

## La materialidad de los fantasmas: de *En el balcón vacío* a *Volver a casa tan tarde*

Eduardo A. Russo <sup>(1)</sup>

---

**Resumen:** Este análisis tiende un puente entre una pieza de excepción sobre el exilio español en México, el largometraje *En el balcón vacío* (J. García Ascot, 1961) y su relectura ensayística en el reciente documental *Volver a casa tan tarde* (C. Caso Viada, 2025). La figura de la escritora española María Luisa Elío, guionista y protagonista del primer film, es interrogada en la película reciente a partir de una estrategia que se desliza entre el documental, las microficciones y el film-ensayo. Indagaremos las dimensiones de memoria y posmemoria involucradas en el diálogo entre los dos films, así como la reflexión sobre los soportes materiales implicados en ambos trabajos. El encuentro de estas dos experiencias convoca no sólo la dimensión espectral de las imágenes en pantalla, sino los rastros y restos de sus complejas materialidades, entre heridas que no cierran y el espejismo de un retorno imposible.

**Palabras clave:** Cine - Fotografía - Exilio - Memoria - Documental

[Resúmenes en inglés y en portugués en las páginas 236-237]

---

<sup>(1)</sup> Ver CV de Eduardo A. Russo en la p. 237

“Las imágenes de la pantalla conservan algo del mundo, algo material y, no obstante, algo transferido, transformado en otro mundo: el fantasma material. De ahí la peculiar cercanía a la realidad y la no menos peculiar suspensión de la realidad, la unión del mundo real y ese otro mundo característico de la imagen cinematográfica”.

Gilberto Perez, *El fantasma material*

“Algunas veces pienso en no volver nunca, muchas en quedarme allí, de donde no he salido. Pero qué esfuerzo infinito salir para poder volver.”

María Luisa Elío, *Tiempo de llorar, y otros relatos*

## Por la ventana abierta viene la guerra

En el presente, en imagen a color, un ascensor de jaula sube por un edificio antiguo con alguien que porta una cámara, en plano subjetivo. Llegado a cierto piso, el ojo de la cámara se enfrenta a la puerta cerrada, la entrada a un apartamento.

En un pasado aún a establecer, en blanco y negro, una niña está sola en la habitación de un apartamento de Pamplona. Sus padres están sentados a una mesa en las horas apacibles de la tarde, la hermana estudia y ella juega con un pequeño reloj al que intenta desarmar con cuidado. Por la ventana del cuarto a la que se ha asomado en busca de mejor luz para apreciar el mecanismo del reloj, la pequeña ve el patio trasero del edificio, y en el muro opuesto al de su habitación, de pronto se descuelga un hombre desde el techo. La situación es rara, silenciosa y dramática. El hombre está en una cornisa, asomado al vacío y evidentemente intenta esconderse a plena luz del día de quienes lo persiguen. La niña mira y advierte a través de esa ventana que son agentes de la Guardia Civil quienes lo están buscando y no lo encuentran. La niña ve al hombre y concluye para sí que no lo va a delatar, que simulando no verlo, lo ayudará a escapar. El silencio prosigue y ella acompaña, semioculta en el balcón, a ese hombre escondido a plena luz, hasta que una voz de mujer, otra vecina, da el grito y lo descubre: “A por él! Mírenlo, allí en la ventana. Ahí está el rojo, atrápenlo”. Los guardias encañonan al perseguido, y la niña sale de la habitación con la certeza de que ha presenciado algo terrible, a contarle a su madre: “Oye mamá, la guerra ha venido!”

El segmento en blanco y negro, que evoca una situación real vivida por María Luisa Elío en 1936, es una escena de *En el balcón vacío* (García Ascott, 1961), y que ahora forma parte de *Volver a casa tan tarde* (Viada Caso, 2025). Acabamos de ver la ficcionalización de una escena vivida en la infancia por la escritora y que la acompañó traumáticamente toda su vida. Una situación fundante que concentra un drama histórico en el entramado de un hecho que narrado por ella minuciosamente, contiene ribetes del suspenso propio de un policial, y a la vez condensa la tragedia de toda una generación en la guerra civil.

*En el balcón vacío* fue filmada en la ciudad de México por un grupo de amigos ligados a lo que se conoce como la segunda generación de exiliados españoles, refugiados allí durante la larga dictadura franquista. María Luisa Elío interpreta allí a una mujer de mediana edad que aunque porte un nombre ficticio, bien puede ser ella misma, y que intenta volver a la casa de infancia en Pamplona, para reencontrarse con ese lugar donde inició la cadena de acontecimientos que la encuentra, adulta, exiliada en México. Empresa difícil la de volver a un lugar aún bajo la dictadura que obligó al largo exilio. Pero la protagonista intenta volver no sólo a un lugar, sino a un tiempo indefectiblemente perdido. Y para más dificultad, la mujer adulta intenta recuperar a aquella niña asomada a una ventana antes de la revelación traumática, previa a descubrir una tragedia que, como a millones, se cerniría sobre ella y su familia.

*En el balcón vacío*, en tanto relato, está abierto a múltiples existencias. Conoció la página escrita en primer término, luego se trasmutó en el guion del mítico film de ficción filmado en México, que aunque fue una pieza clave de la producción de los exiliados españoles en ese país, y que se convirtió en una leyenda de visión restringida, circulando a cuentagotas por fuera de los circuitos habituales, hasta ser crecientemente accesible recién en este siglo. La situación se ha invertido: hoy puede vérselo en formato digital, escaneado de la

copia que restauró la UNAM hace un par de décadas en una plataforma como Youtube, y el año pasado una nueva restauración realizada por la Escuela de Cine Elías Querejeta y la Cineteca de Bologna ha permitido presenciarla con una plenitud notable, integrando algunos minutos más de metraje respecto de la versión anterior. Algunas de sus escenas, hoy, también se han convertido en insumo fundamental de un trabajo con metraje encontrado, formando vívidamente parte del documental *Volver a casa tan tarde* (2025).

## El rescate de las olvidadas

Celia Viada Caso es antropóloga visual, graduada en el Goldsmith College de Londres. Posteriormente ha realizado un Máster en Documental de Creación en la Universidad Pompeu Fabra, de Barcelona, y se define como artista visual en sentido amplio. La interrogación por las imágenes en su articulación con la memoria la ha orientado, por otra parte, a explorar la condición de las mujeres en el siglo XX, a través de algunos casos que la han interpelado en un plano de notable intimidad, casi como encuentros puntuales con figuras que asoman desde el olvido. Tanto como su formación académica, la cineasta cuenta también con un linaje que la inclina hacia dicha atención: es hija de la escritora y periodista Angeles Caso, autora de varias novelas y ensayos vinculados con la historia de las mujeres, uno de ellos, titulado precisamente *Las olvidadas* (2005). Más allá del hecho específico de que Angeles ha participado en la producción de su primer largo, *La calle del agua* y ha sido, además, asesora de guion de *Volver a casa tan tarde*, la preocupación común entre madre e hija cuenta, en esta última, con un dato distintivo. En Viada Caso, por lo que surge de sus dos largometrajes, el encuentro con sus sujetos parece haber sido determinado por un extraño llamado, desde las figuras a rescatar, hacia la joven cineasta que se ve compelida a investigar sus trazos en la historia, a perfilar sus imágenes con una particular vividez, en ejercicios que también comportan una investigación sobre las imágenes que dan cuenta de esas vidas.

En 2020, con su primer largometraje documental, *La calle del agua*, Celia Viada investigó la vida de una olvidada fotógrafa asturiana, Benjamina Miyar. El film sostuvo un resonante recorrido internacional con múltiples premios en festivales. En 2025, *Volver a casa tan tarde* se presentó, en cierto modo, como continuación de un proyecto, orientado a recuperar por medio del cine la memoria de mujeres cuya existencia ha sido lateralizada o hasta silenciada por los relatos establecidos, para traer a la luz no solamente personalidades y producciones de relevancia, sino también para confrontarnos a no pocos misterios subsistentes a lo largo de esas aventuras de rescate. En este último caso, la figura de María Luisa Elío, si bien en su tiempo era una presencia detectable en el círculo artístico e intelectual mexicano, luego pasó a un creciente olvido. Los medios masivos, ante su redescubrimiento ya entrado el siglo XXI, a partir de la reedición de su compacta pero poderosa producción literaria, insisten en recordarla como el nombre recóndito (junto a su marido, Jomi García-Ascot) a quien Gabriel García Márquez dedicara su ineludible *Cien años de soledad*. En ocasión del reciente estreno de la versión restaurada de *En el balcón vacío*, presentada durante en San Sebastián, Angel Quintana aportaba una interesante precisión.

Fue bajo el impacto de la visión de este film y la amistad sucesiva, que incluía sesiones de lectura de los originales del manuscrito, que García Márquez decidió dedicarle al matrimonio su novela (Quintana, 2025).

*En el balcón vacío* circuló con suceso en festivales internacionales, cosechó un par de premios (En Locarno y en Sestri Levante) y sostuvo una recepción crítica resonante, que se contrasta con su escasa permanencia posterior en los circuitos exhibitivos del cine. Como consigna Eduardo Mateo Lambarte en una exhaustiva recopilación de su impacto inicial en la prensa, en la crítica internacional la recepción fue altamente positiva. Hubo quienes criticaron su formalismo (acusación muy de la época desde ciertas lecturas orientadas a la discusión de contenidos, provenientes de izquierdas orgánicas) o repararon en la evidencia de su escasa producción y su condición amateur, aunque la mayoría elogió el tono íntimo, confesional de su relato y la indagación sobre la fragilidad de la memoria. En el contexto de esos años, no fue extraño que se la considerase influenciada por la *nouvelle vague*, y más específicamente, por *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959). Algunos afectos a las *private jokes* gustaron denominarla como *Pamplona Mon Amour*. En México la crítica la saludó con entusiasmo, y hasta la consideró como apertura a un posible nuevo cine (Mateo Lambarte, 2012, pp. 164-226). No fue extraña esta repercusión en un contexto donde el grupo sostenía una revista de cine y hasta había difundido un manifiesto por un nuevo cine mexicano. Lo cierto es que desde su repercusión inicial, al ser un largometraje producido en un contexto atípico, por fuera de los circuitos de la realización y distribución comercial, le esperaban décadas de un largo olvido. La pérdida de copias en el incendio de la Cineteca Nacional de México, en 1982, agravó más la situación. No obstante, el fulgurante impacto inicial parece haber dejado sus huellas en el nuevo cine español. Como estipula José María Naharro-Calderón, es posible conjeturar que las imágenes y el tono de *En el balcón vacío* dejaron sus rastros al menos en dos films clave de los años setenta: *El espíritu de la colmena* (Victor Erice, 1973) y *La prima Angélica* (Carlos Saura, 1974), con sus universos de infancias atribuladas y adulteces en conflicto con el trasfondo del trauma colectivo (Naharro-Calderón, 1999, 159-160).

En los años noventa, el film comenzó a circular tímidamente por México en círculos culturales a través de copias en video VHS. A su vez, una restauración realizada por la Filmoteca de la UNAM, con el apoyo de la Embajada Española en México, la amplió del original 16mm a 35mm, lo que hizo posible su proyección en salas profesionales. De todas formas, puede considerarse que la difusión internacional de *En el balcón vacío* es un asunto más bien de este siglo. En 1999, con la publicación de un dossier sobre el film, la revista valenciana *Archivos de la Filmoteca* la presentaba con estos comentarios: “Su recuperación para España ha sido muy tardía. No se encuentran copias ni siquiera en video en las filmotecas, estudiosos y críticos desconocían su existencia, y en la exposición que se presentó en 1983 en el Palacio Velázquez de Madrid sobre *El exilio español en México*, la única muestra presente fue una fotografía que recogía una escena de la película” (AA.VV., 1999, p. 128). Posteriormente, una edición DVD amplió el círculo de influencia, lo que se complementó con su visibilidad vía internet, por medio de plataformas audiovisuales y los recursos de la sociedad de redes. Pero fue en 2025, con la citada nueva versión, que *En el balcón vacío* se aprestó a ser relanzada, en óptimo estado de imagen y sonido, hacia el contacto con una nueva generación de espectadores. Junto al formidable trabajo que representa film

de Viada Caso y su investigación convertida en una pieza documental, constituye una plataforma ideal para poner en foco, en ámbitos de creciente amplitud, a María Luisa Elío, su figura y su historia. O acaso sería mejor optar por el plural, como prefiere la cineasta, y a aludir a sus historias, que intentan capturar una vida situada en una condición extrema. El lapso que dista entre *En el balcón vacío* y *Volver a casa tan tarde* es de poco más de sesenta años. La presencia tan elusiva como inquietante de María Luisa Elío liga las dos experiencias. En el primero, es guionista y actriz. En el segundo, su trabajo permanece como parte del cuerpo de un documental en el que es a la vez el sujeto investigado y la figura con quien la autora entabla un diálogo entre pasado y presente, o más bien entre dos mundos, el de los vivos y el de los muertos. Pero para comprender cabalmente lo que está en juego en la compleja empresa de recuperación de un pasado cuyos vestigios acechan en letras e imágenes en cierto modo cifradas, tal como es *Volver a casa tan tarde*, inclinándose sobre otro material como *En el balcón vacío*, que por su cuenta, mediante un lenguaje entre poético y narrativo, también procuraba descifrar un pasado traumático, debemos agregar un nuevo elemento. Este no es otro que el primer film de Viada Caso, que puede brindar algunas pistas para las operaciones que aquí se ponen en juego.

Al poner en crisis la misma noción de presente y de presencia que opera en *Volver a casa tan tarde*, es preciso agregar una necesaria estación donde dicha zozobra ya Viada Caso había indagado en su ópera prima: *La calle del agua*.

### **Un desvío (que no es tal) por *La calle del agua***

El primer largometraje de Viada Caso, aunque parezca apartarnos un momento de nuestra aproximación inicial, se nos presenta como escala necesaria e iluminadora. Por una parte, permite apreciar una consistencia autoral en la producción de la cineasta, aunque sea en la breve serie abierta entre dos títulos. Por otra, porque sus sujetos y estrategias contienen, a la vez, una remarcable exploración del recorrido y el perfil de dos mujeres memorables en relación con tiempos atravesados por dolores que, aunque distantes en tiempo y espacio, parecen dramáticamente volcarse sobre nuestro presente. En ambos títulos, la interrogación de las imágenes, en ese carácter de fantasma material al que hacía alusión Gilberto Perez, se sumerge en esa mixtura de tiempos y espacios, de plenitud y vacío que es propia del cine, y pone al lenguaje y el discurso cinematográfico en diálogo con las imágenes fijas, con los fundamentos de la imagen en movimiento y con el torrencial flujo de imágenes que nuestro entorno digital nos proporciona.

Para apreciar cabalmente las operaciones que *Volver a casa tan tarde* despliega a partir de la indagación de *El balcón vacío*, por tanto, es preciso hacer una escala en un film previo de Celia Viada Caso, que surgió de un extraño encuentro producido en Corao, un pueblito de Oviedo cuya población no llega al centenar de habitantes, y que dio origen a *La calle del agua*. El abuelo de la cineasta era de Corao. Su tumba en el cementerio está cerca de la de Benjamina Miyar, una habitante casi olvidada por todos los lugareños actuales, pero portadora de una singular historia. Relojera y fotógrafa, lo primero por linaje familiar y lo segundo por una vocación de abrirse a nuevas experiencias, a mirar más allá, a pesar

de no salir de su población en toda su vida. Benjamina dejó todo un archivo de imágenes, en el que los habitantes del lugar operaban como modelos y los espacios rigurosamente escenificados funcionaban como decorados. La calle del agua mentada por su título no posee ningún sentido poético, sino que responde simplemente al nombre de la calle donde Benjamina vivía y tenía el taller cuya fachada aparece frecuentemente en sus fotografías. Las imágenes tomadas por Benjamina participaban del retrato individual o colectivo, pero también constituían pequeñas ficciones condensadas en un cuadro. Celia Viada se interesó por Benjamina, según su propia apreciación, como convocada por un fantasma. Aunque esas fotos estaban disponibles para ser revisadas, y en su tiempo algunas habían sido publicadas por la prensa tanto en España como en Cuba, poco más había disponible sobre su recorrido desde entonces al presente. Muerta en 1962, muy pocos habitantes la recordaban, pero igualmente, la realizadora, interpelada por la fotógrafa olvidada, emprendió la indagación.

El resultado es una película notable, que a través del recorrido por los vestigios de la vida y la producción de Benjamina Miyar, permite delinear un retrato de época. Pero no solo de eso se trata, sino que siendo el proyecto una investigación en marcha, la cineasta ha dejado en la estructura del documental la constancia de los avatares de su búsqueda, de sus incertidumbres y sus hallazgos, hasta la meditación detallada sobre el poder o la imposibilidad de las imágenes de dar cuenta de un pasado, de presentificarlo, o de asomarnos a cierto estatuto de verdad en cuanto a aquello interrogado. Por una parte, se detecta allí la evidencia visible de un fragmento de mundo que está en la base de un documental. Por otra, la imagen oficia como pantalla ocultadora de algo que hay detrás, o en torno de la imagen, que teje presencia y ausencia, revelación y misterio. Por los dispersos elementos que va recogiendo la cineasta, se delinea una figura lejana pero nítida, insinuada con una vida sentimental intensa, en la que se suceden amantes hombres y mujeres, y que ha sido una activa militante de izquierda, que durante la guerra civil ha contribuido a sostener a los maquis que bajaban de los bosques vecinos. Una vida prolongada hasta 1962 y que ha guardado no pocos secretos. Para jugar un poco con el término, y el film lo pondrá en escena en un fundamental tramo final, la operación de *La calle del agua* no es otra que revelar a Benjamina, tanto en ese sentido original que referían los griegos con su *aletheia*, esa verdad producto de recorrer aunque sea fugazmente un velo, como la noción de revelar en el sentido químico de la fotografía analógica: hacer que una imagen surja ante nuestra vista desde el material impresionado.

En un conversatorio sostenido en el Festival de Gijón en 2020, con ocasión del estreno de *La calle del agua*, el crítico y programador Fran Gayo comentaba a la cineasta que para él, en ese comienzo del film como propio de una novela gótica, con una mujer misteriosa que habitaba una casa cerrada en un pequeño pueblo, más que un retrato de Benjamina Miyar, la película le parecía no solamente una historia de fantasmas sino una verdadera invocación a un espectro que parece mostrar algo escondido, o indicar un rumbo posible a los vivos. Recordaba el programador una frase expresada por Viada Caso en el film: “Adónde me llevas, Benjamina...” (Gayo, 2020)

En el comienzo del proyecto, en ese mismo conversatorio, la cineasta relataba que partía de algo así como la intención de explorar una zona, una suerte de limbo en el que pueden convivir los vivos con los muertos. Cuando aparece Benjamina desde su tumba olvidada

en Corao, su presencia parece condensar en un cuerpo fantasmal los acontecimientos de esa zona. Está, por cierto, la historia de una mujer silenciada, pero también surge a través de ella un entramado colectivo que ha dispuesto capas de lo decible y de lo indecible en torno a esa figura lejana. La cineasta entrevistó a las viejas paisanas, registró lo que le decían y a la vez de lo recogido sobre la figura ausente, advirtió también el peso de lo no dicho, lo callado. Las fotos de Benjamina, las escasas aunque existentes imágenes cinematográficas de Asturias, una región que en los años previos a la Guerra Civil accedía a una llamativa modernización en las costumbres, por ejemplo en la indumentaria y la conducta pública de las mujeres, que pronto sería sepultada por el sepulcral conservadurismo franquista, surgen en el film a partir de esos documentos. Y están, sobre todo, las imágenes que Benjamina compone ante su cámara, como un repertorio de cuadros vivientes que se distancia de otro fotógrafo activo de entonces, además reconocido pionero de la cinematografía asturiana, Modesto Montoto, más afecto a la captura del instante. En Miyar parece actuar una dimensión más performática, capturada por la cámara a partir de una meticulosa dimensión de puesta en escena.

En *La calle del agua*, la única voz narrativa es la de la cineasta. Invocando a Benjamina, escrutando sus imágenes, Viada Caso llega a delinear también cierta cartografía con un territorio, el asturiano rural, atravesado por poderosas corrientes contrapuestas de atracción y distanciamiento. Con ese antecedente decisivo, volvamos entonces a la indagación sobre *En el balcón vacío* y su figura de paradójica centralidad, María Luisa Elío.

### ***En el balcón vacío, o del encuentro imposible***

Una vez recorridos los parajes de *La calle del agua*, en el micromundo de Corao, es hora de asomarnos nuevamente a la relación propuesta en nuestro título: *En el balcón vacío* y su minucioso estudio a lo largo de *Volver a casa tan tarde*. En esa empresa, en cierto modo, dos fantasmas asisten y guían a Cecilia Viada, una es María Luisa Elío, la directamente invocada con su tránsito de exiliada y su desgarró existencial no superado, la otra, más recóndita, es Benjamina Miyar, la lejana fotógrafa y relojera que durante su larga vida apenas había salido de la Calle del agua.

En su prólogo al reciente volumen que reúne los textos de María Luisa Elío, la escritora española Aroa Moreno Durán se preguntaba por qué, a pesar de haber dedicado diversos trabajos a los exiliados españoles, no había conocido antes a esta autora. La descubrió sólo un año antes de la publicación del libro que estaba prologando. Cómo era posible, se preguntaba, que se le hubiera escapado su nombre, que sólo había leído en letra impresa por la mención escueta de esa dedicatoria de García Márquez, que con los años quedó confinada a una dimensión crecientemente enigmática (García Elío, 2022, p. 9). Y la prologuista hizo muy bien, a continuación, en ensayar un breve esbozo biográfico de la autora recién revelada.

Nacida en 1926 en Pamplona, María Luisa, con su madre y hermana, debió exiliarse por la guerra en el mismo inicio del conflicto. Su padre abogado católico y de izquierda, partícipe en el otorgamiento de tierras al campesinado, fue apresado por los rebeldes cuando

avanzaron sobre Pamplona. Aunque luego pudo escaparse, vivió años enteros encerrado en una habitación. Mientras tanto, su familia pudo refugiarse en Francia por un tiempo, hasta que viajaron a México, donde se reunirían con la creciente comunidad de refugiados. María Luisa Elío perteneció a lo que se suele denominar como segunda generación de exiliados republicanos. Se trata de aquellos que fueron niños al comienzo de la guerra. La experiencia traumática de ella y sus coetáneos fue vivida con una mezcla de miedo e incertidumbre agudizadas por las familias dispersas o destruidas, por información dicha a medias, por silencios o ocultamientos. La conquista de una memoria articulada sobre el sentido de lo que había ocurrido en sus vidas sería una exigencia imperiosa en los años posteriores para esos jóvenes que crecían en el exilio.

En México, María Luisa pensó que su destino era ser actriz, más por inquietud existencial que por elección profesional. Como cita la prologuista de *Tiempo de llorar*: “Con el propósito, sobre todo, de ver si, siendo otra persona, no me enteraba de quién era yo” (Elío, 2022, p. 10).

Elío comenzó su formación actoral con Seki Sano, maestro japonés que en su país había dado forma, siguiendo las enseñanzas de Meyerhold, a una escuela teatral de izquierda, y que más tarde continuó desarrollando en el país americano. La insólita deriva de Sano lo había llevado por varios países de Europa occidental y recaló en la URSS, donde fue deportado. Intentó ingresar a los Estados Unidos, donde fue recluso por su nacionalidad en la Isla de Ellis, hasta que en 1939 fue aceptado en México. Bajo el influjo de Sano, que ya comenzaba a ser considerado un verdadero fundador del teatro mexicano moderno, Elío inició una carrera actoral que la incluyó en el elenco de *La hija de Rappacini*, única obra teatral de Octavio Paz, inspirada en el cuento homónimo de Nathanael Hawthorne. Allí interpretó al Mensajero, un personaje andrógino extraído del Tarot, que con gestualidad casi oriental, oscilaba entre distintos mundos y comentaba la intriga principal.

Durante los años cincuenta María Luisa fue fundamentalmente actriz. Junto a su marido, Jorge Miguel (Jomi o Jomí) García Ascot, nacido circunstancialmente en Túnez y también él hijo de exiliados españoles, casados desde 1954, circulaban por los ámbitos artísticos e intelectuales mexicanos, en años de efervescencia intelectual y artística. Integró el grupo conocido como “Poesía en voz alta”, junto al citado Paz, a Leonora Carrington, Juan José Arreola, Carlos Fuentes y Juan Soriano. La amistad con Elena Poniatowska y con otro exiliado que sería decisivo la realización de *En el balcón vacío*: Emilio García Riera.

En 1959, Elío y García Ascot viajaron a Cuba, invitados por Alfredo Guevara, quien estaba al frente del ICAIC y quería realizar una serie titulada *Historias de la Revolución*. Jomí García Ascot había llamado la atención por sus películas mexicanas. Graduado en literatura y aunque durante toda su vida se pensó más bien como poeta, su compromiso con el cine fue temprano, y aceptó con entusiasmo el convite.

Fue precisamente en La Habana, mientras su marido desarrollaba sus proyectos cinematográficos, que Elío comenzó a escribir, poniendo en letra sus recuerdos de infancia y narrando los episodios del exilio. Lo hizo en términos confesionales, entremezclando una narrativa episódica, con vocación de fragmento, con reflexiones que implicaban la relación difícil entre los tiempos vividos y el presente, entre la infancia y la adultez, entre la infancia española y la breve deriva en Francia, y luego el largo exilio mexicano. Por una parte, exploraba la vinculación entre los distintos tiempos y espacios, por otra, percibía el

desgarro de una vuelta imposible, tanto en sentido espacial, como en el temporal. Contaba la autora que mientras avanzaba en el manuscrito, se encontraba escribiendo en un café, cuando de pronto pasó por allí Alejo Carpentier, con quien se conocían por ir con frecuencia al cine durante las noches habaneras. El escritor le preguntó qué es lo que estaba haciendo, y ella, para salir del paso, adujo que estaba escribiendo cartas. Pero se notaba que allí tenía demasiadas hojas para una carta. Y así fue como Carpentier se convirtió en el primer lector de los textos que luego darían origen a *En el balcón vacío* (Alted Vigil, 1999, p. 131)

La producción de *En el balcón vacío* fue encarada por un grupo de amigos más o menos organizados, pero dispuestos a reunir los recursos de una producción totalmente independiente del cine industrial que, bajo la dominación especular de Hollywood, regía por entonces, con la regla de los estudios. Los recursos para la producción (unos 4000 dólares) fueron aportados por la venta de algunas pinturas de amigos. La cámara de 16mm, antigua y a cuerda, fue aportada por José M. Torre, quien se dedicaba a la publicidad y fue consignado como productor del film. La película se filmó durante cuarenta domingos, el único día en el que sus realizadores disponían de tiempo. Y locaciones mexicanas, interiores y exteriores, representaron tanto a lugares de España y Francia como al propio país. Joris Ivens, quien había conocido a García Ascot en Cuba, aportó algunas imágenes documentales de la guerra.

La totalidad de sus actores fue amateur: la niña Nuri Pereña interpretó a la pequeña Gabriela Elizondo. El nombre de un personaje de ficción marcaba una distancia con el relato autobiográfico de Elío, quien como actriz representó a Gabriela adulta, en su actualidad mexicana y en el fallido retorno a la casa de la infancia. Conchita Genovés, otra exiliada española en México, interpretó a su madre en las escenas de guerra y temprano exilio. Otros amigos del círculo del nuevo cine mexicano dispusieron sus presencias en distintas escenas que cuentan la historia del descubrimiento de la guerra y de los distintos episodios de errancia en Europa hasta la partida hacia América, años más tarde. En un discurso por momentos próximo a la experimentación con los tiempos y espacios del relato, acompañado por una voz evocativa que juega con las distancias entre palabra e imagen, o en un confrontación fallida entre Gabriela niña y adulta en la casa de Pamplona, el film accede a una dimensión reflexiva sobre el exilio no solamente como condición política, sino sobre todo como situación de dolor subjetivo y vitalicio, de resolución imposible. Recordaba Santos Zunzunegui en una aguda apreciación del film:

En sus imágenes, sin duda las más audaces en todo el mundo hispano en aquellos años, se muestra la necesidad de superar las fórmulas anquilosadas de contar. A la aventura de la guerra y el exilio (y para decirlo con más claridad, a su intento de recrearla) le sigue la conciencia de que el pasado es irrecuperable y de que la soledad es un destino del que no se puede escapar. Que el cine no es sino un arte del presente y que el pasado solo puede filmarse en el presente (Zunzunegui, 2022, p. 87)

María Luisa Elío volvería varias veces a España, pero permaneció residente en México hasta su muerte en 2009. Respecto de su compacta y sorprendente obra literaria, como

también de su posición clave en relación a la segunda generación del exilio español en México, un reconocimiento creciente ha comenzado en el ámbito de las letras y los estudios sobre memoria, con trabajos como el de Mateo Gambarte, que explora el fundido indisoluble que en ella mantuvieron vida y obra, a punto tal de que los acontecimientos de su existencia parecen girar en torno a ese vortex oscuro que se localiza en ese balcón vacío de sus escritos y del film de 1961. El tiempo lineal de toda una vida hechizada por el retorno imposible a una escena que no cesa de retornar (Gambarte, 2009).

## Desarmar el reloj, escrutar las imágenes

Permitámonos, en este punto, un cotejo un poco más distante que la que nos hizo convocar en cierto punto al primer largometraje de Viada Caso, pero que creemos aporta algunos elementos sugestivos para el análisis de lo que aquí estamos cotejando. Un poco después de los tiempos del estreno de *La calle del agua*, conocimos internacionalmente el film de ficción suizo *Unruhe/Unrest* (Cyril Schaublin, 2022). La película narra una breve estancia del anarquista Piotr Kropotkin en un cantón suizo durante 1877 y su relación con una joven trabajadora de una fábrica de relojes local. Más allá de la historia interpersonal y de un logrado retrato de los comienzos autogestivos del anarquismo dentro de la misma organización de los trabajadores, en una sociedad obsesionada por el cálculo del tiempo, la regimentación de la producción y las posibilidades de liberación de un orden autoritario, Schaublin relacionaba allí de una manera que podría considerarse propia de un cronómetro de precisión los avatares de la organización del trabajo, la concepción y desarrollo del tiempo laboral como dimensión integrada al perfeccionamiento de las formas de sujeción capitalista (décadas antes del taylorismo). El realizador suizo lograba eso mediante una puesta en escena cuya organización espacio-temporal asumía, tanto en lo técnico como en las condutas humanas, la compleja imagen de una máquina productiva. El reloj, su fabricación, su funcionamiento y la comprensión de sus elementos se convierten en imagen de una sociedad en cambio acelerado. Política y relojería eran allí dos caras de una realidad. Los relojes que fabricaba su protagonista femenina son denominados como *Unruhe*, el mismo término que designaba la agitación o el disturbio que propulsaban los incipientes anarquistas en el cantón. Relaciones íntimas y relaciones políticas eran allí estrechamente conectadas por los relojes, como algo mucho más complejo que símbolos. El reloj como motivo insiste en *Volver a casa tan tarde*, así como lo había hecho en *La calle del agua*, la investigación sobre Benjamina Miyar, la relojera fotógrafa de Corau. La contemplación del reloj y su funcionamiento por parte de la niña Gabriela/María Luisa, su armado y su eventual despiece, se convierten en representación de un proceso que en el plano de la subjetividad atraviesa la vida entera de María Luisa Elío. El reloj es mucho más que un objeto secreto, ligado a la travesura infantil y al riesgo de ser descubierta en su despiece. Ese reloj abierto seguirá presente, marcando el paso durante toda una vida. Marca el decurso de un tiempo irreversible, que a lo largo de los años pierde toda medida, pero que hace imposible cualquier intento de retorno. Y por otra parte, se presenta como emblema de un momento que resulta aspirante a la eternización de una tarde tranquila,

donde todo está en su lugar y no se ha desencadenado aún la catástrofe inminente. La situación existencial de la autora queda tan paradójica como trágicamente expresado en *Tiempo de llorar*: “Algunas veces pienso en no volver nunca, muchas en quedarme allí, de donde no he salido. Pero qué esfuerzo infinito salir para poder volver” (Elío, 2022, p. 15) La imposibilidad del reencuentro entre el pasado y el presente, entre la hospitalaria Pamplona previa a la guerra y aquella atravesada por el conflicto armado y décadas de dictadura, o entre la niña y la adulta, posee un límite al borde de lo trágico, como el citado colapso de Elío luego su retorno a su ciudad de infancia, cuando a la vuelta del viaje se encontró internada en una de las instituciones que eufemísticamente la sociedad designaba como *maisons de santé*. En uno de los libros compilados en *Tiempo de llorar*, en la sección que desnuda bajo el título de *Locura*, Elío aborda el período de varios meses de los cuales no conserva recuerdo alguno, y que atravesó internada en una clínica psiquiátrica. Los dos lados que intentaba unir en su itinerario quedaron trasmutados en las orillas de una condición difícilmente nominable, pero que se relacionan con el perseverar en cierta normalidad aunque angustiada, y el derrumbe absoluto del que ni siquiera ha conservado recuerdo. En su intención por conectar dimensiones que se resisten a cualquier unificación, Elío atravesó un umbral tan imprevisto como extremo, que comenta amargamente: “El otro lado está muy cerca de éste, no hay más que alargar un brazo, y ahí está, se toca. Es ayer otra vez sin haber llegado a ser hoy.” (Elío, 2022, p.91)

### ***Volver a casa tan tarde: la tenue posibilidad de un reencuentro***

El documental de Celia Viada tiene por subtítulo “10 pequeñas historias sobre María Luisa Elío”, lo cual lo propone como un ejercicio narrativo que apuesta a conjurar la figura elusiva y distante en el ordenamiento propio de los relatos. Causas y efectos, introducciones, desarrollos, conflictos, resoluciones y desenlaces. Todo ello con una vocación de miniatura que apuesta por el tono menor, por su concisión y su renuncia a la plenitud de una versión única. Pero a la vez en esta propuesta de una decena de pequeñas historias hay un hilo conductor, que remite a otro relato localizado en el presente de la producción: el de la investigación de la cineasta. Así, las diez microficciones en busca de una verdad documental sobre María Luisa Elío se enhebran en una aventura que se traslada de España a México, ida y vuelta, recorriendo la realizadora el itinerario de la escritora ausente, tratando de dilucidar trazos de una vida.

Las diez secciones de *Volver a casa tan tarde*, así numeradas y separadas por el título correspondiente, son: 1. La casa; 2. La caja azul; 3. Las ventanas; 4. El exilio; 5. El teatro; 6. La escritura; 7. La película; 8. El tiempo; 9. El regreso; 10. La posibilidad. Esta estructura recuerda de manera directa a un segmento de *Tiempo de llorar* titulado precisamente “10 pequeñas historias”, donde la escritora rememora, sin solución de continuidad, episodios de su vida y de sus seres queridos, objetos y circunstancias diversas. Pero en el film de Celia Viada, el hilo conductor de su búsqueda y la biografía que a la vez se va componiendo, entre retrato y relato, hacen que la investigación actual sea la encargada de otorgar mayor organicidad al film. Algunos de las pequeñas historias, especialmente la segunda

y la décima, enfocan con mayor nitidez los sucesos de la investigación de la cineasta. La búsqueda de los lugares donde se desplegó una vida, el encuentro con archivos, si bien abundantes, afectados por una fragmentariedad que traslada al plano de los documentos, fotos y escritos, las estrategias propias de la escritura de Elío. *Volver a casa tan tarde* se demora, en algunos pasajes, en esa confrontación con un archivo que constituye un rompecabezas. Escritos, imágenes, documentos de todo tipo. Cuidadosamente almacenados pero desprovistos de organización. La pantalla, en cierto punto, estalla literalmente en una simultaneidad de ventanas que dejan ver la abrumadora diversidad de eso que se resiste a ser una versión dominante, un relato jerarquizado.

Cada una de las piezas parece ocultar tanto como lo que revelan. Pero más allá de eso, los números de *Volver a casa tan tarde* imponen su magia ordenadora de lo diverso; parecen ir marcando la posible periodización de una vida que pareció siempre resistirse a una linealidad, sea ésta turbulenta o apacible, para oponerle una circularidad sostenida hasta el máximo peligro.

## Los fantasmas salen de la habitación cerrada

*La calle del agua* posee un extraño epílogo, que no solamente es extenso, sino que parece concluir varias veces antes del término del film. En el conversatorio citado de GJlón 2020, la autora comentaba que había percibido esa condición conversando con otra colega cineasta. La película parece que va a terminar con la mención a los años de nacimiento y muerte de Benjamina Miyar, pero no ocurre así. Seguidamente, un retrato de la fotógrafa se apresta a ser revelado en el cuarto oscuro. Y bajo la luz roja, en la batea poco a poco su imagen cobra forma en tiempo real, recuperando para la pantalla la imagen de ese pequeño milagro tecnológico que hace aparecer una imagen en un papel fotográfico. Benjamina se revela tanto fotográficamente como fantasmagóricamente, como aparición, en medio de la oscuridad. Pero una vez aparecida su imagen en el líquido de la batea, todavía queda una instancia más: en una breve escena cinematográfica, filmada hace casi un siglo, que se desarrolla en un espacio abierto, tres mujeres, modernamente vestidas, bailan felices y cómplices ante una cámara cinematográfica de aficionado, que recoge ese momento de feliz expansión. La música de Alex Aller refuerza con vitalidad ese pequeño instante de felicidad con el que culmina la película, un tiempo fugaz que parece, gracias a la imagen cinematográfica, puro presente pleno y en curso.

El final de *Volver a casa tan tarde* no persevera en un intento de sostener ese instante pleno localizado en otro lugar, preservado y como ajeno al curso de la historia, sino que retoma el comienzo del film con ese ascensor que llegaba a un piso, y todo lo indagado a partir de la exploración de la trayectoria de María Luisa Elío, la experiencia de *En el balcón vacío* y su vida en suspenso. Si a María Luisa Elío le fue imposible entrar a la casa de su infancia cuando retornó a Pamplona, Viada Caso toca la puerta cerrada del apartamento, y ante la inquietud de una propietaria que la atisba por la mirilla, expresa su deseo de hacer unas pocas tomas de la habitación donde todo el trauma ha iniciado.

Un par de planos sencillos, coloridos, equilibradamente compuestos y carentes de toda presencia humana han sido presenciados por los espectadores al inicio del documental, sin mayor contexto. Y en el final son expuestos en silencio, casi pudorosamente. Simplemente, como dejando constancia del retorno, desde el cine a un espacio crucial que a la escritora y actriz le fue imposible en su trayecto vital, y pero que la cineasta puesta a recuperar su historia finalmente puede ofrecer, como tributo a aquella vida. Como ha manifestado en diversas entrevistas concedidas en el recorrido por festivales de *Volver a casa tan tarde*, si la intención inicial de liberar a aquella niña de la habitación es imposible de cumplir, sí ha soltado una historia remarcable, la de María Luisa Elío, que cobra particulares resonancias justo en el año del centenario de su nacimiento.

La vuelta a casa, aunque sea tan tarde, se ha producido. Pero aún queda un pequeño segmento del film para el cierre, en unas imágenes levemente intervenidas, entre el movimiento del cine y la detención fotográfica, que proceden de aquella escena inicial de *En el balcón vacío*. El documental de 2025 vuelve a esa Pamplona de 1936 que había sido puesta en escena ficcionalmente en la ciudad de México, hacia 1961. La casa está tranquila, el sol entra por el balcón del cuarto. La niña desmonta cuidadosamente ese reloj acaso distraído de los elementos de la casa, para no romperlo en el examen. Esa tarde apacible, antes de la catástrofe, es el equivalente a la danza feliz de *La calle del agua*. La cineasta, como en el film anterior, juega con la imagen detenida y aquella temporalizada, oscila entre foto y cine. El reloj mismo, ese implemento minúsculo y frágil, parece condensar allí toda la magia de un tiempo que se conjura, entre la posibilidad de control y su decurso irrefrenable. Lo que *En el balcón vacío* perduraba como crónica existencial de una imposibilidad y la memoria íntima, hecha carne, de un largo dolor colectivo, pertenecía a ese espacio cerrado de la habitación de Pamplona. *Volver a casa tan tarde*, a la vez de ser una interrogación vital de la memoria histórica y de asomarse a una oscuridad con algo de irreductible, no deja de postular una dosis de reparación, la posibilidad de un encuentro entre épocas, mundos e interlocutoras que habitan una discontinuidad radical. Pero que que sin embargo entablan un diálogo productivo, extendido a quienes asisten a esas oportunidades mediúmnicas que el cine sigue ofreciendo, con su poder intacto, a sus conmovidos espectadores.

## Referencias

- Alted Vigil, A. (1999) "En el balcón vacío o la confluencia entre escritura fílmica y escritura histórica". En AA.VV., *Archivos de la Filmoteca* 33. Filmoteca de Valencia. Valencia.
- Donostia Zinemaldia. (2025) *73º Festival Internacional de Cine de San Sebastián*. San Sebastián. Clásicos: En el balcón vacío. Disponible en: [https://www.sansebastianfestival.com/2025/secciones\\_y\\_películas/klasikoak/7/733622/es](https://www.sansebastianfestival.com/2025/secciones_y_películas/klasikoak/7/733622/es)
- Elío, M. L. (2022) *Tiempo de llorar, y otros relatos*. México, UNAM
- García Ascott, J. (1961) *En el balcón vacío* (película). México, Prod.: Ascot-Torre
- Gayo, F. (2020) *Conversatorio con Celia Viada Caso*. Festival Internacional de Cine de Gijón, 20-28 de setiembre 2020. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=aOrgppZf07M>

- Mateo Gambarte, E (2009) *María Luisa Elío. La vida como nostalgia y exilio*. Logroño, Universidad de La Rioja.
- Mateo Gambarte, E. (2012) “En el balcón vacío. Guiones, realización y recepción”, en Lluch-Prats, Javier (ed.) (2012) *En el balcón vacío. La segunda generación del exilio republicano en México*. Madrid, AEMIC
- Naharro-Calderón, J.M. (1999) “En el balcón vacío de la memoria, y la memoria de *En el balcón vacío*”, En AA.VV., *Archivos de la Filmoteca* 33. Filmoteca de Valencia. Valencia.
- Pérez, G. (2019) *El fantasma material. Las películas y su medio*. Villa Allende, Los Ríos.
- Quintana, A. (2025) “En el balcón vacío. José María Ascot. San Sebastián 2025 – Clásicos.”. *Caimán Cuadernos de cine. Blog Post*. Disponible en: <https://www.caimanediciones.es/en-el-balcon-vacio-jose-miguel-garcia-ascot-san-sebastian-2025-clasicos/>
- Schaublin, C. (2022) *Unrueh/ Unrest* (película), Suiza, Seeland Filmproduktion.
- Viada Caso, C. (2019) *La calle del agua* (película), España, La letra azul
- Viada Caso, C. (2025) *Volver a casa tan tarde* (película), España, X Films
- Zunzunegui, S (2022) “*Cine español del exilio: En el balcón vacío*”. En *Profundidad de campo. Historias de cine II*, Santander, Shangrila, textos aparte.

---

**Abstract:** This analysis bridges a landmark work on Spanish exile in Mexico, the feature film *En el balcón vacío* (J. García Ascot, 1961), and its essayistic reinterpretation in the recent documentary *Volver a casa tan tarde* (C. Caso Viada, 2025). The figure of Spanish writer María Luisa Elío, screenwriter and protagonist of the first film, is examined in the recent film through a strategy that blends documentary, micro-fiction and film-essay. We will explore the dimensions of memory and post-memory involved in the dialogue between the two films, as well as the reflection on the material supports implicated in both works. The encounter between these two experiences summons not only the spectral dimension of the images on screen, but also the traces and remnants of their complex materialities, caught between wounds that will not heal and the mirage of an impossible return.

**Keywords:** Cinema - Photography - Exile - Memory - Documentary

**Resumo:** Esta análise estabelece uma ponte entre uma obra excepcional sobre o exílio espanhol no México, o longa-metragem *En el balcón vacío* (J. García Ascot, 1961), e a sua releitura em forma de ensaio no recente documentário *Volver a casa tan tarde* (C. Caso Viada, 2025). A figura da escritora espanhola María Luisa Elío, argumentista e protagonista do primeiro filme, é interrogada no filme recente a partir de uma estratégia que oscila entre o documentário, as microficcões e o filme-ensaio. Iremos investigar as dimensões da memória e da pós-memória envolvidas no diálogo entre os dois filmes, bem como a reflexão sobre os suportes materiais implicados em ambos os trabalhos. O encontro destas duas experiências evoca não só a dimensão espectral das imagens no ecrã, mas também os vestígios e resquícios das suas complexas materialidades, entre feridas que não cicatrizam e o miragem de um regresso impossível.

**Palavras chave:** Cinema - Fotografía - Exílio - Memória - Documentário

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

---

**Eduardo A. Russo.** Investigador, teórico y crítico de cine y artes audiovisuales. Dirige el Doctorado de Artes en la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Es profesor de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo desde 1992.