decisión, es una afirmación de nuestra personalidad, y a la vez la negación de otras posibles. En la *normalidad* no es un tema recurrente, aunque a veces nos arrepentimos de hechos, dichos u omisiones. En cambio, en el exiliado en general, y muy particularmente en algunos colectivos y en algunos individuos, ese asunto toma una dimensión especial y desorbitada, al punto que puede llegar a crearse una especie de clon idílico en el que se sitúan todas las maravillas del deseo frente a lo negativo de la realidad.

Ahí radica la diferencia fundamental entre el mito de Ulises y el intento de retorno de nuestra autora: él puede encontrar el centro y refundar su vida; María Luisa Elío no. A todo lo más que puede llegar es a convertirse en nómada, cual lo explica con claridad Tomás Segovia en “El fuego y la piedra” [Segovia, 1973, 234-257], gran parte de cuya poesía tiene como tema la vuelta al centro, al origen per-

69. Los versos de Marlove citados por Álvaro de la Rica son: “Si por ella llorara un mar de lágrimas / No calmaría la pena que soporto”.

dido. Pero tampoco ese es su querer. Ella no quiere fundar su *casa* en lo abierto, en lo expuesto, a la intemperie, ella no quiere ser la voz, el poeta, como explica Tomás Segovia; ella quiere encontrar la casa perdida en lo cerrado, en lo conocido, en lo anclado, en un no-tiempo, en aquel lugar del que fue excluida, expulsada. Por eso, su vida es el resultado de un naufragio y la búsqueda desesperada por salir de ese mundo extraño, de esa intemperie inhabitable que es la Nada o la Muerte, el no-tiempo. No es de extrañar que ella haya vivido su vida como nostalgia de un naufragio y como búsqueda de lo perdido. Como apunta Álvaro de la Rica, *la imposibilidad de lograr cualquier forma de unidad del mundo a escala humana se traduce en el plano estilístico en el carácter fragmentario y polifónico de la autobiografía de María Luisa Elío* [Rica, 12002, 73].

Esas son las diferencias fundamentales con el vagabundo y con el nómada. El primero no tiene Norte, no busca, anda sin más y se instala en su soledad que transporta consigo; el segundo sí funda su morada allá donde mejor le parece pero la vuelta no es lo fundamental para él pues se traslada con su morada. Es más morada que casa lo que busca nuestra autora. Es ese lugar cerrado, delimitado; es ese lugar donde se guarda la palabra y a lo que la palabra responde. Y ahí es donde radica el problema de la vuelta de María Luisa Elío: la Pamplona que encuentra es intemperie, muerte, no-reconocimiento, la casa que no es suya, tampoco es ya morada, es algo cosificado, muerto, deshabitado, cerrado, *ensuciado*; el balcón que mira todos los días desde la casa de los Torres está vacío y cerrado también.

Ella se encuentra *siempre lejos, es el dolor de ser hecho de cosas que van dejando de ser*. Ese es el sentido de esas lastimeras peticiones de socorro ante el vacío y el silencio que lanza tanto en la película como en su obra escrita. La presencia de su hijo Diego en Pamplona es necesaria para poder hacer las confidencias en voz alta, pero es un confidente distante y mudo visto desde el interior del discurso. La forma es de confidencias; el fondo, de imprecaciones. Ese es el sentido de esas imprecaciones contra el tiempo y contra el espacio; la morada ha desaparecido, se ha perdido el hogar y la palabra, ya todo es distinto. Y ahí es donde divergen los nómadas, los navegantes y nuestra autora. Los primeros llevan consigo el hogar y la palabra; los segundos vuelven a donde la dejaron. Ella no encuentra lo perdido y se empeña heroicamente en no fundar otra morada que no sea la recuperación de la no vivida.

CARACTERÍSTICAS LITERARIAS Y TEMÁTICAS DE SU OBRA

Si una de las funciones de la crítica es indagar tras la opacidad de la obra una serie de valores universales que en última instancia nos alojen en la identidad del creador, en María Luisa Elío eso no funciona. Su obra es de una concreción suma. Y María Luisa no está detrás de su obra sino delante y junto a ella, su obra y ella son una misma cosa. Se trata de una autobiografía interior o, más bien, íntima. No desvela personajes ni cobra facturas ni regala epítetos laudatorios. Nada de eso se encontrará en su obra. Ni siquiera se va a encontrar en su obra un desnudamiento personal o familiar. Tampoco eso. Como muy bien apunta Álvaro de la Rica [2002, 171], *cubre cuidadosamente los aspectos íntimos de la realidad personal y familiar con lo que Proust llama 'le vernis des maîtres', una capa o barniz que, velando todo lo que distrae o fascina, refleja lo que realmente interesa*. La obra de María Luisa Elío es ella misma o, mejor dicho, su mostrarse. En sus tres obras, tanto la fílmica como las literarias, ella se expone al desnudo, ella está vibrando o tiritando del frío de la desnudez del vacío, de vivir a la intemperie de los recuerdos y a la fría sombra de la memoria sin pulsión de futuro.

El ingrediente que mejor colabora con el resultado de la experiencia vivida es el cuidado de los detalles que nos ofrece la infancia como un lugar y como la posesión de un espacio. Este ingrediente y su representación espacial es parte fundamental para que esa memoria infantil autobiográfica quede reflejada con todo su verismo y vivacidad. Otro elemento que ayuda a trazar ese mundo infantil es que la autora revive el pasado desde los ojos escudriñadores de la niña de nueve años que no entienden nada de lo que pasó, esos días azules de la infancia (curioso recuerdo machadiano) que quedaron segados de cuajo por una guerra que ella vio venir por los tejados y a partir de la cual sus días dejaron de ser azules y empezaron a poblarse de vacíos, de ausencias y de miedos.

La sutileza y la perfección con que nos trasmite esos sus mismos miedos que no se confunden con los vértigos de la mujer adulta que continúa sin entender lo

que la niña no entendía y no logra recomponer ese espacio de la infancia porque todo está cambiado, porque ha desaparecido. Ese equilibrio entre el miedo y el vértigo claramente delimitados ambos y a la vez formando parte del mismo personaje y de la misma historia es otro de los aspectos más destacables de esta obra. El desenlace de la obra no contiene ni crítica ni lección moral, sino el vacío de la supervivencia en otro ser extraño al que ella renuncia a considerar su identidad.

El dolor y el sufrimiento y el miedo son parte de su anatomía y así aparecen en sus obras, pero no hay recreación ni impudicia, sino que su recreación es ascesis que le permite acceder al conocimiento. Sólo que una guerra lo destroza todo, el mundo se vuelve caos y la ausencia de catarsis provoca el desmoronamiento y las astillas; al puzzle le faltan muchas piezas para completarse: *Al llegar a ese lugar uno se rompe, ya no es nada, uno deja de ser para cualquier gente, médico o enfermera; ante alguien o algo que antes era uno (yo, en este caso) no se es nada: ni manos, ni piernas, ni ojos, ni voz -nada. Ni lo miran a uno, no, realmente no lo ven, Uno es -entonces- tan solo pequeñas equivocaciones. Con la extraña sensación de tener la razón, por el solo hecho de estar ahí. Maison de Santé.* Poco más adelante proclamará: *Pero yo sé, ahora yo sé bien, que ella sabe*, para confesar en la página siguiente: *El otro lado está muy cerca de éste, no hay más que alargar un brazo, y ahí está, se toca* (CA, 109, 112 y 113 [17, 20 y 21]). De ahí que podamos confirmar las palabras de Álvaro de la Rica [2002, 171] de que *'Tiempo de llorar' no es tampoco otro estéril descargo de conciencia. Ajena tanto al victimismo como al angelismo de tantos.* Aunque se debería matizar el tema del victimismo en el sentido de que no es retórico sino algo vivido, como se vio anteriormente al sentirse encadenada a un destino producto de la guerra. Y que, por otra parte, se da en diferente medida en la mayoría de los exiliados.

Desde esa perspectiva citada, sin paradojas ni contradicciones, podemos afirmar que la autora realiza una importantísima y considerable aportación a la literatura clásica del *regreso* (y del exilio), tema sobre el que establece una sincera y auténtica poética personal. Hay muchas citas que pueden avalar lo aquí enunciado, pero algunas resultan especialmente reveladoras, sobre todo, las primeras páginas de *Tiempo de llorar*. Para no cansar al lector, pero con ánimo de claridad expondremos un mínimo rosario de ellas en demostración de lo dicho: *En realidad el recuerdo de uno es lo verdadero [...] Si algo tiene el recuerdo es la cualidad de no poder cambiarse, puesto que ya fue [...] El recuerdo es el mismo, pero no cabe duda que el sentimiento del recuerdo es otro; más auténtico cuando lo recuerdo que cuando lo vivo [...] lo único que duele del recuerdo es cuando no lo encontramos, cuando nos lo dan tan solo a pedazos [...] para volver hay que haber estado en algún sitio, y entonces me tengo que hacer la pregunta de si es que he estado yo...* (TL, 22, 41, 51, 56, 60 [pp. 21, 41, 51, 56 y 61]).

Estamos, pues, ante una voz que ha digerido las referencias culturales para irrumpir con la fuerza de una verdad esencial del propio *yo*. En el primer libro, la escritora consigue captar la atención y el ánimo del lector, que asiste, entre asombrado y compungido, a los redescubrimientos de una mujer que termina confesando la imposibilidad del regreso a su paraíso perdido, Pamplona, convertida literariamente en una patria íntima, en esa infancia recobrada a duras penas, con las alegrías familiares y los profundos estragos causados por la guerra.

La humildad del título de su segunda obra esconde la sorpresa de una gran riqueza literaria; esa paradójica coherencia narrativa de un documento, a veces implícito y en otras ocasiones más que evidente, de la dureza de la institución psiquiátrica y de sus indignos servidores, o la emotividad controlada de un relato tan crítico como: *Qué esperaban aquellos hombres y mujeres...*, de la sección “Locura” (CA, 115 [pp. 23-24]); todo él conmovedor, especialmente el capítulo titulado *En el balcón vacío*; esa rara habilidad para introducirse en mundos imaginativos partiendo del aquí y ahora, en “Diez pequeñas historias”; o ese efecto sorpresa en varios relatos, casi todos de tono intimista, de “En el cuarto”, “Las piedras azules”, “Ya faltaba poco para morir cuando empezó a cantar” o “Silencio”.

Y esa es la fuerza de estos textos y ese es el valor de estas confesiones: verdad desnuda, dolor a llantos, soledad a mares, ausencias a prueba de realidad. Es verdad que los temas tratados son universales e intemporales: el retorno a la infancia, la memoria y el olvido, la memoria y la realidad, el dolor de lo perdido, el exilio, el vacío, el no-reconocimiento... Ciertamente es que muchos otros trataron antes estos temas, pero también lo es que la personal y potente forma de expresarlo hace que adquieran una hondura y una personalidad muy personales. Su voz es privativa, peculiar, íntima; no importa si original o no, propia. Es una voz unipersonal que llega al lector retumbando en las palabras. Una voz creíble que nos habla de sus problemas y nos obliga a compartirlos porque son los nuestros.

La amnesia es fuente de vida en el presente caso, porque la amnesia no borra sólo vela todos esos disgustos que hemos tenido que padecer. María Luisa Elío se ha negado a ocultarlos. Casi deja la vida en el empeño. Pero también nos ha dejado esa posibilidad de reconocimiento de nuestro propio tejido mental: catarsis. Una catarsis sin coro, una tragedia sin recomposición del orden roto. En fin, una tragedia moderna del hombre situado en la encrucijada de ese vacío que media entre la memoria y la realidad, a solas sin referentes colectivos ni individuales: *siempre lejos*, confiesa ella. La desnuda pasión de querer-ser frente a la cruda realidad de tener-que-aparentar-que-somos. Es ese intento fracasado de compaginar lo ideal con lo real lo que nos cuenta la autora en su primer libro.

Pero del fracaso es desde donde se aprende, de donde a veces se levanta el vuelo, bien que sea dejando casi la vida en el empeño. Y en la superación de ese fracaso encontrará su verdad, que, como confesaba Kafka, *la verdad es lo que*

todo hombre necesita para vivir y que, sin embargo, no puede obtener ni adquirir de nadie. Cada persona tiene que producirla una y otra vez a partir de su propio interior o, de lo contrario, dejará de existir. La vida sin verdad no es posible. Quizá la verdad sea la misma vida [Rica, 2002, 174]

Pero no sucumbe porque la memoria o el memorialismo no es solamente arma suicida sino que es ejercicio de conocimiento, de afirmación de la propia identidad, como ya hemos comentado anteriormente. Así lo ve un especialista en ese tipo de escritura, Miguel Sánchez-Ostúz: *tener una identidad reservada, fundarla, ensancharla, arriesgar una forma propia de ver las cosas, una memoria no manipulada, es decir, una identidad* [Sánchez-Ostiz, 2001, 9]. Toda esa identidad es la que acaba emergiendo de esa apariencia, de ese autoconocimiento, de esa necesidad de desnudar esa habitación cerrada a todos incluso a uno mismo.

¿Qué encuentra nuestra autora? El vértigo del no-ser, la nada, el vacío, como se ha visto y se verá más adelante. Pero ese ejercicio, arriesgado, casi podríamos decir suicida, acaba dando un resultado altamente positivo: la afirmación de una identidad real y libremente buscada y encontrada, no de escaparate, de atrezzo o de fachada... Bien es cierto lo que Emilio Lledó confiesa: *Todo lo que hacemos y, por supuesto todo lo que vive nuestro cuerpo, se sostiene, entiende y justifica sobre el fondo irrenunciable de lo que hemos sido. Ser es, esencialmente, ser memoria* [Lledó, 1991]. Y no es que nuestra autora venga a contradecir al filósofo, más bien a darle en exceso la razón.

Ella se empeña en rescatar la memoria sepultada en una identidad impuesta por lo ajeno (la historia, la política, lo social...), memoria que será o funcionará como cuaderno de bitácora para la negación por ese mar de los Sargazos o del episodio de las sirenas odiseico. En esa negación hay a su vez búsqueda de una identidad perdida. Y eso es lo que vemos en el envés de esta historia: regreso por la cara visible y búsqueda por la cara oculta, más retorno. Aparentemente es, pues, un relato que se puede enmarcar en el mito del eterno retorno y, probablemente, así lo vivió y sintió la autora, pero en el fondo es la búsqueda desesperada de esa propia identidad robada por los hechos históricos para acabar fundando una nueva y libre identidad.

Antes hablamos de tragedia griega, y queremos extender un poco más el dato. En ella, el hombre se enfrenta a fuerzas sobrenaturales: el destino, los dioses...; María Luisa, con una rotundidad no menor, enfrentará su existencia y su esencia como dominada por un *fatum* indeseado e impuesto, y contra el cual se rebelará toda su vida. Sucumbirá en su hazaña, pero, como los héroes, habrá intentado su aventura personal, habrá hecho más allá de lo posible por domeñar libremente la nave de su ser y existir. Por eso se puede afirmar con la definición de trágico, que inspira emoción intensa por la expresión de su sufrimiento. La autora tendrá, pues, que enfrentar un doble viaje o retorno, porque el espacial ha sido en balde. Ella

creía, más bien tenía alguna esperanza, que con retornar a Pamplona se apagaría su fuego y se acabarían sus problemas. Pero, como muy bien se temía, no va a ser así. No era el espacio lo que buscaba, bien se ve en el desastre de su vuelta cuyo círculo se cierra con la magistral exposición de *Tiempo de llorar*; era a ella misma en su infancia detenida a quien quería regresar. María Luisa Elío quería volver al paraíso de su mundo cerrado y protegido. Y ahí es donde se enmarca su tragedia, o sea, su imposibilidad, su quimera: *ayudarme, ayudarme por favor, ayudarme que yo no sé por qué he crecido tanto* (CA, 127 [35]).

La vuelta se convierte en búsqueda. Entonces es cuando la aventura personal pasa a ser aventura compartible por el lector. Cuando deja de ser mera peripecia individual y entra de lleno en el terreno del mito colectivo. El primer libro es, por tanto, el punto que cierra en falso su primer destino, el primer círculo, y donde se encuentra que esa no era la meta, no era el lugar en donde el retorno buscaba su fin y el viajero su paz. Solamente era un destino errado que errante deja a la protagonista en el origen de su tragedia, como queda patente en *Cuaderno de apuntes*. De todas las maneras, algo había intuido la autora en su primer libro, porque las citas que trae a su pórtico hablan todas de la imposible recuperación de la infancia, aunque el libro trate en mayor medida de su regreso a Pamplona. Perdida en la nada, la vuelta al origen se convierte en desencuentro consigo misma.

En cuanto a la comparación con Proust, que más de un crítico ha apuntado, parece aceptable que hay una cierta similitud en escribir desde esa conciencia de que el único paraíso perdido es el de la infancia; y, aun esto, creemos que la autora lo consigue más de la relación con el poeta cubano Eliseo Diego, como se ha analizado anteriormente, que por vía del francés. Como muy bien explica Álvaro Mutis, María Luisa Elío se sitúa dentro de una corriente temática en la trama del destino humano que es el regreso al mundo de la infancia como intento de revivir un pasado feliz, de generar otra personalidad diferente. Al tema de la vuelta, añade que recordar los posibles antecesores empezando por Ulises, pasando después por Marcel Proust, por Stephen Dedalus, por Hans Castorp, Pedro Páramo, por el comienzo de *Cien años de soledad*, o acabando por la afirmación de que los *ejemplos pueden multiplicarse con sospechosa fecundidad, pero habría bastado evocar las novelas de Dickens, el más grande, terrible y frondoso de los narradores de todos los tiempos, para saber de lo qué estamos hablando* [Mutis en TL, 9 [9]]. Será, en todo caso, más a través del propio Mutis por donde le venga la influencia, novelista por el que siente una admiración desmedida⁷⁰.

70. "Proust, un novelista subjetivo, admirado a su vez por Conrad, se nos antoja más reveladora, por cuanto *En busca del tiempo perdido*..., sin llegar a ser propiamente una novela lírica, pone en evidencia la forma como el realismo queda amortiguado, y casi neutralizado, al ser contrastado por las verdades que hunden sus raíces en la conciencia del protagonista, que reorganiza a su modo la realidad del mundo que le rodea. "En las narrativas convencionales -señala Ralph Freedman, el mundo exterior es sustancia. Está situado más allá del escritor y del

En la película la incidencia de la mirada proustiana es evidenciada en el objeto provocador del recuerdo, algo que no se produce en la novela. Bien es verdad que después de Proust nadie se puede despegar de esa mirada impregnada de recuerdos sobre el pasado, pero en el libro no se provoca el reconocimiento textual de manera tan directa como se realiza en la película. En esta, el tapón de cristal encontrado en la zona republicana es llevado al exilio y encontrado allí al cabo de muchos años por la Gabriela adulta. *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.* Es fácil estar de acuerdo con Naharro-Calderón o Gubern cuando hablan del tapón de vidrio como reminiscencias de la famosa escena proustiana que nos haga de la lectura de *ese manuscrito de la memoria que obstruía temporalmente el tapón.* Pero ese objeto no está incluido en el libro. La niña María Luisa no se lleva ningún soporte material, a pesar de que su madre les permite llevarse uno, cuando salen hacia Elizondo, solamente se despide de sus muñecos; tampoco, posteriormente, cuando parte a Francia. Tan solo se lleva sus recuerdos. Otro elemento que incide de manera directa y determinante en la diferencia, en la ausencia de la referencialidad proustiana en la novela, es el hecho de que en la película no se había producido la vuelta real por lo que se está hablando de memoria sobre la memoria, mientras que en la obra literaria se está describiendo una realidad sobre la vivencia de la memoria.

Lo proustiano le viene dado a la película, además de por la inclusión de ese tapón ya citado, más por la necesidad de los críticos de explicarse y encuadrarla en una tradición cultural que del fondo de la propia obra. El material de la memoria con el que María Luisa Elío trabaja nos parece muy diferente. Se trata, pues, de una comparación superficial y temática. El tratamiento es muy otro. Aquí la memoria no rememora, es el terreno en que la autora vive, por eso se convierte en vida y en tragedia. Hay un componente trágico que no está en la obra de Proust, y cuando hablamos de componente trágico nos estamos refiriendo a la ambivalencia del término: hay tragedia personal, drama, y tragedia teatral, forma de vivirla y expresarla.

Hay una diferencia substancial: Proust no se jugaba su pellejo; María Luisa Elío, sí. En el autor francés hay un juego literario del que él obtiene recompen-

lector, interponiéndose entre ellos y el tema. En el modo lírico, tal mundo está concebido no como un universo en el que los hombres exhiben sus acciones, sino como la visión del poeta presentada como un diseño. El mundo se reduce a un punto de vista lírico, el equivalente del "Yo" del poeta: el ser lírico. En la mascarada de la novela, este punto de vista es la máscara del poeta así como la fuente de su conciencia, ya aparezca disfrazada como una o más personas o en la función más directa del diarista, del confesor, o del narrador en primera persona". [Cano Gaviria, s/f, s/p].

sa; en nuestra escritora, está su vida en el tablero con la partida perdida de antemano. No hay rebeldía, sino voluntad. Lo grandioso o lo asombroso es su obstinada y contumaz voluntad de seguir jugándola por saber si hay algún resquicio por donde engañar al destino o a sí misma. Eso sí que nos evoca la tragedia griega, esos ánimo, voluntad y contumacia en la lucha contra el destino.

No es a la única que vive ese desquiciamiento de identidad en el exilio joven mexicano. A Luis Ríus, por ejemplo, le pasó parecido. Luis Ríus poco antes de morir dejó grabadas estas palabras para una exposición sobre el exilio en Madrid: *Yo no podría vivir fuera de México, pero ahora siento mucho más que de joven la tristeza profunda de no haber podido vivir en España. Es una sensación incómoda, porque pienso que yo soy el otro: el yo/yo se quedó o me quedé en mi infancia en España, y ahí ha vivido, en tanto que yo aquí he vivido una vida que no me correspondía, [...] pero incompleta. Yo soy un doble ser. Así me siento* [Sueiro, 1984, 24]. El poeta lo intuía desde hacía ya tiempo como una especie de *fatum* que se le impone inexorablemente:

Siempre he sido pasado. Así me muero:
No recordando ser, sino haber sido,
sin tampoco haber sido antes primero.

Más explícito será en su poema “Acta de extranjería”:

¿De qué tierra será?, ¿dónde su mar?
-dicen-, ¿cuál es su sol, su aire, su río?
Mi origen se hizo pronto algo sombrío
Y cuando a él vuelvo no lo vuelvo a hallar...

.....

El frágil y hondo espejo se rompió
Y ya de mí no queda más testigo
Que ese otro extraño que también soy yo. [Ríus, 1984, 66 y 76]

De hecho, la situación final de ambos autores es similar. Si María Luisa Elío acaba internada en un sanatorio psiquiátrico, Luis Ríus le confesará a Rafael Segovia, uno de sus pocos amigos íntimos: *No me suicido porque la muerte me parece antiestética*. Él se abandonó a todo, era indiferente a todo, se dejó ir en la apatía alcohólica [Mateo Gambarte, 1994, 124]. Esa vida que pudo haber sido y no fue está expresada también en el poema autobiográfico de Angelina Muñiz “Vilano al viento” con una serie de opciones que le fueron negadas: no escogió tierra, no mintió, no olvidó, no nació, no tuvo forma, no llegó, no tuvo amado, no ve su imagen ni escucha su eco, no tiene recuerdos, etcétera [Muñiz, 1982, 33-36]. Ese fenómeno de alteridad siempre está presente en el discurso y en la

vida de los exiliados, sobre todo en los jóvenes exiliados, de una forma o de otra [Mateo Gambarte, 2001, 43-52].

No fue una juventud rebelde ni lo pudo ser. Las circunstancias la condenaron a ser vicarios de la existencia de sus mayores. Una vicariedad que les fue dada como herencia de la llama sagrada de la razón moral de un conflicto en el que ellos no tuvieron participación activa. Frente a eso no es nada fácil sublevarse, por no decir que imposible si tenemos en cuenta la campana de cristal en que vive el exiliado. La única rebeldía posible, si se nos permite, es la de la silenciosa no aceptación del papel. Aunque después, como veremos en estas jornadas sobre el exilio, su actitud vital cambiará. Se liberarán de muchas cosas y encontrarán su propia voz y crearán, algunos, obras muy interesantes.

En ese sentido, la película lo expresa mejor. No es la guerra civil lo que condena, es la guerra en sí lo que es el desastre. Además, como ya hemos visto, el lenguaje cinematográfico expresa con más claridad el contexto. El precio, esto sí queda mejor perfilado en la escritura, el desasimiento interior, el naufragio. No deja, por otra parte, de ser una negación de la historia oficial y un intento de reconstrucción de la vida cotidiana y personal. Hay pocas anécdotas en su obra, al margen de *aquella guerra que vino por los tejados*, que no pertenezca al mundo interior de la protagonista. No será fácil encontrar una ausencia tan radical en otros autores. Como ya se dijo anteriormente, *Tiempo de llorar* empieza de forma narrativa y cada vez se va volviendo más descriptiva y reflexiva. No es este un género de ficción donde la autora suple las zonas opacas o medio olvidadas. Todo lo contrario, es una lucha titánica del *yo* por preservarse en el recuerdo frente al olvido y a la cambiante realidad.

Señala certeramente Álvaro Mutis, en el prólogo citado a *Tiempo de llorar*, que la dificultad de tratar temas esenciales, como lo es el del regreso al ámbito de la infancia ofrece riesgos y peligros desoladores. Para evitarlos hay que cumplir tres condiciones, añade el prologuista: ceñirse a una verdad que rebase los meros límites de la imaginación literaria, hallar el tono justo para expresar el peso que nos abrumba y evitar las moralejas, complacencias y manidas enseñanzas. *Estas páginas de Tiempo de llorar de María Luisa Elío cumplen cabalmente con las tres condiciones referidas y por ello su lectura tiende a convertirse en una ronda inagotable de pena, sueño y dolor del exilio, del exilio interior que todos llevamos a dentro y pocos saben reconocer y que nada tiene que ver con la geografía, ni menos, con la historia* [Mutis en TL, 10 [10]]. Y el escritor colombiano sabe muy bien de lo que trata.

Podríamos hablar de parálisis sentimental. Quizá todo este viaje no sea otra cosa que una terapia de choque contra esa parálisis que, llegado el momento, imposibilita seguir viviendo, simbolizada en aquella casa que tampoco podrá ni siquiera ver, la pamplonesa casa de la infancia de Roncesvalles 4. Aquella casa en la que se sintió protegida, feliz, amada, querida, mimada..., aquella casa que con-

tenía a sus seres queridos, sus lindísimas muñecas, sus juguetes, a sus amigas, sus marcas, sus sonidos, sus recuerdos... Pero, también, aquella casa donde estalló de frente la tragedia: la detención de su padre, la inseguridad de su madre, la detención del hombre del tejado denunciado por las voces de aquella mujer sombra de la muerte...

Es por tanto una obra de encrucijadas, de tormento, de espejo hecho añicos para siempre. Cuando el sueño se enfrenta a la prueba de la realidad retumba aquel verso gongorino de *en tierra, en polvo, en sombra, en humo, en nada*. El desencanto no le resulta inesperado. Siente que esas calles, jardines, familias, amigos, recuerdos..., tantas veces soñados, tantas veces queridos, tantas veces pasados y repasados en la memoria, ya no son suyos, ya no son parte de su existencia; son apariencia que se desmorona en cuanto se pretende tocarlos.

Curiosamente, en Elizondo cambia la situación. Elizondo no era suyo, solo pertenecía a su recuerdo. Elizondo es real. Allí estuvieron retenidas, probablemente con algunas privaciones que, no se resiste a contar, que no tienen ni tuvieron tanta importancia. Lo importante para ella es que es el recuerdo positivo, el junco donde agarrarse, algo ajeno a su vida, algo que mantiene esa fe de que todo eso existió. Elizondo es una metáfora de Pamplona y, como tal metáfora, ya no entra dentro de las dimensiones existenciales. Por eso, Elizondo no se esfuma en ese enfrentamiento con la realidad. Permanece vivo y vivido, es realizable, paseable, alegre. A pesar de todo lo que realmente fue y sucedió en Elizondo, para ella este pueblo es refugio de aquella expulsión de su ciudad, seguridad.

Allí no reencuentra a la niña, pero sí reconoce sus recuerdos. No le pasa como al llegar a Pamplona: *Ahora sé que si no regreso abí, en donde las cosas son las mismas aunque fuera de mí, si no voy al lugar donde la gente ha muerto, temo que ese trozo de vida mía, cuyo valor es estar dentro y fuera, su importancia es mirar para quedarse, no va a poder ser. Y es importante que esto que es, sea ya si es preciso para volver al mismo pensamiento, si es que el pensamiento tuviera la razón. [...] Ahora ya podía volver, y tenía la certeza, con sólo mirar el letrero [Pamplona], que la gente estaba muerta. Sabía que yo ya no vivía allí, sabía de papá y mamá y sabía que no pasaría con mis hermanas. Hasta creo que sabía de mí, María Luisa, muerta también. Estaba muerta, porque yo era un yo sin nada. Me habían quitado el pasado. Ahora me quitaban el recuerdo del pasado, del que yo hacía el presente, y sin tener ninguno de los dos me era imposible pensar en el futuro* (TL, 19, 21-2. [pp. 19, 20-1]).

Véase la diferencia con algunas escenas vividas y descritas en Elizondo. La escena de su visita al cementerio es una de las más emotivas de *Tiempo de llorar*. Allí no encuentra la tumba, algo que ya esperaba, pero puede ritualizar su visita y, sobre todo, encuentra a su amigo imaginario. No lo ha olvidado, no lo hará nunca. Su fidelidad estremece. Pero todo era producto de su imaginación y

el recuerdo de su imaginación persiste y es enfrentable al mundo real. El referente es real: un preso que desaparece y que lo mataron; posiblemente, un enamoramiento, como ella reconocerá. El resto es su historia creada: su amistad, su nombre que no sabe, nada más que recordar. Y encuentra lo que buscaba: el recordar, el sentirse en tierra firme y segura.

Eso es Elizondo en esta travesía: una isla reconocible. Puede hacer un acto de catarsis en el reconocimiento. No encuentra su tumba porque nada hay que le pueda llevar a ella. Pero de repente aparece un lugar *enorme de concreto* (así es como en México llaman al cemento), que es la fosa común. Su amigo está allí (y si no está, ¡qué más da!, está en su corazón), deposita unas flores y todo el cariño de su memoria que no ha podido descansar en ningún otro lugar. Ironías del destino o cruda realidad, este lugar es tierra *non sancta* (tierra que nunca ha sido bendecida por hisopos crueles y que discriminaban a los hombres incluso tras la muerte) y ahí es donde ella puede descansar, donde puede sentirse acompañada de sus recuerdos, donde se siente bien.

No es de extrañar que, después de todo lo vivido en Pamplona y en Elizondo, la vuelta a Pamplona ya no tenga sentido y decida huir definitivamente de aquel lugar que había sido santo y que ahora está profanado para ella, como lo expresa con toda crudeza en la última carta que envía a sus hermanas: *Por mi parte, ¿he acabado a lo que vine? ¿Acaso se puede acabar? Creo que sólo se puede decir un hasta aquí que le haga a una no seguir; de la misma manera que podría morir en ello. Pero no es a lo que he venido, aunque hubiera podido pasar. Sí, hubiera podido pasar. Pero estoy aquí, queridas hermanas, y dentro de muy poco otra vez juntas [...] Pues en realidad mi idea era la de quedarme bastante más tiempo* (TL, 75-6 [76-7]). El resto, un par de días en Madrid y una lacónica visita al Museo del Prado: Velázquez, el Greco, Goya y Zurbarán. Acaso esa España mayor y asesinada: entendimiento, alma, razón...

Regresa de Pamplona a México. *La memoria fue muy valorada por las grandes culturas, como resistencia ante el devenir del tiempo* [Sábato, 1999, 18], escribe Sábato en sus memorias, a las que conscientemente no llama con este nombre. Esta constatación sigue siendo igualmente válida en nuestra época. Pero en nuestra autora, esa resistencia no es al devenir del tiempo como tal, sino al devenir de un tiempo que niega su auténtico tiempo, el de su primigenia identidad. No se trata, pues, como en el campo de la literatura, asociamos la memoria con formas literarias que evocan el pasado: la novela, el teatro y la poesía históricas, al igual que la biografía y la autobiografía, literatura que linda con su hermana gemela, es decir, la historiografía; sino de anular el tiempo del recuerdo con la intención de conectarse con su *yo* original que el tiempo no deja desarrollarse, de recuperarse a sí misma negándose en el presente como una vicariedad falsa de aquel *yo* anulado por el tiempo histórico. El tiempo histórico es el enemigo principal del trabajo de recuperación de la identidad para María

Luisa Elío. De ahí que en el caso de nuestra autora no se pueda afirmar, como es común, que la noción de la memoria esté intrínsecamente ligada a la del tiempo.

¿Qué es el tiempo?, deberemos preguntarnos, entonces. En el caso que nos ocupa, se deben atisbar dos clases de tiempo. El tiempo interno y vital de la escritora frente al tiempo histórico tal como lo concibe, por ejemplo, Paul Ricoeur [2003]. Si como afirma dicho crítico, en su libro fundamental sobre tiempo y relato, tenemos la conciencia de vivir en un presente que sería solidario con el pasado y el futuro inmediatos, y que llama el *presente vivo*; en el caso de María Luisa Elío, su conciencia es la de que ese presente es el que le arrebató su identidad en beneficio de la creación y crecimiento de una alteridad que no deja crecer al *yo* que quedó paralizado en el mismo momento que ese tiempo empezó a contar. Es decir, el tiempo vital y biográfico se convierte en el concepto de *presente histórico*, que en su caso empieza a ser y es el tiempo en que empezó la guerra. El presente histórico constituye el punto de referencia para la memoria. Pero en el caso que nos ocupa, a diferencia de lo que generalmente ocurre, esa referencia es negativa, privativa, y no es punto de arranque generador de la identidad. Es precisamente ese carácter polifacético de la memoria capaz de trastocar las definiciones y las percepciones el que sigue fascinando tanto a filósofos como a sociólogos y psicólogos: es común en todos ellos la convicción de que constituye un elemento central de la identidad humana.

En la edad en que normalmente empieza la creación de la propia identidad, es justamente donde se corta en María Luisa Elío la normalidad de ese proceso. Ese es el punto de partida del drama en esa clara afirmación de no rendirse a esa alteridad que empieza a crecer y a sustituir al auténtico *yo* que quedó desgajado e hibernando en el espacio de la memoria. La memoria, para la autora, a diferencia de otros exiliados, no es agua donde mojar los labios reseca. Lo que asombra es que el pasado, que es el único tiempo que pertenece al exiliado y adonde acude como descanso y como anclaje, es el que la autora señala como el que le han quitado, el que le han robado. Se siente como ante un inmenso pozo vacío que atrae con poderoso vértigo a la aniquilación. El tiempo personal y biográfico desaparece para establecerse un tiempo ajeno como referente de la propia personalidad. Muy bien se puede observar eso en ese breve texto en el que empieza diciéndonos: *Es increíble cómo pasa el tiempo... [...] El tiempo son diez dedos para contarlo [...] Y después el tiempo es Navidades [...] Y después deja de ser tiempo y se hace fecha, mi santo, mi cumpleaños y el día de mi primera comunión. Y después el tiempo se hace distancia, cinco años después de la guerra, nueve años después de la guerra, quince años después de la guerra... Y después no hay, ya no hay tiempo contado, solo hay tiempo que pasa: seis años..., siete años..., o una tarde agradable, pasada en casa* (CA, 125 [33]).

Es importante analizar esa doble concepción del tiempo. Se trata de una concepción infantil y otra adulta, pero también deja de ser revelador el hecho de la

toma de conciencia del mismo. Además, existe un matiz importante que desvía dicha concepción de la preocupación común del resto de los mortales. Se trata de ese cambio *de tiempo contado a tiempo que pasa*. El primero es tiempo asumido, es conciencia y memoria formantes de la propia personalidad, materia metabolizada que conforma el *ser* y el *estar*, y da sentido unitario al existir siendo. El segundo, el tiempo que pasa, anula al sujeto activo y lo convierte en ilusión pasiva, en padecedor desencabezado en puros recuerdos.

El tiempo, pues, es un accidente externo que se sufre, es el tiempo del exiliado. Aquí la palabra exiliado tiene el sentido doble de la concepción romántica del hombre como exiliado en el mundo, y el más concreto de exiliado como excluido de su patria. Excluido de la historia, que, a fin de cuentas, es el tiempo contado y colectivo. No debemos olvidar que una de las maldiciones más importantes del exiliado político es la expulsión de la historia de su país y la imposibilidad de incardinarse en otra. Eso le convierte en espectador.

La instalación en el pasado, en el terreno de lo seguro, donde el cambio no domina sobre lo permanente, es otra de las características de esta escritura: *Es ayer otra vez sin haber llegado a ser hoy* (CA, 113 [21]). No deja de tener su lógica dado que el tema recurrente de esta escritura es el recuerdo, la memoria, la melancolía, la añoranza. Recordemos cómo define la melancolía: *no es sino un recuerdo que se ignora* (CA, 117 [25]). Esa renuncia al presente, esa elección de instalarse en el pasado muestra su inútil pasión de no crecer, tema que es la columna vertebral de toda su obra que va desde esa pregunta con que acaba *Tiempo de llorar* y que desoladamente llora: *¡Mamá! ¡Mamá! ¿Por qué te has muerto?*, hasta ese tormentosa sucesión de preguntas sin respuesta, de exclamaciones aterrorizadas que concluyen en una dramática petición de ayuda: *no esconderos, jugar conmigo, volver, volver a estar en casa, venir, ayudarme por favor, ayudarme que yo no sé por qué he crecido tanto* (CA, 126-127 [34-5]).

La fijación del pasado es, como se viene mostrando, una de las características más insistentes en la obra de María Luisa Elío. Su vida es el recuerdo. No ha avanzado o no ha podido avanzar al ritmo de su evolución biológica, ese es el proceso de victimización que ya se ha comentado. Esta victimización, encadenamiento de la vida de uno a un acontecimiento histórico, es un tipo de alienación exterior que imposibilita la inserción en la historia. Como muy bien reconoce la misma autora cuando de la ciudad de París nos dice que es *como si ella estuviera de frente, y yo a un lado, no puedo entrar en ella, no soy parte de la historia* (CA, 154 [55]). María Luisa Elío se ha detenido en su pasado, en su infancia. Ese apego se muestra con claridad en el empeño, en esos ejercicios continuos para recordar mejor, para revivir...

El presente no es sino intentar apresar y fijar el pasado: *paso así horas dándole vueltas a las mismas palabras* (CA, 118 [26]); quiere recordar, revivir la voz de su madre, como si creyese a pie juntillas aquella cita evangélica de *el*

verbo se hizo carne; como si creyera que a base de fe en el recuerdo él se va a materializar en realidad. *Pero el momento* [parado] *se me va de entre los dedos* (CA, 119 [27]). Fugacidad, sucesividad, desaparición, vacío... *Abrir el cajón de los recuerdos es conectar con la imagen emotiva que recuperamos a través de un dato. Muchas de ellas quedan fijadas en un objeto o en la memoria* [Kohan, 116], como es el caso del botón “El botón” (CA, 141-143 [46-47]) (asunto que también está en el libro de su padre, *Soledad de ausencia. Entre las sombras de la muerte*) y otros relatos de *Cuaderno de apuntes*. Por eso necesita símbolos con que atrapar ese pasado que se esfuma a pesar de su insistencia en el recuerdo: “Piedras azules” (CA, 138-40 [44-5]). El pasado ocupa el tiempo de vivir del presente; ocupa toda su pantalla vital, existencial. Véase por ejemplo el campo semántico del vivir: ser, estar, espacio, tiempo, presencia, ausencia, vida, muerte... (CA, 151 [52])

Desde el punto de vista técnico, se debe destacar ese magistral contrapunto presente/pasado unido a la técnica del *tempo lento* a partir de observaciones sensibles, sobre todo de la vista. El flujo natural del uso de los tiempos es el mayor acierto técnico de la obra, incluso algunas incorrecciones sintácticas, que las hay, ayudan a producir esa naturalidad de la escritura. A veces, hay una necesidad expresiva que no puede contenerse dentro de los márgenes estrechos de la corrección sintáctica; el ímpetu de la necesidad expresiva arrolla al escrito reflexivo. Es destacable el uso de los tiempos verbales en las cartas que envía desde Pamplona a sus hermanas (CA, 26-7, 52, 75-6 [25-6, 52 y 76-7]). La primera, escrita a punto de llegar o recién llegada a Pamplona, usa los verbos normales de una carta: presente, futuro, algún imperfecto..., todo normal; la tercera, decidido el regreso también el uso de los tiempos verbales es normal. Una explica todo el entusiasmo de la próxima llegada; la otra todo el desengaño de la huida antes de lo previsto. En cambio, en la carta del medio llama la atención el uso del pretérito perfecto simple y del pretérito imperfecto: *Me levanté a hacer una taza de té, mientras dejaba a Diego [...] Al día siguiente por la mañana, iríamos a ver el retrato [...] Me daba cuenta que conforme pasaban los días...* Es una carta enajenada, como si lo que cuenta en ella a sus hermanas fuese también parte de ese recuerdo que no acaba de encontrar. Así lo sienten sus hermanas desde México, que la debían conocer muy bien, pues Cecilia le contesta que les preocupa mucho su vacío.

La expresión de la temporalidad en un texto de carácter subjetivo, comprometido con la historia de quien lo cuenta, extrapola lo real vivido. Aquello que convencionalmente llamamos realidad en relación al pasado difícilmente puede ser definido o aislado con precisión. Y si no que se lo pregunten a los autores que se han citado anteriormente: García Márquez, Rulfo, Onetti, Diego, Mutis..., algunos amigos íntimos de la autora. Ahora bien, se puede confundir realidad con aquello que es contado, pues las memorias escritas dan al texto ciertas

garantías de realidad, incluso, al mismo tiempo, ellas se escriben y se construyen mucho más por las posibilidades de invención. Se da una permuta entre lo real y lo imaginario, pero en el presente caso dicha permuta no es equilibrada ni en cantidad ni en dirección sino que hay una clara presión de la autora para que el desequilibrio sea de mucho mayor espacio para la memoria pura o para la duda que para la realidad.

En el caso del exiliado, no se produce la igualdad de términos en la ecuación de que cada uno de nosotros es acumulación de conciencia pasada dirigida a conformar un futuro diferente y mejor, es decir, un anclaje en el pasado con proyección de futuro. El peso específico se desequilibra a favor del pasado, imposibilitando la inserción en un futuro colectivo. De esa manera, el pasado pesa tanto que deja al futuro en el aire, lejos del alcance de la posibilidad de actuar sobre él. Con las palabras de María Luisa, podríamos decir que el futuro se trasmuta en pájaros, nubes, humo que puede ser visto, olfateable, pero no tangible, sobre el que nada podemos actuar. El presente se convierte en enemigo del pasado, en padecedor constante del mismo. No es de extrañar entonces que el presente sea visto por el exiliado como el ladrón que intenta robar lo único que posee, sus recuerdos, su memoria, su nostalgia, y sólo deje la melancolía que *no es sino un recuerdo que se ignora* (CA, 117 [25]).

En general, el sujeto que recuerda unas memorias escritas es siempre un controlador de las mismas, un estructurador de los datos y un manipulador de las funciones estética, lírica y dramática en torno al sujeto que vive ahora su personaje. En este caso particular, se debe añadir que María Luisa Elío, autora-escritora-narradora, es mucho más que el sujeto de sus alumbramientos porque pasa a ser a la vez el objeto directo de sus creaciones. No es casual que uno de los hombres de su generación y amigo, al ser preguntado por mí respecto a su conocimiento de María Luisa para este trabajo, me contestó: *De María Luisa más que una biografía se puede escribir una novela*. Pero, en cambio, su rica vida social no aparece casi nada, lo justo y necesario en *Tiempo de llorar* para sostener la materialidad referencial de su estancia en Pamplona.

En el caso de nuestra autora, se hace más real que nunca el paradigma cartesiano de *pienso, luego existo*; se hace patente en la pura literalidad de la expresión de existir en el pensamiento. Su ser real es el objeto de su memoria que existe en otro sujeto real al que ella desconoce y del que reniega. Si la máxima cartesiana es la expresión de un *yo* esforzándose en *entender* a partir de sí mismo, nuestra autora la traduce en un intento de supervivencia en ese *yo-arrebatado*, con una voz que se expresa desde la soledad, desde la curiosidad asombrada del desconocimiento de las huellas que las cosas fueron dejando en ese *yo*.

Parafraseando al filósofo francés en el comienzo de *El Discurso del método*, podríamos decir que en el caso de María Luisa Elío, no encontrando a nadie con quien compartir su drama, cuyas opiniones pudieran servirle para salir de su

mundo cerrado, se vio forzada a emprender el camino de conducirse por sí misma avanzando sola y en las tinieblas. Lo único que descubre del mundo es que cambia y que se aleja de *su* mundo. Lo único que realmente podemos saber del mundo, deduce Descartes, es eso que descubrimos de él por nosotros mismos, eso que aprendemos en carne propia en la adecuada asimilación de las experiencias vividas. Y a eso es a lo que ella se niega una y otra vez, tozudamente, si se quiere, porque lo que para los demás es aprendizaje, para ella es la muerte de ese *yo-contenido de su memoria*. Más que un tratado filosófico, la primera mitad de *El discurso del método* habla exclusivamente de sí mismo: de la memoria de su propia vida, de sus experiencias más significativas, pareciera ser el testimonio de un ser humano que ha logrado entenderse con la vida y, sobre todo, vivirla a plenitud aunando razón y ética como faros orientadores.

En el caso de María Luisa Elío podríamos decir que ha llegado a la misma estación pero por el camino opuesto, y con otra gran diferencia: que lo que para el filósofo era estación de partida, de nacimiento, de esperanza..., para nuestra autora, sin esos faros orientadores, es estación de llegada, de soledad, de sinrazón y de negación. Así podemos verlo en el tránsito de sus dos obras, la primera la deja en el borde del precipicio de la locura y en la segunda está dentro de ella.

Como se ha visto les pasará a otros de su generación de exiliados, María Luisa Elío quiere encontrar y vivir esa persona que pudo ser y no fue; pero el presente, después de tanto tiempo, se niega a la imposibilidad de una doble vida. Esa doble vida que la autora intenta una y otra vez no deja de ser una esquizofrenia en la que se va a instalar. La memoria y el recuerdo son para ella la única región estable y fija, la única a la que ceñirse y en la que poder refugiarse sin que cambie nada. Y quizá más que el mismo recuerdo, es el sentimiento del recuerdo, como ella misma dice, lo importante. La fijeza del recuerdo frente al dinamismo y al cambio de la realidad. *Abora la realidad da miedo* (TL, 27 [26].), reconoce la autora. Vuelven a resonar precisas y contundentes las palabras de Rainer María Rilke que sirven de epígrafe al libro: *He rezado para volver a encontrar mi infancia, y ha vuelto, y siento que aún está dura como antes, y que no me ha servido de nada envejecer* (TL, 17 [15]).

Curiosamente los dos párrafos anteriores que anteceden a estas palabras de Rilke, en *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, hablan de la vuelta a la infancia y del miedo: *Estoy acostado en mi cama, en mi quinto piso, y mi día que nadie interrumpe es como un reloj sin manillas. Igual que una cosa mucho tiempo perdida, se vuelve a encontrar una mañana en su sitio, cuidada y buena, casi más nueva que el día de la pérdida, como si hubiese estado confiada al cuidado de alguien, igualmente se encuentran dispersas sobre la colcha de mi cama cosas perdidas de mi infancia y que son como nuevas. Todos los miedos olvidados están aquí de nuevo*. En el siguiente párrafo, Malte va desvelando uno a uno todos los miedos que le acechan; miedos físicos y desgarrados

dores de una congoja asfixiante. Párrafo que concluye: *el miedo de traicionarme y decir todo de lo tengo miedo, y el miedo de no poder decir nada, porque todo es indecible, y los otros miedos...*, *los miedos* [Rilke, 1958, 62-3]. Recuérdese que la estancia en la casa de Carlos III, la prestada por Javier Arvizu en la que revivirá su retorno pamplonés, es descrita en muchas ocasiones como si fuese el doble fantasmal de la de la que habitó a cincuenta metros en la calle Roncesvalles. Casa que de entrada le produce miedo y congoja.

Volver, con toda una vida pesando sobre nuestros hombros, a los lugares donde transcurrió nuestra infancia, puede ser duro para cualquier mortal, para ella es algo más: *Ahora me doy cuenta que regresar es irse*⁷¹. Desde esa perspectiva no es de extrañar que confiese la autora: *La palabra mía había desaparecido de mi cabeza, pues ni yo misma me pertenecía* (TL, 94 [96]). La sensación de estar siempre lejos, la falta de un espacio exterior, de un lugar fijo donde asirse unido a la negación de su vida y al continuo intento de recuperación de aquella otra vida, la pérdida, son quizá lo que le harán reconocer y confesar: *He vivido en el mundo de mi propia cabeza, el verdadero mundo quizá, y contando poco con el mundo exterior* (TL, 19 [17]).

Su vida se ha convertido en memoria, o su memoria ha sido el único hilo de vida que la ha mantenido firme. Pero el hilo de la memoria debilita y llegan momentos en que uno no aguanta más y se desvanece, como aquella bombilla de postguerra que iba apagándose poco a poco, y a veces se apagaba del todo, pero otras, ¡oh milagro!, se volvía a recuperar, con sustos, pero por fin se recuperaba. Así, la escritora se ve desde ese hilo inconsciente e incandescente de su memoria. Se ve a sí misma –su cuerpo, su cabeza rapada en el sanatorio, sus despojos de experiencia– como ajena, como una ajena conocida y quizá querida, pero no como ella misma. Por eso, no se resistirá a señalar que *es ayer otra vez sin haber llegado a ser hoy* (CA, 113 [21]). De ahí que a aquella María Luisa-niña, la de la memoria, la que se quedó sin poder ser, reivindique la palabra como su único territorio. En este sentido se puede hablar de lengua desterritorializada. La lengua que usa María Luisa Elío es totalmente española de España. Pero lo que María Luisa hace es sustituir el espacio faltante de la realidad por la lengua, amén del ya comentado fragmentarismo estilístico proveniente de la imposibilidad de recomponer la unidad del propio mundo.

Ese es el motivo para que vuelva, como un Dios creador, al terreno de la palabra desde donde poder recrearse, desde donde poder burlar el destino. Cabe destacar, sobre todo en algunos capítulos del segundo libro, la delicadeza y la

71. Así empieza María Luisa su *Tiempo de llorar*. Miguel Sánchez-Ostiz abre su novela *La flecha del miedo*, [Barcelona, Anagrama, 2000], con una, entre otras dos, cita de María Luisa Elío: “Ahora me doy cuenta que regresar es irse”.

capacidad para elevarse a lo simbólico desde la realidad cotidiana y doméstica. No es de extrañar, por tanto, que ella se instale permanentemente en la tristeza, *bonjour tristese*, como esencia, dejando a la alegría el lugar de estado pasajero: *Lo triste es, sin embargo lo alegre no. Lo triste deja huella, una marca, una cicatriz; lo alegre pasa como el aire, sin dejar señal alguna. [...] La misma melancolía no es sino un recuerdo que se ignora* (CA, 117 [5]). Tan pasajero, que su propio recuerdo, el de la alegría, acaba volviéndose nostalgia de algo que ya pasó. Por eso su visión del tiempo está anclada en ese dato que segó su vida: la guerra. El tiempo, dirá ella misma, se hace distancia desde ese punto: *cinco años después de la guerra, nueve años después de la guerra...* Antes el tiempo había sido realidad palpable, tan palpable que se contaba con los dedos de la mano: siete, los cinco de una mano y dos de otra. Después sólo es tiempo que pasa, tiempo contado, referencialidad externa, idealidad sin materia real.

En este momento aparece otra vertiente del drama, la relación espacio-temporal de su memoria. Sostiene Gaston Bachelard [1983, 39] que *para analizar nuestro ser en jerarquía de una ontología, para psicoanalizar nuestro inconsciente agazapado en moradas primitivas, es preciso, al margen del psicoanálisis normal, “desocializar” nuestros grandes recuerdos y llegar al plano de los ensueños que teníamos en los “espacios de nuestras soledades*. El hombre, continúa afirmando, no se recuerda en el tiempo sino en fijaciones de espacios determinados. La memoria, por tanto, es espacial y tiende a la anulación del tiempo en el sentido bergsonianos de duración, como vimos anteriormente. Es más urgente la necesidad de localizar los recuerdos que la determinación de las fechas, porque el espacio nos instala en el mundo mientras que el tiempo es una referencia que nos separa de él.

Efectivamente así suele pasar en la normalidad de los casos, pero justamente aquí sucede diferente. Si hasta *Tiempo de llorar*, María Luisa Elío tenía claro un espacio de referencia en sus recuerdos, después de su viaje a Pamplona, ese espacio desaparece y es sustituido por ese tiempo puntiagudo y discontinuo. Un tiempo que no solo nos separa del mundo sino que escinde el reconocimiento del propio yo. Cuando busca recuerdos duraderos de la infancia solo encuentra ecos que le recuerdan su desaparición. Ecos de incompreensión, de aturdimiento y desconcierto como en esa escena en que rememora la muerte de su madre: *Pero se había hecho todo tan mecánico, que sólo lograba formularme la pregunta de por qué, pero nunca llegaba a contestarla. Antes de haberlo hecho, me lo estaba preguntando otra vez: ¿por qué? [...] Entonces me senté de nuevo y volví a acariciar su brazo. No lo hacía por acariciarla (no sé, tal vez para que ella lo sintiera así), más bien creo que lo hacía para poder recordar, para que pudiera, al menos, quedarme con algo de ella en los dedos; o como esos otros que se le clavan como alfileres o como ese ¡aaay! desgarrador de la muerte de su madre* (TL, 46-7 [46-7], CA, 119 [27]).

La vuelta a la infancia reaparecerá una y otra vez en la dimensión de permanencia, y se convierte en motivo vehicular y *topos* principal de toda su obra, tanto cinematográfica como literaria. José de la Colina me recordaba unas líneas de Saint-Exupéry que vienen muy al caso: *Yo soy de mi infancia como se es de un país*. De ahí que no sea de extrañar que en el cuento *En el balcón vacío* nos encontremos con varias citas que reclaman con insistencia y terquedad tal estado: *qué diera yo por ser tan niña ahora, si es que acaso he dejado de serlo* (CA, 123 [31]). Nos vamos a ahorrar un rosario de citas que traen a colación el tema. El hecho de *ser-hija* tiene prevalencia sobre su *ser-madre*. Incluso percibe la muerte como una vuelta al claustro materno: *Y como quien regresa al vientre de su madre, se durmió para siempre [la niña]* (CA, 149 [51]). La referencia a su hijo –como expresión de maternidad– es quizá el motivo del viaje, de la vuelta fracasada. Después es prácticamente nula (dedicatoria de “El cuarto” (CA, 131 [39]), y más que todo como búsqueda de pasado)⁷².

Otro dato no menos significativo de esa infancia buscada o lugar de la memoria donde se ha instalado la autora es la presencia de la madre, o, mejor dicho, la ausencia y la necesidad de la madre. Toda su obra está surcada por ese grito patético de *¿Mamá, mamá, por qué te has muerto?* No deja de ser llamativo que *Cuaderno de apuntes*, su segunda obra, esté dedicada a su madre. Probablemente, parte de la estancia en la casa de salud bien podría ser una fusión de la experiencia de la madre y de la propia. También cabe destacar la ausencia de referencias a su padre, a quien pocas veces se recuerda.

El carácter de oralidad, de automatismo, son otros elementos que riegan de frescura y de autenticidad esta escritura. Más que escribir parece que la autora está contando, con la lucidez de la locura, lo que le ha sucedido. Esta necesidad de contar genera un contrapunto con el tiempo parado del recuerdo, y que recoge toda la tensión de su vida, que engrandece su obra al haber sido capaz de transmitirla de forma impecable y creíble. Su obstinación en instalarse en ese pasado sinónimo de paraíso se encuentra con la cruda realidad del presente que es inarrinconable. Por eso, en muchos momentos experimenta con un montaje temporal que yuxtapone periodos de su vida: la escena de la playa en San Juan de Luz, la escena de la muerte de su madre, la confusión de casas, la visión de su casa de Roncesvalles habitada por sus padres..., por ejemplo⁷³.

72. Mucho más adelante, cuando ya esté curada, en la entrevista citada con [Ulacia y Valender, 2004, 377], advertirá un cambio importante en este aspecto: *Pero ahora la vida vuelve a tener un sentido: mi hijo. Si todo lo que pasó fue para llegar a mi hijo: ¡lo aplaudo!*

73. En la escritura de María Luisa Elío se produce con frecuencia lo que afirma Lejeune en el siguiente texto: “La atracción hacia Mauriac es significativa, pues mientras el modelo tradicional de la correspondencia entre texto y realidad tiende a subordinar el texto a aquello acerca de lo supuestamente trata, para Lejeune, siguiendo a Leiris, la creación del texto ocupa un lugar primordial: la autobiografía es literalmente escritura; y el corolario de esta *textualización*

Esa es la lucha en que toda ella está a punto de desfallecer, de romperse, como anuncia en la última carta desde Pamplona a sus hermanas, o de quedarse atrapada para siempre en ese túnel de que nos habla al principio de *Cuaderno de apuntes* en la casa de salud. Ese matar el tiempo, negar el presente, está explícitamente revelado por la autora en ese negarse a crecer, en ese empeño en per- vivir en sus nueve años. Es una manera de mostrarnos su vida como desvivimiento, como no reconocimiento. Y no deja de ser curioso que acabe el *Cuaderno* con un apunte titulado “Silencio”, en el que no habla el *yo* sino una *ella*, y que parece ser un resumen de todo lo tratado desde la vuelta a Pamplona: *Tenía tanto miedo a pensar que había acabado por olvidársele. [...] Sin embargo hablaba, hablaba, hablaba bastante y se puede decir que en forma animada, hasta alegre y con gracia [...] Pero un día, no sabría decir muy bien por qué, le faltó una [palabra], y al otro dos, y le fueron faltando todas y se calló. A veces me la encuentro sentada en el parque, con un diccionario en la mano y sonriendo. No dejo de preguntarme a qué sonreirá.*

Rosebud.

Y así acaba el libro con esa culturalista cita de *Ciudadano Kane*, llena de misterio y de intriga, quizá talismán de la muerte o del no ser ni estar: *Rosebud* [Ugarte, 89-90]. Acaso un adiós a esa idealidad perseguida. Ese es el tiempo del recuerdo, ese tiempo que se comprime, que agobia, que arrastra hacia un punto en que todo desaparece, en que todo se vuelve sombra, negrura, confusión, terror. Esos miedos a traicionarse a no poder decir nada y *los otros miedos..., los miedos*, de que hablaba el Malte de [Rilke, 1958, 62-3].

Las páginas que acabamos de citar de *Cuaderno de apuntes* son una buena muestra de ello. Como el cangrejo de la memoria, empieza caminando desde su vuelta a Pamplona, desde ese punto de referencia invertido que es el comienzo de la guerra de España, pasando por la turbada paz hogareña mezclada con los bombardeos de Barcelona..., para marearse en repeticiones, interrogaciones, exclamaciones en esa trágica petición de socorro para parar ese tiempo. Ese tiempo que se vuelve puntos suspendidos en la débil cornisa de la memoria. Tiempo que agita el recuerdo y confunde los puntos en dirección al vacío, como en esa narración donde quiere atrapar la voz de algún muerto querido, su madre, *pero el momento se me va de entre los dedos como si fuera aire* (CA, 118-119 [26-7]).

del género es una concepción representativa del contenido de la historia de una vida, historia cuyos acontecimientos relevantes son equivalentes a una serie acumulativa de los momentos en que el escritor se entrega al acto autobiográfico” [Lejeune, 1994, 42].

En ese momento es donde uno necesita imperiosamente asirse a lo que sea, aunque sólo sea una esperanza, y lo que encuentra siempre es lo que no le sirve, lo que uno quería haber desterrado de sí. Y sobre todo esa aduana que ella quería ningunear pero que se ha convertido en punto de referencia obligado: la guerra. Para María Luisa Elío, la guerra civil es el año cero de referencia temporal. Es el año de la muerte de la niña que tenía nueve años. Es el verse crecer en otra persona que ella desconoce, que no quiere ser, es la distancia, es el dolor de lo perdido. Pero es gracias a la muerte del *yo*, que renace en un nuevo ser amputado, que podemos leer estas memorias todo verdad, y búsqueda de la propia identidad.

Los sentimientos que predominan a lo largo de toda su obra son negativos, especialmente en *Cuaderno de apuntes*: tristeza, nostalgia, melancolía, la ausencia convertida en plenitud, la imposibilidad de *entrar* en París visto únicamente como *láminas que van pasando*, todo es deprimente... Los conoce, los vive y los trasmite de forma clara y concisa: *Lo triste es, sin embargo lo alegre no [...]* “*La misma melancolía no es sino un recuerdo que se ignora*” (CA, 117 [25]). Incluso traduce en tristeza los recuerdos que pudieran provocar situaciones placenteras, porque ya no son tales.

El miedo es otro sentimiento que trasmite de forma totalmente vivencial y sobre todo cuando es referido a la guerra: *La niña tenía miedo. Era un miedo tan grande que no la dejaba moverse* (CA, 124 [32]). Finalmente, ella sabe dónde está la raíz de su problema, *detrás*, en la casa, en su interior, en su memoria. En “Se despertó segura...” (CA, 145 [49]), podemos observar cómo, a pesar de repetirse todo el día que sería un buen día, el trauma ha sido tal que no logra desprenderse de él y un ruido-animal le acosa en cuanto se queda sola. Lo mismo le sucede en París donde *desde anoche hay en mi cuarto una respiración que persiste* (CA, 155 [56]). Termina con esa referencia a *ROSEBUD* en posible referencia a ese PASADO, a la NIÑEZ, al EXILIO, al SILENCIO, a la MUERTE...

Acaba *Tiempo de llorar*, haciendo alusiones al miedo; empieza *Cuaderno de apuntes* afirmando el terror. Ese miedo que se instaló en su vida desde la infancia, ese miedo que le dificulta una y otra vez asirse a la realidad, a las cosas, a los otros. La vuelta de España, de Pamplona, de su infancia ha dado al traste con las pocas fuerzas que le quedaban. Su vida sigue anclada en aquel momento en que se la robaron. Ha ido creciendo otra María Luisa de aquel arbolito, pero no se reconoce a sí misma. La que pudo ser se niega a reconocer a la que es. Es desde esa perspectiva una acción titánica de lucha contra el destino del que hablamos anteriormente. La suya es una tragedia en el sentido más puro del término: la mujer que se niega a entregarse al destino que le impone otro ser que el que debía ser. Por eso, una y otra vez, recurre a la memoria que le lleva indefectiblemente a ese momento en que se partió el hilo y se rompió la historia personal.

El resto es una lección de cabezonería, de terquedad, de obstinación, de empecinamiento, de irreductible toma de postura frente a la vida que le ha sido

arrebatada, y de rechazo frontal a la que le han impuesto, que no es la suya. Ella misma nos lo confiesa: *Posiblemente treinta años de angustias en mi vida se habían concretado a mi idea de haber abandonado a esa niña que no era otra sino yo. Y no era México lo que me asustaba, sino el dejar España, y, mis treinta años de recuerdos. ¿En qué iba yo a pensar de ahora en adelante?* (TL, 73-74 [74-5]).

Se ha afirmado aquí que la obra de María Luisa es Literatura, y conviene también entrar en el análisis literario de los recursos que usa con más frecuencia. Uno de los recursos más interesantes es la coherencia del punto de vista narrativo encarnado en esa mujer que empieza a perder la cordura o que está enajenada. Ese cambiante punto de vista, esa voz narrativa que se escurre como anguila entre las manos, que sin previo aviso va y vuelve de la niña a la mujer, y viceversa, y a veces se estrella contra la realidad, es el instrumento de precisión con que muestra su verdad sin veladuras, sin retórica. Ese es uno de los elementos que le da a su primera obra un valor documental importante que queda subrayado, no tanto por los datos objetivos -que los hay y abundantes-, sino por el intimismo lírico, alejado de fáciles sentimentalismos.

Por otra parte, el contrapunto entre la narradora-madre y el hijo establece unas reduplicaciones temporales, sociológicas y psicológicas muy atractivas. El hijo, que a veces da la sensación de encarnar ese futuro mutilado de la madre, acaba descubriéndose como no mucho más que un artificio literario. Como ya comentamos anteriormente, la presencia de su hijo Diego es necesaria para poder hacer las confidencias en voz alta, pero es un confidente distante y mudo: no la entiende ni puede entenderla y está en otro mundo. Pero, es el bastón que le ayuda a soportar su pesada carga de desencuentros. En ese sentido, sirve para conferirle un soporte de materialidad referencial: *Había que comenzar una historia sin historia: con una presencia, que era mi hijo, y con una ausencia total, que era yo* (TL, 22, [21]). Y ayuda a anudar un amarre a la realidad tanto como las cartas que escribe y recibe de y a sus hermanas en México. En su segunda obra, cabe destacar la plasmación estilística de la complejidad mental y de la propia identidad del individuo: juegos de palabras, paradojas, oxímoron, sintaxis tremendamente modalizada, y constante flujo entre realidad y fantasía.

El juego de voces narrativas se hace más complejo en *Cuaderno de apuntes*. Pese a su brevedad, la matizada polifonía del libro es un acierto muy destacado. Seguramente en cualquier otro autor diríamos que el tratamiento del tema lo pide. En el caso de María Luisa Elío, no hay tratamiento ni ordenación previa ni esquema o estructura que ordene, no hay unidad sino caos. Por eso, aquí debemos hablar de que la necesidad de comunicar lo informe, lo roto, lo hecho añicos, las astillas, en su propia verdad, sin salsas que lo traben, con el sabor puro de cada amargura. Todo ello le obliga a ese juego de voces narrativas que le sirven, y muy bien por cierto, para contar lo incontable. Eso nos lleva a otro

asunto que no es de menor importancia: el tono poético que necesita la narración de los hechos y la descripción de los estados emocionales. Sin ambigüedad y sin contradicciones es imposible contar ese estado de diversidad, de complejidad, de roturas y de hilos que milagrosamente sostienen todo ese entramado de vida. No es de extrañar que algunos críticos, tanto literarios como cinematográficos, hablen de la poeta María Luisa Elío.

Los saltos de la voz narrativa, de esa primera persona que se pierde en una impersonal tercera como ella misma estaba perdida en ese túnel, como si estuviera escindida en dos, una que ve y no puede comunicarse, y otra que sufre vegetativamente la imposibilidad de comunicarse. Unas veces aparece el juego sin desvelar: *Alégrese vuelvo a decir*, otras se presenta directamente: *Ella creía - Yo creía* (CA, 108-110 [16 y 18]) [se lo dice ella a sí misma]. El *ser* y el *estar* se confunden en esa situación, se fusionan por el anverso, por su negación: *Ya no soy nada, ¿qué es eso de no ser nada? Sí, yo también me lo he preguntado. No soy nada, ¿qué es ser algo?, ¿qué es ser? Yo ya no estoy, ¿en dónde estoy ahora? Sólo estoy en no estar, sólo soy en no ser* (CA, 105 [13]). También en esta primera página del *Cuaderno de apuntes*, hay que detenerse en ese *yo* que multiplica su presencia, que clama a gritos su reconocimiento frente a esas negaciones tan esenciales del *ser* y del *estar*. Ese *yo* vigilante del que antes se habló, como esa escisión de la persona que ve y no puede comunicarse con el entorno.

Aquí está servido en estado puro ese tema tan importante del arte del siglo XX como es el de la incomunicación. No es solamente la obviedad de ese: *Yo grito, grito y no sale un solo sonido de mi boca*. No es un mal sueño ni una pesadilla, es esa retahíla de preguntas esenciales sin respuesta: Es esa incompreensión del propio *yo*, del mundo interior, del *ser*, y esa inaccesibilidad hacia espacio, hacia mundo exterior, hacia *estar*. Cabría recordar aquí que el *estar* junto con la *presencia* es una de las realidades o aspiraciones más presentes en un buen puñado de los jóvenes exiliados. Aparte de ser *Presencia* el título de una de las mejores revistas de este grupo de exiliados jóvenes, las indagaciones sobre el *estar* son tema recurrente de varios libros de otro de los grandes amigos de María Luisa Elío, Ramón Xirau.

Así, pues, perdida la presencia del *yo*, unidos por el anverso de la negación el *ser* y el *estar*, no es de extrañar que pasemos página encontrándonos con una extraña, más que externa, tercera persona que es la que narra. No sólo describe esa tercera persona, sino que también narra las peripecias del sujeto (*yo*): *Se negó a obedecer..., cedió..., pidió agua..., pasó la noche..., sintió...* Y tras explicarnos, también desde esa voz exterior, su estado de ánimo comparado con la tormenta y el rayo, concluye en la misma voz: *Había pasado al otro lado de la línea. Un túnel negro la esperaba, nada más* (CA, 106 [14]). O ese salto al pronombre indefinido que prelude la aparición de la segunda persona narrativa: *Al llegar a ese lugar uno se rompe, ya no es nada, uno deja de ser para cual-*

quier gente [...]; ante alguien o algo que antes era uno (yo, en este caso) no se es nada... (CA, 109 [17]). Ese tú espejo en que se refleja su angustia, en el que se ve desde la imagen, como se ve en esas cartas enviadas a sus hermanas escritas todas ellas en segunda persona, que no son otra cosa que monólogos: *Y todavía no te vas...*, que concluye con el salto a la primera persona: *no estás, yo no sé tampoco si estoy* (CA, 151-155 [52-5]).

El recurso de la utilización de la tercera persona funciona aquí como una *figura de enunciación* dentro del texto que seguimos leyendo como discurso en primera persona. Y no solamente porque nuestra autora hable de sí *como si* fuera otra la que hablara, como si hablara de otra. Ese *como si* concierne únicamente a la enunciación: el enunciado sigue estando sometido a las reglas estrictas y propias del contrato autobiográfico. Este uso de la *no-persona* (tercera persona) para hablar de uno mismo no debe ser considerado como una forma indirecta de hablar de uno mismo, que habría que oponer al carácter del *directo* de la primera persona. Es otra forma de realizar, bajo la forma de un desdoblamiento lo que la primera persona realiza bajo la forma de una confusión [Lejeune, 1994, 91-2].

Muchas de las páginas de María Luisa Elío tienen la estructura de monólogo interior en su sentido más puro. Es, como antes ya quedó dicho, la erupción y la irrupción que difícilmente logra no desbordarse del orden de la escritura. Es la necesidad de respuestas claras a todos esos interrogantes a los que no encuentra respuestas. Por eso la autora se hace preguntas y más preguntas. Ella no tiene respuestas, y eso es lo que genera esa insatisfacción, ese desequilibrio. Preguntas que nos lanza a los demás. No por aquello de *mal de muchos, consuelo de tontos*, sino por lo de que esas preguntas son más universales de lo que parece. Probablemente, los demás hayamos podido obviarlas por centrar nuestra atención en otros puntos del tablero de la vida. Eso no quiere decir que no tengamos abiertos esos interrogantes, lo están. Y de repente, al leer estas obras nos damos cuenta que son universales del arte.

Esas preguntas son gritos agudos de angustia, negación de realidades que impiden la vida pretendida, alegato contra su tormento. No es ingenua la autora, no; tampoco es cabezonería. Ella sabe perfectamente que no existen las respuestas que ella busca, o pide, o reclama, o impreca, o mendiga... Solo la certeza del vacío le acompaña, esa certeza de una verdad transmitida y terrible de la que emana todo lo demás. Por eso, las preguntas tienen ese valor mítico y trágico de fundamentales. Es otra manera de mostrarnos el sinsentido de la existencia. La ausencia de respuestas a lo se llama *preguntas fundamentales*. Es una mujer desolada que grita el grito del vértigo, de la soledad, de la incomunicación, para ella y para los demás, contra el olvido y su intemperie gélida y vacía. Es la manera más clara de mostrarnos su perplejidad, el sinsentido de la pregunta sin respuesta y sin soporte.

En esos monólogos, unas veces se desrealiza saltando de la tercera persona narradora a la primera; en otras se presenta adelgazada, casi anulada, directamente susurrando y entrando por la propia puerta de la primera persona. Se puede ver en una página modélica donde se percibe con meridiana claridad: *He buscado la calle que subíamos descalzas...*, parece que dice la mujer pero poco más adelante añade: *Iré a San Juan de Luz, me callaré*. El siguiente párrafo deja más claro que es la mujer la que cuenta: *Después, ya acostada, volveré a San Juan de Luz*. Pero, justamente, continúa hablando la niña: *Tengo ahora cuatro años y he subido y bajado varias veces por la calle empedrada...* Toda la familia está con ella, pero el sueño va dando paso imperceptiblemente a un cercano presente, *llevan los mismos trajes pero cambian de cara todo el tiempo*, que sigue siendo hijo del sueño, pero ensueño roto. Por eso continúa revelando: *Tengo treinta y cinco años y soy mi propia madre. Mis hermanas han crecido y no las reconozco*. La memoria y el sueño son capaces de recomponer la estaticidad, el orden roto y perdido, aunque se vean algunas resquebrajaduras. Se da un paso, quizá más un deslizamiento suave, que sin dejar huella vuelve el punto de vista a la voz de la niña: *Se ha llenado la calle hasta arriba de gente que no conozco*. Así acaba ese párrafo, y en el siguiente ya la voz de la niña entra plena de emoción, confesando con el temblor del miedo: *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*. (TL, 53 [53])

De repente a un lector un poco avisado le asalta la duda. Efectivamente, la procedencia de esta voz, que parecía claramente la de la niña, no resulta tan diáfana. No puede expresar así una niña de cinco años ese razonamiento, es un decir de persona mayor puesto en boca de la niña. O es una mixtura, una disolución de ambas personalidades. Es verdad que es un sueño, pero ¿es mentira que el resto sea menos imaginario, menos memoria?

Ese cambio continuo es la mejor manera de mostrar el tiempo en que la autora está viviendo en un presente igual a un pasado que no es otro tiempo que el detenido del recuerdo, de la memoria, tiempo que se convierte en espacio. Sólo que ese tiempo-espacio se rompen, se hace añicos en la confrontación con la realidad, como ella misma había dicho un par de páginas antes: *Cada día miro menos las cosas que recuerdo. El recuerdo es el mismo, pero no cabe duda que el sentimiento del recuerdo es otro; más auténtico cuando lo recuerdo que cuando lo vivo. En realidad, si mi intención al volver a Pamplona era borrar el pasado para poder vivir el presente, lo estaba logrando, pues se iba borrando solo, sin el menor esfuerzo, aunque no dejaba nada a cambio. Algunas noches tengo miedo de llegar a la nada* (TL, 51 [51]). María Luisa Elío ve el mundo al revés del resto de los mortales: para ella la memoria y el recuerdo son estáticos, fijos y verdaderos, la realidad es sueño y es cambiante. La metáfora de la *Vida es sueño*, queda magistralmente materializada en la visión de la autora: *En realidad el recuerdo de uno es verdadero. El recuerdo no es algo que uno*

inventa o cambia, es algo mucho más exacto que la realidad, dispuesta siempre a ser cambiada. En cuanto al recuerdo, es como una fotografía, como una tarjeta postal: fijo, incambiable. (TL, 22 [21]). Como ya se ha advertido está fabricado de espacio, no de tiempo.

No hay que olvidarse del manejo intencionado de la sintaxis. En general, tiende al uso de la oración breve, cortante, directa, sin adjetivos, sólo con lo imprescindible, cortada a punto y seguido. Denota un intento de controlar ese río embravecido que se quiere comunicar; tiene un claro valor emotivo y esencialista. No hay elemento alguno de ornato, adjetivo calificativo, descripción o detalle que no esté relacionado directamente con su intencionalidad: esa búsqueda de su identidad. Pero, a poco que empieza a discurrir, la propia fuerza de la necesidad va arrollando el intento de contención y se desborda en oraciones de infinitivo yuxtapuestas y encadenas con una expresividad manifiesta de algo que brota a sollozos, como a borbotones. Desaparecen los puntos y aparecen las comas y los puntos y comas de la ansiedad, de lo torrencial, de lo inevitable: *No era tan joven ya cuando volvió a su casa. Quizá fue eso lo que le hizo no reconocerla [...] Salir mamá, volver a estar en casa, papá cántame aquella canción que me gustaba, y vosotras, vosotras dos hermanas, jugar conmigo, no me dejéis aquí en el balcón; no me dejéis sola, venir a jugar conmigo, no dejéis que esos cuatro hombres con fusiles se lleven a papá, no vayáis a dejar que caigan esas bombas sobre nosotros, ¿no veis que mamá dice que no tiene miedo, pero es mentira?, venir a jugar conmigo que si no, después ya no podremos hacer nada, que nos habrán separado y será ya tarde; no esconderos, jugar conmigo, volver, volver a estar en casa, venir, ayudarme, ayudarme por favor, ayudarme que yo no sé por qué he crecido tanto* (CA, 127 [35]). La misma torrencialidad del texto acaba imponiendo la presencia de esos infinitivos que no son pulsión de futuro sino agitación, angustia, desasosiego...

El tono general de su obra es de gran sobriedad y contención, incluso en los recuerdos más tremendos: la visita a Elizondo, y en particular al edificio-cárcel y al cementerio, el refugio del padre durante la guerra, la vida escolar en Francia, el reencuentro del padre con la familia, la dureza de la institución sanitaria, la emotividad controlada del ya citado texto “Qué esperaban aquellos hombres...”, o de “Una carta”. Se habla de todo ello con una voz emotiva, alejada del sentimiento de rencor y de la tentación de dar lecciones ideológico-políticas a toro pasado. Para ello, la autora posee un don especial para captar los elementos esenciales de las personas, los paisajes y las situaciones, alérgica a las descripciones minuciosas (no a los detalles) y superficiales.

De todo lo dicho en el párrafo anterior cabe resaltar como otro elemento importante en la literatura de María Luisa Elío la parquedad, la concisión, que encajan a la perfección en esa sintaxis que acabamos de exponer. No hay nada superfluo, todo está comprimido, las costuras a punto de estallar, en un equili-

brio insostenible, con una presión máxima, de forma que no es de extrañar que en algunos momentos todo salte por los aires. Y eso sucedería más a menudo si no fuera por los frecuentes puntos suspensivos que dejan escapar un poco la presión. El texto está desnudo de adornos, sin ropajes, en carne viva. El grado de expresividad es máximo, de ahí la brevedad de sus textos. Tal concisión, tal expresividad, tal lacería, sólo es consumible a escasas dosis. Vivir en el vértigo del vacío es una aventura imposible, incluso para el lector. Cualquier elemento ornamental le hubiese restado expresividad. Pero hay que ir más lejos y entrar nuevamente en la sintaxis. Hay que destacar esa pugna entre esas oraciones simples, breves, concisas, como estiletos, esas oraciones que se juntan para poder significarlo todo, sin dejarse nada en el tintero; y esas otras a las que el anhelo de expresar alarga, pero que son refrenadas por el impulso devorador de la necesidad expresiva.

No cabe olvidarse de la importancia de la interrogación en el estilo de la autora. Interrogación que no es un mero recurso retórico, sino expresión de su confusión, de su desorientación, preguntas que surgen del hondo del alma. Por eso, es sentida como necesidad de autorreconocimiento y no como recurso: *Por caridad, ¿qué es lo que recuerdo?, ¿qué es lo que quise decir aquí?* Trágicas interrogaciones, no porque no tengan respuesta, que probablemente así sea, sino porque nadie se las va a dar. Tras ellas se advierte la fuerza ciega del destino que ella se ha ido fabricando a lo largo de su vida. Una está obligada a hacerlas aún a sabiendas de que no obtendrá la respuesta querida, o de que no obtendrá respuesta alguna. Junto a eso a nadie extrañará encontrar exclamaciones que son exhalaciones de lo profundo, de la congoja, del vivir, del sufrir, de perplejidad...

El mismo sentido tienen las repeticiones que se revuelven como un ansia de encontrar referentes, como una exigencia, como un imperativo interior de asirse aunque sea a las palabras (véase ese magnífico cuento, "Silencio", con que acaba el *Cuaderno*): *Abí han sido matadas muchas gentes, abí los niños se han muerto de hambre, abí han sido separados padres, madres e hijos. De ello ya me habían contado. Cuántas horas, cuánto tiempo estuve esperando a que me llegara el tiempo.* En general, las repeticiones forman torbellinos que expresan la intensidad de la tormenta interior, las más de las veces en estado de acción puro; verbos que persiguen a verbos que a su vez aparecen como imágenes de sí mismos sin distinguirse de su propia realidad: *Ella reía, cantaba y reía, ella ahora lloraba, lloraba a grandes gritos. Yo observaba [...] ¿Pasó el tiempo? Sí pasó, no sé cuánto tiempo, pero un largo tiempo* (CA, 111 [19]).

El presente se vuelve el sueño de una pérdida irreparable: la vuelta a casa. El signo esta cada vez más vacío en la sociedad actual por la pérdida continua de sentido; en María Luisa Elío, en cambio, llega incluso a adquirir densidad. Y se niega a aceptar la distancia entre el referente de la memoria y el presente. Sólo

la realidad es la que ha cambiado. La memoria sigue guardando los elementos nítidos del signo, y sigue velando por su conservación por encima de la certidumbre de la razón que lo niega. En ese sentido se podría hablar de que la cartografía de la memoria se vuelve imaginaria, pero no es el caso de nuestra autora porque su cartografía es la única cierta en tanto que ella niega la realidad, quijotesco paralelismo, curiosamente.

Ese juego de espejos traduce al lector esa disociación interior que nuestra escritora pone de manifiesto en esa voz escindida de que antes se ha hablado. Es curiosa esa reiteración del *ella* que no es otra que el *yo* mismo. Ese *ella* que cantaba, reía y lloraba, que aparece como otra interna de la casa de salud a la que el *yo* visita no es otro que ella misma en ese ejercicio de búsqueda de la unidad, o cuando menos de acortar la distancia que permita su confusión. Es el reencuentro de sus dos escindidas mitades: *Pero yo sé, ahora yo sé bien, que ella sabe* (CA, 112 [20]), concluye este pasaje. Todas las formas expresivas que vamos analizando llevan el mismo sello de ansiedad, van en la misma dirección y al mismo destino: mostrar la imposibilidad de restaurar un orden perdido, como perfectamente remata la siguiente enumeración: *ni manos, ni piernas, ni ojos, ni voz - nada* (CA, 109 [17]).

El tema del vacío es otro de los que recorren incesantemente la espina dorsal de la autora, del libro y de los lectores. Es el no ser, el vértigo de tomar la mariposa disecada y verla convertirse y deshacerse en polvo; así le pasa con los recuerdos y su confrontación con la realidad, en este caso más cambiada que cambiante. Ese vacío que con sus propias palabras podríamos definir como: *una ausencia total, que era yo*, o como *el dolor de ser hecho de cosas que van dejando de ser*. El texto va taladrando ciegamente oquedad. María Luisa les escribe en la primera carta a sus hermanas: *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*. Algo más adelante, desde la casa de los Torres vuelve la idea del vacío al avistar el balcón de su casa de la Avenida Roncesvalles: *Me acerqué a la ventana. En efecto, el balcón estaba vacío. Quedó vacío dentro de mí y ahora está vacío ante mis ojos*. La soledad le va aclarando el problema de vivir instalada en los recuerdos, la falta de asideros no sólo externos sino, y sobre todo, internos, el no-reconocimiento: *aun al estar uno consigo mismo no se acaba de saber con quien se está*. Poco más adelante, su hermana Cecilia le escribe: *A mí me preocupa mucho tu vacío*.

Cuando va a partir de Elizondo, lugar donde el recuerdo se materializa hasta convertirse en piel, piensa que esa será probablemente la última vez que lo vea, *y lo miré bien, quedándome con la sensación de que si me llevaba algo, también lo dejaba, algo que me iba dejando vacía [...] Pero una debe dejar las*

cosas aun quedando vacía [...] Y uno está en la vida para irse llenando, y para llenar. Es posible, entonces, que una se vaya llenando de vacíos, de cosas que al dejar de ser, son. Todo este proceso la empuja a sentir el pánico a quedarse sin recuerdos: Realmente antes de haber acabado de borrar todos los recuerdos me encontraba extrañándolos y con un miedo atroz de no tener hacia dónde mirar.

Cuando están subiendo al avión de regreso a México mientras intenta hacer proyectos con su hijo, comprende que no tiene fuerzas para nada, se siente más muerta que viva, *llena de vacíos*. A punto de llegar a México y de tener que reempezar su vida en una casa prestada, pues al irse a España dejó su apartamento, las elucubraciones del regreso le hacen pensar que *la palabra mío había desaparecido de mi cabeza, pues ni yo misma me pertenecía*. De ahí que en cualquier momento vaya concluyendo que *por eso mismo estoy hecha de olvidos, por eso mismo estoy llena de vacíos...*(TL, 22, 27, 45, 54, 58, 59, 72, 74, 83, 94 [21, 26, 45, 54, 58, 59, 72, 75, 84, 96]). Vacío que lleva a la insensibilidad propia de la alineación o de la muerte.

El balcón es lo único que ella puede ver de la que fue su casa. Y ese balcón siempre está cerrado y vacío. No permite entrar en la casa ni la mirada lejana. Por eso el balcón es vacío, exterioridad, intemperie, soledad, impasibilidad: *Me acerqué a la ventana. En efecto, el balcón estaba vacío. Quedó vacío dentro de mí y ahora está vacío ante mis ojos. Más que vacío, ahora, al poder mirarlo, muerto. Es un asombro que no importa [...] Importa el dolor que ahora es imposible de sentir. Quizá importa que ya no importe. El dolor hecho de cosas que van dejando de ser. El balcón y mi madre parecen ahora una misma cosa. ("El mismo asombro-recuerdo que sentí mientras mi madre moría")* (TL, 45-6 {45}). Es el no reconocimiento de lo que después habita la casa. La casa como claustro familiar del que se ha sido expulsado.

Por todo ello, la insistencia en su obra en la idea de balcón. Poco o mucho el exterior tiene algo de ella; el interior es lo robado, lo expropiado, lo vacío, es metáfora de la expulsión del paraíso y negación profunda a aceptar ese veredicto por injusto y por no poder defenderse de él. Por eso es por lo que ella se queja continuamente de crecer, de hacerse mayor. Se niega a ello: *ayudarme por favor; ayudarme que yo no sé por qué he crecido tanto* (CA, 127 [35]). Si se conectan estas palabras junto con la súplica de las que he colocado como pórtico de este trabajo todavía adquieren un sentido más pleno, más angustioso, más imperdonable: *En aquellos días en que ocurrió, aún era yo muy niña, qué diera yo por ser tan niña ahora, si es que acaso he dejado de serlo* (CA, 123 [31]).

Y ese vacío se va abriendo en subtemas como el de la búsqueda de ese pasado en que encerrarse, en que engastarse en el cuento "En el cuarto". El tema del desdoblamiento de la personalidad aparece en "El botón", donde refiriéndose a sí misma el sujeto del enunciado es un *ella*, como si se tratara de una extraña. Y

así en “Una carta” y en “Otra carta”, en que ella es la auténtica destinataria, se confiesa y nos revela a los lectores que *mi razón de ser -que es en el pensamiento- [...], por eso mismo estoy hecha de olvidos, por eso mismo estoy llena de vacíos* (CA, 151 y 153 [52 y 54]). Con esa lógica aplastante no es difícil llegar a la conclusión más circular que la del retorno: *... y llegar a un fin es llegar a un principio*” (CA, 154 [55]). La negación de la propia realidad acaba por dar sentido a la memoria, a la que no fue, a la niña que se quedó vacía en el balcón, a la intemperie. Es la única posibilidad de encontrarse con ella, negándose a sí misma. Ella se ve en ese no estar, esa ausencia que *se transforma en plenitud*, porque ella señala con profunda compasión y congoja: *no soy parte de la historia* (CA, 154-5 [55]). Probablemente, el lugar que ocupa la literatura de los exiliados en general y de esta autora en particular sea el mismo que el la propia escritura. Su literatura, nos advierte Álvaro Mutis *tiende a convertirse en una ronda inagotable de pena, sueño y dolor del exilio, del exilio interior que todos llevamos adentro y pocos saben reconocer* [Mutis, 10[10]].

Conectando con el párrafo anterior y con el del punto de vista narrativo, el apartado titulado *En el balcón vacío*, comienza a ser narrado en primera persona: *En aquellos días en que ocurrió, aún era yo muy niña, qué diera yo por ser tan niña ahora, si es que acaso he dejado de serlo...* Son cinco líneas que condensan todas las vivencias de una guerra, de una situación perdida, de un vacío tiritante. Pero en las páginas siguientes aparece un narrador en tercera persona desconcertante: *La niña tenía miedo. Era un miedo tan grande que no la dejaba moverse. ¿Qué haría la niña con ese miedo que le pesaba tanto?..* (CA, 123-4 [31 y 32]). Una tercera persona que describe el terror de la niña, las cábalas de incompreensión de todo lo que está ocurriendo a su alrededor. Sus referencias ya no son válidas, y sin saber por qué.

Pero vuelve ese *yo* narrador con el problema del tiempo pegado como un chicle en su zapato. Tiempo en estado puro. Es difícil expresar mejor con menos palabras la vivencia del tiempo en relación con la identidad propia: *Es increíble cómo pasa el tiempo... cuántas veces había oído decir esa frase y ahora estaba ahí, conmigo, era yo quien la repetía: “es increíble cómo pasa el tiempo”. ¿Por qué no me habían dicho antes lo que era el tiempo? ¿Por qué no me lo habíais puesto entre las manos y me lo habíais enseñado? El tiempo son diez dedos para contarlo, tengo siete años, cinco de la mano derecha y dos de la izquierda. Y después el tiempo es Navidades, “la otra Navidad y la Navidad próxima”. Y después deja de ser tiempo y se hace fecha, mi santo, mi cumpleaños y el día de mi primera comunión. Y después el tiempo se hace distancia, cinco años después de la guerra, nueve años después de la guerra, quince años después de la guerra... Y después no hay, ya no hay tiempo contado, sólo hay tiempo que pasa: seis años.... siete años... o una tarde agradable, pasada en casa* (CA, 125 [33]).

Es maravillosa esa percepción de la vivencia del tiempo personal, referido a uno mismo. Y es magistral esa ruptura del *yo* manifestada en la percepción del tiempo. Uno deja de ser referente de su propio devenir para convertirse en referido a un hecho externo, un nuevo punto de partida que lo es también de muerte: aquella guerra, y secuencias temporales en estado puro, desnudas y reseca como materia de la muerte. Y, como no podía ser menos, desemboca en esa narradora adulta que ahora tampoco se reconoce. Ese relato corresponde con la escena de la película en que María Luisa adulta se cruza por tres veces con la niña en la escalera sin reconocerla. Esa narradora que se desvanece en el recuerdo pero que no puede confundirse con él.

La imposibilidad, podemos analizar desde afuera, es obvia: se trata de dos planos temporales alejados en su propia naturaleza: uno, el presente que imagina el pasado; el otro es la recreación de ese pasado desde un presente no vivido y negado. De ahí que aparezca esa narradora dual, alejada en el tiempo, en uno y en otro punto, pero que tienen el mismo grito, el mismo llanto, la misma verdad, la misma necesidad de ayuda, idéntico horror a haber crecido. Porque lo que sobrevive en ella es el no comprender y la negación, una férrea voluntad de negación tan fuerte como la incompreensión que la mantiene viva. Y no deja de recordarnos la escena a la negación evangélica de San Pedro, negación del Mesías de la promesa como ya estaba predestinado. Lo más curioso es que la vuelta de la película es ficticia pero la realidad acabará copiando a la ficción años más tarde, como vemos en *Tiempo de llorar*. Y de toda esa secuencia de negaciones surge inevitablemente el vacío del balcón, el vacío de la casa, a la que no puede entrar, no hay hermanas, no hay padres, nadie la reconoce por la calle..., no hay nada que le recuerde ese pasado que busca, fracaso que estaba anunciado.

Como muy perspicazmente intuye Charo Alonso [1999, 149], todo este vacío, soledad, muerte nos abre un interrogante sobre el significado de aquella dedicatoria con que empezaba la película: *Dedicada a los españoles muertos en el exilio*. La pregunta que deberíamos hacernos es si esa dedicatoria se refiere a los muertos reales o a la muerte del *yo* interior que significa todo exilio. Probablemente, en la génesis de la dedicatoria ya estuviese la confusión, más que conscientemente planteada, implícitamente asumida.

Conviene recordar en este momento que la generación biológica a la que pertenece la autora es una generación de herencias. Se les traspasa el exilio, se les traspasa el imperativo de mantener su espíritu y, en cierta medida, la obligación moral de demostrar con su obra que la razón estaba de su parte, se les traspasa ese intento de ningunear la España real ya que, en un principio, todos los españoles de dentro eran o traidores o cobardes. *Nadie eligió su herencia*, señala Nuria [Parés, 1959, 11] en el primer poema de *Canto llano*, pero la acepto y la proclamo, acaba confesando en el poema. Ricardo Estrella, el protagonista de *Cita de fantasmas* de Manuel Andújar, abunda en esta idea: *Soy, al igual*

que muchos, heredero. No de riquezas, linaje o talento, sino de una guerra civil [Andújar, 1984, 282]. Ramón Marra-López, el único que desde aquí se había preocupado con cierta seriedad de ellos, decía en un artículo: *Si las anteriores generaciones –en mayor o menor grado– poseían vivencias de la tierra perdida, se ballan unidas a ella por su vida pasada, entrañable en la ausencia, este nuevo grupo resulta el más exiliado de todos, sin encontrarse en parte alguna, ni siquiera en la región de los recuerdos* [Marra-López, 1965, 5]. Estos jóvenes, con las pequeñas raíces dejadas al aire, son pacientes de una historia en la que participaban de espectadores anonadados, pues nada entienden de la trama y menos todavía del desenlace. De ahí que se produzca el desarraigo y un grado mayor de frustración. En el trasplante se tardó demasiado en que hincaran sus raíces en la nueva tierra. Hay quien, incluso, aprendió a cocinar cuando se casó para seguir comiendo como se comía en España.

El espíritu que despierta al *yo* interior e individualizado busca un objeto en la experiencia que compense la proyección en soledad, negación y nostalgia de espacio, de la pérdida de la inocencia. Se trata de una experiencia que implica una negación del mundo exterior, a la vez que un vacío interior le empuja hacia afuera en búsqueda de la presencia del objeto palpable. Siente la necesidad de reconocerse en los objetos por la dificultad de vislumbrarse como sujeto. No es de extrañar, pues, que a veces nuestra autora adopte ritmos claramente cinematográficos. Para dar rienda suelta a su memoria infantil de imágenes vivas y dolores intensos, desnuda escenografía sepia y cegadores sentimientos audiovisuales. Era necesario, como en la película, ese uso del blanco y negro en que expresar el maniqueo mundo infantil. Es lo que ha hecho con enorme acierto en las escenas generalmente descriptivas-confesionales de la casa, del frío, de las calles vacías, del cruzarse con los desconocidos...

Esa contradicción se traduce en una búsqueda y posterior desrealización de los datos de experiencia, convirtiéndolos en formas de conciencia. De ahí que la fórmula romántica de hombre, que no es *boy* sino *ayer*, que sólo acierta a vivir entre nostalgias, sea puesta en práctica por estos jóvenes. Su acceso al “*tercer reino*” del hombre romántico es, pues, la evocación del pasado, y su acceso a él, la poetización por la memoria. La realidad sólo se convierte en materia romántica cuando sobre ella se ha formado la pátina del recuerdo [Aranguen, 1977, 21].

Centrándonos nuevamente en nuestra autora, no es de extrañar que por ese camino llame tanto la atención esa fuerza intensa de disgregación o de disociación⁷⁴. Las alusiones en la obra son muchas: *Solo soy en no ser* (CA, 105 [13]), o

74. Gracias a Isabel Valdelomar, psicóloga, por algunas claves proporcionadas que me han ayudado en el análisis.

ese cuerpo que se transforma en *dibujo* (CA, 106 [14]) con alusiones expresas a descarga eléctrica, rayo, túnel negro..., todos ellos elementos que expresan una ruptura de su energía vital: *una se rompe, ya no es nada* (CA, 109 [17]). También esa ruptura-disociación viene marcada en el texto por una inversión pronominal que recuerda el espejo de Alicia, y que le permite verse desde fuera: *Ella creía -yo creía* (CA, 110 y 111 [18 y 19]); *La niña tenía miedo [...] pero yo seguía encogida* (CA, 124 [32]). También se capta esa percepción desintegradora en el magnífico poema “Estas manos” y en “Silencio” (CA, 157 y 159 [57 y 58]), donde aparece la disociación entre el pensamiento y la palabra como si una vez que deja de pensar y luego de hablar, sin pensamiento ni lenguaje exterior ni interior (en ocasiones utiliza un lenguaje de monólogo interior, que no necesita explicitar con sintaxis correcta, p.e., (CA, 141-143 [46, 47])...), llegara a poder *sonreír*. El silencio aparece entonces como paz interior.

A todas estas disociaciones hay que añadir la de la memoria respecto a la realidad acaba siendo una disección del propio cuerpo y de sus partes, un camino que lleva a la nada, o al misterio de la nada: ROSEBUD. Como esas manos que no se reconocen como parte de uno mismo sino que se viven como separadas, como dos hermanas que han vivido siempre juntas, que se conocen tanto, se parecen tanto que son casi iguales, pero a la vez tienen clara conciencia de que son dos distintas. Esa disociación acabará en la página siguiente, y en el libro, viendo cómo le faltan las palabras. Pérdida que no deja de estar emparentada con la primera frase de ese último fragmento: *Tenía tanto miedo de pensar que había acabado por olvidársele* (CA, 159 [58]).

La imposibilidad del duelo es otro de los dramas que se implica en la obra de esta autora. Es un tema del que no se habla en ningún momento pero que está en el arranque y en la evolución de todo el proceso. El duelo necesita coordinadas espacio-temporales determinadas. También necesita ritualización frente a una exterioridad y a otros sujetos. Ninguno de estos elementos se da en el presente caso. Así no es de extrañar la recurrencia a esa madre que, como los espíritus en otras religiones, no acaban de encontrar la paz hasta que no son enterrados. Quizá ese fuera un aliciente para la publicación de la obra.

Muchas de las autobiografías escritas en el exilio revelan una prosa nostálgica. Además, el exiliado cede al pasado aún a sabiendas que dicho acto es inútil. Eso es lo que no hace María Luisa Elío, y de ahí su tragedia, ella cree que el recuerdo es más verdad que la realidad. Por otra parte, la autora no cree que la memoria sea una posibilidad dilatoria de una interpretación del pasado, de ahí que su obra no muestre ni pueda mostrar ningún tipo de artificiosidad en la recreación nostálgica. Porque es su vida, no hay tal recreación. María Luisa Elío hace de la nostalgia una forma de vida, no es simplemente un prisma más o menos deformante desde el que atisbar y describir la realidad. No hay resigna-

ción nostálgica, cosa que sucede en la mayoría de las autobiografías de exiliados, sobre todo la de los poetas, sino lucha por recuperar la vida perdida.

Resumiendo, queremos destacar, sobre todo, esa naturalidad narrativa que se aleja con el mismo sentido del rigor expresivo de las sirenas de lo sentimentaloides como de los excesivos gestos de dramatismo retórico, lo cual es otro de los grandes méritos de esta obra porque ambos peligros están demasiado a mano como para no caer en ellos. La autora los rehuye con tal espontaneidad y aparente sencillez que a veces pueden pasar por alto sin ser valorados en su justa e importante medida. Además, ese coloquialismo franco y sincero realza la expresividad significativa sin necesidad de alardes ni gesticulaciones haciéndolo muchísimo más expresivo y comunicativo. Todo ello motiva que el lector se sienta atrapado en la anécdota privada por su lucidez y vehemencia, y la sienta como propia por su fuerza y su vigencia, condición natural de la obra de arte.

Por otra parte, la literatura de la nostalgia se considera reaccionaria e ingenua, las más de las veces. Tampoco es el caso de María Luisa Elío. No hay reacción contra ningún progreso sino búsqueda de una pérdida que finalmente puede que no sea otra que la de la historia. No hay vínculo con ninguna ideología, no hay vínculo con el pasado histórico, eso es lo que acaba de descubrir. Hay ruptura, caos, desunión de todas esas piezas que deberían reunirse ordenadamente para que la maquinaria de la vida y de la realidad anduviesen siquiera medianamente acompasadas.

Al concluir la lectura del relato se es consciente del emotivo regalo recibido. María Luisa Elío, de forma sutil, desnuda su *yo* atormentado de la forma más recatada posible, sin gritos ni estridencias, compartiendo su drama con todos los que quieran serenamente entenderlo. Es la fuerza de una verdad sencilla, lineal, sin retorcimientos la que alumbra en ese tormento. Es casi la misma inocencia de la niña buscada la que apunta con su ingenuidad toda la dimensión del drama. Lo demás habría sido estridencia, tumulto y, posiblemente, patético en sentido peyorativo.

Tampoco debe olvidarse el hecho de que nos lo hace llegar su historia de y con una forma brillante que sacude nuestro interior, que no nos podemos negar a involucrarnos, que las formas no atropellan el contenido, hasta lograr sorprendernos como copartícipes de su tragedia. Es uno de sus mayores logros ese hecho de que en su relato no aparezcan palabras fuertes o frases descalificadoras, que ni siquiera las musite o las balbucee. Simplemente (¡qué difícil es la sencillez!), dejar hablar a la niña que estaba buscando. No encontró su niña, pero encontró su voz y su historia. Y ese fue su gran hallazgo. Creer, a partir de aquí, que pasa de puntillas, sin odio, casi neutral, que se ha olvidado de denunciar, de dar nombres..., por aquella tragedia es una conclusión altamente errónea. No habla nunca de la dictadura ni del franquismo, ni de los buenos ni malos, pero siente odio y un desprecio evidentes hacia ese Mal que destruyó su vida y la de

su familia. Es otra de esas veladuras que no sólo dejan ver sino que realzan lo velado. Ahí radica otro gran acierto de la autora: en que acaba centrándose en el hiperónimo de todas aquellas desgracias: El Mal = LA GUERRA.

Efectivamente, dramas y tragedias son, por desgracia, algo cotidiano, y en aquellos años ciento y miles se vivieron en nuestra patria. Pero encontrar las causas de todo aquello no está en rebuscar en las conductas de cada hombre con nombre y apellido, ni en problema de regímenes políticos determinados, ni en la reacción de este o aquello. El problema es más esencial, es la raíz del mal. Ahí es donde la bombilla del arte ilumina la autenticidad del problema. Por otra parte, el haber hecho una obra partidista habría dado al traste con todo el sentido que acabamos de alabar de la obra: la mirada inocente de la niña. La ingenuidad infantil no puede llegar a diferenciar más allá de bien y mal. Acaso la moraleja pueda extraerse en el sentido de que la complejidad del problema no es otra cosa que la opacación del mismo. Los adultos decimos eso es un problema más complejo cuando lo que queremos decir: no es conveniente remover los excrementos ni expresarlo. La niña no engaña ni justifica: eso es lo que hay. Y de eso que hay es de donde se deduce, se desprende, se atisba, con una claridad de deducción concluyente.

De todo ello se desprende, ese intimismo, arropado con el oro de su prosa que no vela el juicio ni la valoración, más bien lo resaltan como evidencia apabullante y no como imposición ideológica. Ese refinamiento moral de que la condena se desprenda sola de la propia historia sin tener que explicitarla, sin tener que manifestarla en pregones, sin necesidad de acusar con el dedo a nadie. Eso, también nos habla de un espíritu exquisito. Y también generoso y testimonial en esa fuerza para desnudar su andadura vital con el coraje de exponer y exponerse a la contemplación, permitiéndonos aprender de su drama, dejándonos asomar a sus zozobras, a su desesperanza, a su vacío de vértigo.

Cual don Quijote, trata de sobrevivir refugiándose en la idealización de tiempos rotos. El mundo que la rodea es un cambiante y confuso horizonte donde la vida que se abría se quiebra y desaparece. Y frente a eso, María Luisa Elío escribe para afirmarse en medio de lo inaceptable o lo incomprensible. Lo que describe nuestra autora podría ser cierto o falso, exagerado o exacto, pero no lo es. En ella pueden ocultarse muchas cosas o distorsionarse otras, tampoco importa. Lo significativo es el valor del recuerdo como negación de las experiencias personales; las propias vivencias de la autora conforman un vacío que se convierte en el principio y el fin del tejido textual. Pero por encima de todo persiste esa voz de un *yo* que se convierte en lo único real que busca: un rumbo orientador dentro de un mundo a la intemperie y desconcertante. Es esa voz de un *yo* donde, como al protagonista de *Memorias del subsuelo* de Dostoyevski, *la palabra abandona esa pretensión por describir la totalidad y empieza a convertirse en el soliloquio desde la catacumba, apenas un susurro de conciencias*

marginales y solitarias. Las confidencias del héroe del subsuelo, reflejan la voluntaria ajeneidad de una conciencia empeñada en cuestionar todas las razones y en debatir todos los argumentos. “Yo soy solo mientras que ellos son todos”, dice el hombre del subsuelo, y con sus reflexiones desmenuza su propia memoria tratando de ayudarse a sobrevivir. [...] Mucho tiempo después de escritas las Memorias..., Kafka, extraordinario personaje real que pareciera extraído del más profundo de los subsuelos, comenta a su amigo Max Brod una frase que perfectamente podría haber sido pronunciada por el héroe de Dostoyevski: Habrá sin duda mucha esperanza, infinita esperanza, pero no para nosotros [Fauquié, s/f, s/p].

Cómo nombrar lo feo, lo terrible, lo siniestro..., buscar un nombre para expresar un vacío, una negación, una ruptura, y sus repercusiones en la vida. Faltan las palabras para expresar lo vivido, faltan las palabras en la ficción para inscribir las huellas dolorosas del pasado. El relato apela a un discurso historiográfico para reconstruir la memoria de los hechos traumáticos dejando de lado el juego ficcional propio de la literatura. La identidad es literalmente impensable sin una narrativa; la gente se conoce, conoce quiénes son ellos a través de historias que se cuentan sobre ellos y sobre los otros; sin embargo, la guerra está ausente en los relatos infantiles; sólo algunas señales laterales hay en algunos libros. En cambio, ella, la guerra, será ese foco de luz que a la par que deslumbra no se puede apartar la vista de él para María Luisa Elío. Como nos explica Elizabeth Jelin: *Una de las características de las experiencias traumáticas es la masividad del impacto que provocan, creando un hueco en la capacidad de “ser hablado” o contado. Se provoca un agujero en la capacidad [de representación psíquica]. Faltan las palabras, faltan los recuerdos. La memoria queda desarticulada y sólo aparecen huellas dolorosas, patologías y silencios. Lo traumático altera la temporalidad de otros procesos psíquicos y la memoria no los puede tomar; no puede recuperar ni transmitir o comunicar lo vivido [Jelin, 2000, 8].*

Si en las opciones que muestra un yo autobiografiado, en general, el lector presume una confidencia y una verdad, en el caso de María Luisa Elío, esa presunción se convierte más que en verdad en necesidad; lo que está en juego es su propia identidad. Y eso no sólo le da credibilidad sino que atrae al lector a compartir ese vacío, ese vértigo, no sabemos si tanto sea para aprender a descifrarnos en este mundo ajeno y desconocido como para socorrer esa desgarradora voz que clama ayuda. Probablemente sin pretenderlo, su voz, hecha escritura, permanece por siempre identificadora del rostro y del destino de tantas y tantas víctimas de aquella guerra. Es una voz que niega todas esas representaciones que oscurecen los significados y que no son otra cosa que el olvido: *voz silente que escoge el vacío de los acontecimientos como una respuesta y la incomunicación como una alternativa. [...] La voz de una conciencia que mira y siente, termina por imponer sus propios procesos de funcionamiento, minimizando*

todo lo demás; instaurando, en lugar de argumentos, un interminable fluir de imágenes, ideas y asociaciones [Fauquié, s/f, s/p].

La palabra poética de nuestros días está hecha de invenciones y de descubrimientos, de hallazgos y de sorpresas de todo tipo. Es palabra que no rehuye los posibles significados del silencio porque también el silencio forma parte de las percepciones de los hombres; y porque, de muchas maneras, también él refleja un mundo que ha conocido demasiadas ruinas o en el que demasiadas cosas están en ruinas. Ante el absurdo, silencio; ante lo irrepresentable, silencio; ante lo indescriptible, silencio. *El Homero del futuro* -ha dicho alguien- *no será ciego, sino mudo*. O como nos advierte Barthes: *Cada palabra poética es así un objeto inesperado, caja de Pandora de la que salen todas las categorías del lenguaje. Esta hambre de la palabra, común a toda la poesía moderna, hace de la palabra poética una palabra terrible e inhumana... El estallido de la palabra poética instituye entonces un objeto absoluto; la Naturaleza se hace sucesión de verticalidades, el objeto se yergue de golpe, lleno de sus posibles: no puede sino jalonar un mundo no colmado y por ello, terrible. Esas palabras-objetos sin lazos, adornadas con toda la violencia de su estallido ... excluyen a los hombres: no hay humanismo poético de la modernidad: ese discurso erguido es un discurso lleno de terror; es decir que pone al hombre en unión, no con los otros hombres, sino con las imágenes más inhumanas de la Naturaleza; el cielo, el infierno, lo sagrado, la infancia, la locura, la materia pura, etc* [Barthes, 1973, 55].

Este es un libro lleno de paradojas, de silencios, de huecos, de vacíos, su palabra ha dejado de ser voz. La voz del yo desvanecido pareciera imponerse a partir de una creciente desconfianza ante la eficacia y, aún ante el sentido mismo del decir, y ante esa fragilidad o lo absurdo de esa voz no es de extrañar ese final: ROSEBUD, que no mata sino que convierte la voz en un silencio activo como respuesta a esa voz que acabaría, de seguir hablando, en un yo virtual rodeado de sombras: la muerte de la palabra. *La ausencia de respuestas postula el silencio. Un silencio que es un callar ante lo que no se puede decir; una respuesta estética ante lo inútil y lo descorazonador; una resignación ante lo inexpresable; una convicción de que, como dice Saint Exupery, "lo esencial es siempre indecible"* [Fauquié, s/p]. Como suele ocurrir en obras de su índole, la obra de María Luisa Elío motivará, sin duda, sentimientos ambivalentes. Ello es inevitable con una obra que involucra la vida de manera directa y no rehuye detalles ni apreciaciones en que afloran la sinceridad y el dolor. La obra de María Luisa Elío es dinamita para la sensiblería y alimento para la sensibilidad. Solo queda, como epílogo, darle las gracias a la autora por su obra, por el precio que ha pagado y por habernos ahorrado todo tipo de moralejas.

Y regresó a donde estaban esperándola.

ANEXO:
BREVE BIOGRAFÍA DE
JOMÍ GARCÍA ASCOT

Creo interesante insertar una breve biografía de quien fue marido de la autora y responsable de la película que hemos comentado, además de un gran y poco conocido poeta.

Jomí GARCÍA ASCOT⁷⁵: Nació en Túnez en 1927, murió en México D.F. en agosto de 1986. Su padre era diplomático de carrera. Su madre nació en Estambul, hija de un español y una florentina. Tuvo una vida bastante extraña. Tuvo una hermana por parte de su madre. A los dos años se trasladaron a Elba, Portugal. Cuando se proclamó la República, su padre, un republicano de alma, se adhirió inmediatamente a los que se quedaron dentro del cuerpo diplomático español. Al declararse la guerra estaban en Francia. Su padre había ocupado el consulado de Lille pero ya estaban en París en ese tiempo. Allí estudió la primaria en el Liceo Neuilly, de 1933 a 1939. Desde ahí, al acabar la guerra, se trasladan a México en 1939. *Yo soy el que menos he conocido España de mi generación. Iba los veranos a visitar a mis abuelos. Ese era mi conocimiento de España. En cuanto a la guerra, a los diez años es una excitación, es la tensión que se vive en la casa, en los alrededores...; es como un partido de fútbol que uno tiene en un mapa y ve como van avanzando y retrocediendo. No puedo decir que me haya causado una gran impresión, pero sí que me izquierdizó notablemente. Ya lo éramos, pero me hizo más.*

Estudió la secundaria y la preparatoria, 1941-1947, en el Colegio Vives. De allí pasó a Mascarones, UNAM, donde cursó Filosofía pura, 1947-50, y escribió la tesis titulada *Baudelaire, poeta existencial* (1951). Esa etapa la recuerda como una de las más agradables, allí se reunía con un grupo de amigos que casi todos estudiaban ramas afines: *Mascarones nos sirvió para empezar a abrirnos al medio mexicano. No lo suficiente, pero sí para empezar a entender una serie de cosas, para discutir e intercambiar opiniones.* Este era el grupo que sacaba la revista *Presencia* (Xirau, Durán, Espinasa, González Aramburu, Segovia, Palerm,

75. Esta biografía está sacada de [Mateo Gambarte, 1997, 134-6], *Diccionario del exilio español en México (De Carlos Blanco...)*, Pamplona, Eunate, 1997, pp. 134-6 y aderezado con aportaciones de Gubern [1976, 174-7].

Viqueira...), de la que fue director. En esta etapa, les atraía mucho más el internacionalismo que el españolismo, el existencialismo francés: Sartre, Camus, Simone de Bouvoir..., y los conflictos de ortodoxia comunista en los que participaban en la medida que podían. En aquel grupo la política tenía bastante presencia. Sí que era un poco de política-ficción pero ya para entonces Ángel Palerm y Jacinto Viqueira habían sido expulsados del Partido Comunista. Habían pasado por la fase comunista y, en cierta forma, le enseñaron a no pasar por ella, con lo cual el autor cree que le hicieron un gran favor. También colaboró en la revista *Las Españas*.

Ya al acabar la preparatoria empezó a trabajar. Primero en editoriales, después en la enseñanza. Dio clases de literatura y estética en el México City College, 1949-51; en la Facultad de Filosofía de la UNAM, 1951-52; en el Instituto Francés de América Latina (IFAL), 1951-53; más tarde, en 1970, en el Instituto de Cultura Superior. En la década de los 50, empezó a trabajar en publicidad y por fin se dedicó al cine. Llegó al cine como fundador del primer Cine-club de México, en el IFAL en 1949. Uno de los asistentes que escuchaba sus presentaciones era Manuel Barbachano, productor. Al poco tiempo le invitó a trabajar con él, fue tomándole gusto y metiéndose más y más en ese mundo. Unido a lo anterior, la flaca economía y que las clases empezaban a decaer, se quedó definitivamente en el cine. Por esa época dirigió varias revistas de cine: *Cine-Verdad* (1953), *Tele Revista* (1954), *Cámara* (1955), y formó parte del grupo fundador de la revista *Nuevo Cine*, en la que colaboró como crítico, mereciendo la pena recordar en esta especialidad el prólogo que escribió García Ascot al guión de *Calle Mayor*, de Bardem, editado por la Universidad Veracruzana en 1959. En la empresa Teleproducciones, regida por el dinámico Manuel Barbachano Ponce, García Ascot colaboró en los rodajes de *Raíces* (1953), de Benito Alazraki y de la que fue coguionista, *Torero* (1956), de Carlos Velo, *Nazarín* (1958), de Luis Buñuel, y *Sonatas* (1959), de Juan Antonio Bardem, títulos relevantes en la historia del cine mejicano. De 1955 a 1957 fue Director de Documentales en Tele-Producciones (Barbachano Ponce) y Director Técnico de Producciones Barbachano Ponce-TeleProducciones de 1957 a 1959, donde trabajó junto a Vicente Rojo⁷⁶. Llegó a ser el director del noticiario Cine-Verdad.

En 1959, Alfredo Guevara, director del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC) le invitó a incorporarse a la producción cubana, como realizador de tres de los cinco episodios previstos del film *Historias de la revolución*. Rodó dos de ellos en 1960, fue el primer *tour de manivelle* que se hizo en Cuba durante la Revolución. Los dos episodios rodados fueron *Un día de tra-*

76. Donde participa, con el productor, Carlos Velo y Fernando Marcos en la realización de la 'serie' *Cbistelandia*, *Nueva Cbistelandia* y *¡Vuelve Cbistelandia!* (1958), recopilación de chsites originalmente incluidos en el noticiero semanal *Tele Revista*, y en los que también interviene como fotógrafo José María Torre.

bajo y Los novios. El primero, de 17 minutos de duración, fue escrito con la colaboración de José Hernández y mostraba la jornada de trabajo de un policía (Sergio Peña) en La Habana, durante la dictadura de Batista: la visita a los locales de su circunscripción (casa de juego, burdel, cabaret, etc.), la represión de una manifestación estudiantil, las palizas a los detenidos en la comisaría y el regreso a su casa, tras un día de rutinario trabajo cumplido. *Los novios*, de 32 minutos, fue escrito por García Ascot con la colaboración de René Jordan, a partir de una idea de José Masip. Su protagonista era Julián (Sergio Corrieri), un rebelde que se ve obligado a huir de Santiago, ciudad ocupada por las tropas de Batista, para alcanzar Sierra Maestra; como conoce mal el terreno utiliza como guía a María (Yolanda Arenas), haciéndose pasar por una pareja de novios, pero el amor nace efectivamente entre ellos. Estos dos episodios, unidos a *Año nuevo*, realizado por Jorge Fraga, compondrían por fin la película de largometraje titulada *Cuba 58* (1962), una de las más significativas del nuevo cine cubano. Pero los episodios de Jomí fueron juzgados poco ortodoxos y se canceló el tercero, que traspone el conflicto de *Romeo y Julieta* en clave racial, con una muchacha blanca y un joven negro. Preparaban una gran película, una especie de *West Side Story* pero con música latinoamericana y conflicto racial en vez de familiar. Empezaron a tener demasiados conflictos ideológicos, se quería politizar demasiado la película. Finalmente no la hizo y regresó a México tras año y medio de estancia allí. Mientras tanto publicó varias cosas en revistas cubanas, casi todas traducciones de técnica cinematográfica.

De regreso a México, con su esposa María Luisa Elio y con la colaboración de Emilio García Riera trabajó en el guión de *En el balcón vacío* (1961-2), su obra más importante y rodada, a lo largo de todo un año y con un costo de 4.000 dólares, en película de 16 mm y fotografiada por José María Torre. En 1967, realiza un exitoso documental sobre la pintura de Remedios Varo⁷⁷, que obtuvo el Gran premio en el Festival de Cortometrajes Internacional de Guadalajara. Durante unos cuantos años se aleja del cine y se dedica a la publicidad. De 1961 a 1963 fue productor y director de comerciales, creativo de Noble y Asociados. Entre 1963 y 1977, director creativo y vicepresidente de McCann Erikson Stanton, para pasar en 1978 a ocupar los mismos cargos, además de ser socio, en Iconic. La publicidad le proporcionó la posibilidad de viajar con frecuencia a EE. UU., Los Ángeles, Nueva York, San Diego, etc.; pero sobre todo a París. Siempre fue un enamorado de Europa y un nostálgico de París. Ocasionalmente y a partir de los sesenta aparecen en diarios y revistas críticas de arte firmadas por él. Entre tanto, tuvieron un hijo en 1964, Diego; Jomí después de dejar con María Luisa, 1968, conoce a Gina Gabrio, se casa con ella y tuvo dos hijas; duró poco el matrimonio. Años más adelante convivirá con su última mujer, Teresa.

77. Fotografiado por José María Torre y narrado por María Luisa Elio.

Volvió al cine para dirigir una película puramente comercial, a la que le invitaron, y de la que no estaba nada orgulloso: *El viaje* (1976). Tras esto, dejó definitivamente el cine, aunque en 1983-84 realizó un par de programas de televisión para TRM: “Con la música por dentro” y “El cine de Hollywood”, este último en colaboración de Emilio García Riera. Su carrera fue corta, pero intensa. Las razones de esa brevedad hay que buscarlas en el medio mexicano más que en el personaje. Téngase presente que en México era muy difícil filmar por cuestiones sindicales y organizativas. Y se dedicó a lo que siempre había seguido dedicándose, a la literatura. No dejó de escribir desde los 17 años.

Publicó varios libros de excelente poesía: *Un otoño en el aire* (México, Era, 1964), *Estar aquí* (México, UNAM, 1966); *Haber estado allí* (Monterrey, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores, 1970); *Seis poemas al margen* (Monterrey, Sierra Madre, 1972, 1978); *Un modo de decir* (México, UNAM, 1975); *Poemas de amor perdido y encontrado* (Monterrey, Sierra Madre, 1978); *Antología personal* (México, Martín Casillas, 1983); *Del tiempo y unas gentes* (México, Ediciones El Equilibrista, 1986). También publicó un par de ensayos sobre arte: *Un mundo etéreo: Lucinda Urrusti* (México, UNAM, 1976) y *Roger von Guntem* (México, UNAM, 1978); además de una póstuma novela policiaca: *La muerte empieza en Polanco* (México, Diana, 1987). En el catálogo de 1996/1997 de Ediciones El Equilibrista aparecen sus *Escritos de cine*. Toda su obra es de difícil localización. Todos los que la conocemos esperamos que se acaben lo que parecen ser problemas de herencia de derechos de autor y se reimprima para que pueda llegar a ser más y mejor conocida. Merece la pena tanto por su calidad literaria como por la vitalidad que siguen conservando sus versos.

Como exiliado, un momento importante fue su primera vuelta a España: *La vuelta a España fue muy tardía y muy extraña porque la viví de casado, encontré a mi hermana que hacía tantos años que no la veía. Pero a la vez grata, muy grata. Una sensación muy de estar en mi país, aunque yo he sentido siempre que ni soy español ni soy mexicano*. En 1984 recibió el premio Xavier Villaurrutia por el conjunto de su obra, *que por fin, en cierta forma (no estoy nacionalizado) me concedió la nacionalidad mexicana, en una forma intelectual*.

En cuanto a su pasión por la música, me limito a transcribir estas palabras suyas: *Dije antes adicto. Sí, este es el libro de un adicto a la música que, a lo largo de más de cuarenta años, ha recibido de ella mucho placer*. Fruto de esa pasión es su bellissimo libro *Con la música por dentro* (México, Martín Casillas, 1982).

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

- Abellán, José Luis, (dir.), *El exilio español de 1939, T.5*, Madrid, 1978.
- Aranguren, José Luis, *Crítica y meditación*, 2ª ed., Madrid, Taurus, 1977.
- Arriaga Flórez, Mercedes, *Mi amor, mi juez. Alteridad autobiográfica femenina*, Barcelona, Anthropos, 2001.
- Andújar, Manuel, *Cita de fantasmas*, Barcelona, Laia, 1984.
- Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, México, Era, 1968; y Grijalbo, 1993.
- Bachelard, Gastón, *La poética del espacio*, 1ª reimp. de la 2ª ed., México, FCE, 1983.
- Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 1973.
- Boitani, Piero, *La sombra de Ulises*, Barcelona, Península, 2001.
- Burgo, Jaime del, *Conspiración y Guerra Civil*, Madrid, Alfaguara, 1970.
- Chica, Francisco, “El silencio activo, poesía y pensamiento en la obra de Emilio Prados”, en edición a cargo de Rose Corral, Arturo Souto Alabarce y James Valender, *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*, México, El Colegio de México, 1995.
- Colina, José de la, “Los transterrados en el cine mexicano”, en AA. VV. *El exilio español en México*, México FCE-Salvat, 1982.
- Corral, Rose; Souto Alabarce, Arturo, y Valender, James, *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*, México, El Colegio de México, 1995.
- De Diego, Estrella, *Travesías de la incertidumbre*, Barcelona, Seix Barral, 2005.
- Diego, Eliseo, *La sed de lo perdido*, Madrid, Siruela, 1993.
- Eakin, Paul John, “Introducción” a Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico*, 1994.
- Elío Bernal, María Luisa, *Tiempo de llorar*, México, Ediciones del Equilibrista, 1988, 100 pp.
- , *Cuaderno de apuntes*, México, CONACULTA-Dirección General de Publicaciones - Ediciones del Equilibrista, 1995.
- , *Tiempo de llorar y otros relatos*, Madrid, Turner, 2002.

- Elío Torres, Luis, *Soledad de ausencia. Entre las sombras de la muerte (España, 1936)*, México, UNAM, 1980 y que Editorial Pamiela publicó en Pamplona, en 2002.
- Elizondo, Salvador, “Prólogo”, de *Tiempo de llorar*, op. cit.
- Escobar, Sara, *La generación hispanomexicana del 50. Estudio e índices de las revistas Clavileño, Segrel, Ideas de México y Hoja*, Tesis mimeografiada, México, UNAM, 1974.
- Fernández Ferrer, Antonio (prólogo a *La sed de lo perdido* de Eliseo Diego, op. cit.
- Ferrater Mora, José, *Diccionario de Filosofía*, 4 vols., Barcelona, Círculo de lectores, 3.
- García Aguilar, Eduardo, *García Márquez: la tentación cinematográfica*, México, UNAM, 1985.
- García Ascot, Jomí, *Un modo de decir*, México, UNAM, 1975.
- , “Historia de una película”, *Regards* 10, op. cit., pp. 205-210.
- García Riera, Emilio, *Historia del cine mexicano*, México, SEP, 1986 y Era, 1976.
- , *El cine es mejor que la vida*, México, Cal y Arena, 1990.
- García-Sanz Marcotegui, Ángel (coord.), *El exilio republicano navarro de 1936*, Pamplona, Gobierno de Navarra.
- Gibaja Velázquez, José Carlos, *Indalecio Prieto y el socialismo español*, Madrid, Fundación Pablo Iglesias, 1995.
- Gubern, Román, *El cine español en el exilio*, Barcelona, Lumen, 1976.
- Gurméndez, Carlos, *El secreto de la alienación y la desalienación humana*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- Hernández, Patricio, (ed. e introducción), *Emilio Prados, Textos surrealistas*, “Declaraciones estéticas, notas y esquemas”, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 1990.
- , Prólogo a “Emilio Prados: la imagen luminosa”, *Litoral*, s/f, Málaga.
- , (Selección y comentarios), “Emilio Prados”, en *Antología de la Generación del 27*, Madrid, Austral, 1998.
- Jelin, Elizabeth, “Memorias en conflicto”, *Los puentes de la memoria*, La Plata, Centro de Estudios por la Memoria, Agosto 2000.
- Keller, Florence, “Guión técnico y diálogos”, *Regards* 10, op. cit., pp. 169-183.
- Kohan, Silvia Adela, *De la autobiografía a la ficción*, Barcelona, Grafein, 2000.
- Lejeune, Philippe, *El pacto autobiográfico*, Madrid, MEGAZUL-Endimión, 1994.
- Lledó, Emilio, *El silencio de la escritura*, Madrid, CIC, 1991.
- Martín Casas, Julio y Carvajal Urquijo, Pedro, *El exilio español (1936-1978)*, Barcelona, Planeta, 2002.
- Mateo Gambarte, Eduardo, *Los niños de la guerra. Literatura del exilio español en México*, Lleida-Universitat, Pagés Editors, 1996.

- , *Diccionario del exilio español en México (De Carlos Blanco Aguinaga a Ramón Xirau)*. *Biografías, bibliografías y hemerografías*, Pamplona, Eunarte, 1997.
- , (a), *El concepto de generación literaria*, Madrid, Síntesis, 1996.
- Michael Ugarte, *Literatura española en el exilio*, Madrid, Siglo XXI.
- Morfaux, Louis-Marie, *Diccionario de Ciencias Humanas*, Barcelona, Grijalbo, 1985.
- Muñiz, Angelina, *Vilano al viento*, México, UNAM, 1982.
- Pares, Nuria, *Canto llano*, México, FCE, 1959.
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, 10ª reimp., Madrid, FCE, 1983.
- Pelayo, Alejandro, “Los que hicieron nuestro cine”, vídeo, 4-4-1984.
- Pérez, Roberto, “Escribir en el exilio: el caso de María Luisa Elío”, en *Euskal Erbestearen Kultura / La cultura del exilio vasco*, edición a cargo de Xabier Apaolaza, José Ángel Ascunce e Iraxte Momoitio, San Sebastián, Saturrarán, 2000.
- Picazo, M^a. Dolores, *La creación del espacio autobiográfico. La escritura de Michel Leiris*, Madrid, UCM, 1984.
- Poniatowska, Elena, *Cartas de Álvaro Mutis a Elena Poniatowska*, Alfaguara, México, 1998.
- Pozuelo Yvancos, J.M., *De la autobiografía*, Barcelona, Crítica, 2005.
- Prados, Emilio, *Jardín cerrado*, Buenos Aires, Losada, 1946.
- Prieto, Indalecio, *Cartas a un escultor*, Barcelona, Fundación Indalecio Prieto-Planeta, 1991.
- Ramos, María B., y Viesca Treviño, C., “La guerra civil en el inconsciente del exiliado. Una visión psiquiátrica y fenomenológica”. En A. Girona y María Fernanda Mancebo, eds., *El exilio valenciano en América. Obra y memoria*. Valencia, Instituto de cultura Juan Gil Albert, Universitat de València, 1995.
- Rica, Álvaro de la, “El triunfo de la memoria”, epílogo a la edición española de María Luisa Elío, *Tiempo de llorar y otros relatos*, Madrid, Turner, 2002.
- Ricoeur, Paul, *Tiempo y relato*, Madrid, Cristiandad, 1987-9.
- , *La memoria, la historia y el olvido*, Madrid, Trotta, 2003.
- Rilke, Rainer M^a., *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, 4ª ed., Buenos Aires, Losada, 1958.
- Ríos, Luis, *Cuestión de amor y otros poemas*, México, Promesa, 1984.
- Rodríguez Verde, P., “La memoria del exilio y su representación en el testimonio oral”, en *Espanoles en Francia. 1936-1946*, Salamanca, Universidad, 1991.
- Sábato, Ernesto, *Antes del fin*. Barcelona: Seix Barral, 1999.
- Sánchez Andrés, Agustín; Figueroa Zamudio, Silvia; Mateo Gambarte, Eduardo; Morán Gortari, Beatriz; y Sánchez Almanza, Graciela, *Un capítulo de la memoria oral del exilio. Los niños de Morelia*, Morelia (México), Consejo-

ría de Artes de la Comunidad de Madrid-Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2002.

Segovia, Tomás, *Contracorrientes*, México, UNAM, 1973.

Souto, Arturo, *La plaga del crisantemo*, México, UNAM, 1960.

Ulacia, Paloma, y Valender, James (Entrevista), “María Luisa Elío: Porque ‘regresar es irse’”, realizada en México D.F. en septiembre de 2003, publicada en *Actas del congreso: “Los hijos del exilio vasco: arraigo-desarraigo*, (Coordinadores: J.A. Ascunce y M^a. L. San Miguel), San Sebastián, Saturrarán, 2004.

Valente, José Ángel, “El lugar del canto” en *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI, 1971.

VV. AA., *El exilio español en México*, México D.F., Salvat-FCE, 1982.

HEMEROGRAFÍA

Alonso, Charo, “Una mirada hacia lo perdido: *En el balcón vacío*”, *Achivos de la Filmoteca* 33, 2^a épo., 1999 octubre, Valencia.

Alted Vigil, Alicia, “*En el balcón vacío* o la confluencia entre escritura fílmica y escritura histórica”, *Archivos de la Filmoteca* 33, 2^a épo., 1999 octubre, Valencia.

Anónimo, “Editorial Bruguera publicará en España la última novela de Gabriel García Márquez. El escritor afirma tener ya un nuevo proyecto narrativo”, *El País.com*, Barcelona, 24-10-1985.

Arroyo Redondo, Susana, “¿Quién es Malte Laurids Brigge?”, *Revista SIGNA*, 17, UNED, 2008.

Blanco, César, “De cómo fue creada la fábula de los Buendía”, *El Universal*, 4 de marzo de 2007.

Brémart, Bénédicte, et Sicot, Bernard, (coords.) *Images d'exil: En el balcón vacío, film de Jomi García Ascot (1962)*, *Regards* n°.10, Paris, Université 10, 2006.

Buache, Freddy, “Acapulco. Flashes sur le Mexique”, *Positif* 53, junio de 1963.

Chaboud, Charles, “Buñuel et le nouveau cinéma mexicain”, *Positif* 74, marzo de 1966.

García Elío, Diego, *Suplemento de El País*, 12 de enero de 2003.

García Gual, Carlos, “Ecos actuales en verso y prosa”, *Babelia*, 28-01-2006.

García Márquez, Eligio, “Tras las claves de Melquíades”, Norma, Barcelona, 2003.

García Márquez, Gabriel, “La odisea literaria de un manuscrito”, *EL PAÍS -Cultura-* 15-07-2001.

García Ponce, Juan, *Revista de la Universidad*, junio de 1962.

Jaramillo, Darío, “Memorias y olvidos”, *Babelia*, 16-11-06.

Marra-López, José Ramón, “Los jóvenes poetas españoles en México”, *Insula*, 222, mayo 1965.

- Mateo Gambarte, Eduardo, "Luis Ríos: poeta hispanomexicano", *Notas y Estudios Filológicos* 9, Pamplona, UNED, 1994.
- , "Tomás Segovia: su visión del exilio", en AA. VV., *Sesenta años después: El exilio literario de 1939*, Actas del Congreso celebrado en La Rioja, Universidad de La Rioja-Gexel, 2001.
- Mendoza, María Luisa, "Comentario de la película *En el balcón vacío* y entrevista con Jomí García Ascot, publicada en *El Día*, 4-VIII-62.
- Micciché, Lino, *Avanti*, 8 de junio de 1963.
- Moskowitz, Gene, *Variety*, 8-08-62.
- Naharro Calderón, José María, "En el balcón vacío de la memoria y la memoria de 'En el balcón vacío'", *Archivos de la Filmoteca* 33, 2ª época, 1999 octubre, Valencia.
- Palmero González, Elena, "Temporalidad y narración en el cuento cubano de los años cuarenta y cincuenta", *Islas* 42 (1126), octubre-diciembre 2000.
- Pascual Buxó, José, "Poesía de la memoria. En torno a José Pascual Buxó", *Alforja, Revista de Poesía*, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM 18-07-07.
- Posadas, Claudia, Entrevista con Álvaro Mutis, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, (web), Universidad Complutense de Madrid, 2004.
- Quintana, Ángel, "*En el balcón vacío* [...] La gran película del exilio", *Culturas La Vanguardia*, 17-IX-04.
- Sánchez Ostiz, Miguel, "El cuarto purgatorio, de Carlo Fabretti", *ABC Cultural*, 30-07-06.
- , *Suplemento literario de ABC*, 13 de enero de 2001.
- Sheridan, Guillermo y Pereira, Armando, "García Márquez en México" (entrevista), *Revista de la Universidad de México*, Vol. XXX, 6, páginas centrales, sin numeración.
- Sueiro, Daniel, "Voces y voz de Luis Ríos", *El País*, 18-I-84, p. 24. Citado en Eduardo Mateo Gambarte, "Luis Ríos: poeta hispanomexicano", *Notas y Estudios Filológicos* 9, Pamplona, UNED, 1994, pp. 121-149.
- Tuñón, Julia, "Bajo el signo de Jano: *En el balcón vacío*", *Regards* 10, Paris, Université 10, 2006.
- Vargas, Rafael, "Gabo y Jomí: apuntes de una amistad", *Proceso*, 03-06-07.

ARCHIVOS DE INTERNET

- Cano Gaviria, Ricardo, "La obra de Álvaro Mutis como drama o novela "em gente" (una modesta proposición)", *RevistAtlántica de Poesía* nº 23, formato PDF
- Cobo Borda, Juan Gustavo, "Álvaro Mutis", Centro Virtual Cervantes. Acerca de Mutis.
- , "Mutis de vuelta", *RevistAtlántica de Poesía*, nº 23 (Formato PDF).

- Fauquié, Rafael, "La voz del yo: entre lo virtual y lo desvanecido", *Enfocarte.com*, nº 24.
- Mancebo, María Fernanda, "Memoria y desmemoria del exilio republicano 1939", <http://clio.rediris.es//exilio/memoria>
- Muñiz-Huberman, Angelina, "El canto del peregrino: hacia una poética del exilio", Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, Edición digital basada en la de Sant Cugat del Vallès, Associació d'Idees; Gexel, 1999.
- Paternoster, Silvana, "La mirada de los otros", *Página/12*, 2-5-04.
- Paz, Octavio, www.clubcultura.com.
- Ramón Ripoll, Jorge, "Álvaro Mutis o el nuevo sueño", *Centro Virtual Cervantes. Acerca de Mutis*.
- Rodríguez, Juan "La aportación del exilio republicano español al cine mexicano", <http://clio.rediris.es/exilio/cinejuan.htm>, 31-01-2004.
- Rodríguez, María Soledad, "De la nouvelle vague au groupe 'Nuevo Cine': influence(s) vaez-vous dit", *Regards* 10, Université du Paris, 2006.
- Roffé, Reina, "La escritura autobiográfica: *El diario de Lecumberri*", Centro Virtual Cervantes. Acerca de Mutis.
- Sánchez-Biosca, Vicente, "La ventana del fantasma: (Imposible duelo para un infante exiliado (*En el Balcón vacío*, Jomí García Ascot (1962)", *Balcónsanchezbiosca*. PDF
- Ruffinelli, Jorge, "Un camino hacia la verdad", www.elojoquepiensa.com, nº 0, agosto de 2003.
- Rilke (b), R.Mª., *Cartas a un joven poeta*, www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/rilke.htm.
- Ruiz Dueñas, Jorge, "Palabras para Álvaro Mutis", *Revista Atlántica de Poesía*, nº 23 (Formato PDF).
- Torres Hortelano, Javier, "La posibilidad del regreso (del exilio) a través de la experiencia estética", *Regards* 10, Université du Paris, 2006, y en <http://ecien-cia.urjc.es>, diciembre 2006.
- Villoro, Juan, "Mutis, el círculo de sus asuntos", *Revista Atlántica de Poesía*, nº 23 (Formato PDF).

La expresión de la experiencia vital de María Luisa Elío (Pamplona, 1926 - México D.F., 2009) a través del cine y de la literatura es única en el exilio republicano español. Su obstinación en no reconocerse en ese ser histórico que había usurpado la identidad de aquella niña pamplonesa va a suponer una lucha épica consigo misma, que es la materia prima de sus obras. La experiencia de su infancia feliz y de su vida angustiada en el exilio mexicano, intento desesperado por revivir esa identidad que fue cortada de raíz por la Guerra Civil, es contada en la única película que se realizó en el exilio republicano sobre él mismo, dirigida por su entonces marido, Jomí García Ascot: En el balcón vacío (1961), de la cual es autora del guión, personaje principal y más importante animadora del proyecto. En 1970 volverá por primera vez a su Pamplona añorada buscándose a ella y sus recuerdos. Fruto del fracaso de dicho viaje, que la sitúa al borde del precipicio psicológico, será su primer libro: Tiempo de llorar (1988). Caída que nos cuenta en Cuaderno de apuntes (1995). Obra breve pero intensa. Su manera de contarla, desnudamiento y veracidad, es el objeto de análisis en esta obra. La biografía que contiene este libro no trata de mostrar su vida histórica, cuanto de mostrar los hitos y personas que han marcado su existencia, y pueden ayudar a explicarnos su obra.

56 | Biblioteca
de Investigación



UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA