

**LA ESCRITURA COMO PROCESO REPARADOR DE LA MEMORIA:  
EL RETORNO A LOS ORÍGENES DE LA ESCRITORA EXILIADA  
MARÍA LUISA ELÍO BERNAL**

JUAN A. GODOY PEÑAS

[jgodoy@fas.harvard.edu](mailto:jgodoy@fas.harvard.edu)

HARVARD UNIVERSITY

**Resumen:** María Luisa Elío Bernal, miembro de la segunda generación de escritores exiliados por la guerra civil española, sufrió una crisis identitaria cultural fruto de la oposición entre su yo-infantil, anclado al pasado, y su yo-adulto, vinculado al presente. En 1970, Elío Bernal asumió el viaje de regreso a España y la escritura de dicho viaje como mecanismo para poner fin a este conflicto de yoes y, así, configurar su identidad. De este modo, este ensayo estudia el papel de la escritura como proceso reparador de su yo. Para ello, toma como punto de partida el viaje de retorno y las relaciones entre memoria y trauma.

**Palabras clave:** Viaje de regreso, Exilio, Memoria, Trauma, Escritura.

**Abstract:** María Luisa Elío Bernal, member of the second generation of Spanish Civil War exiles, suffered a cultural identity crisis resulting from the fight between her child-self, anchored to the past, and her adult-self, linked to the present. In 1970, Elío Bernal assumed the trip back to Spain and the writing of that trip as a mechanism to bring an end to the conflict of self and, thus, to configure her identity. In this way, this article studies the role of the narration as a reparative process of the self, taking as its starting point the trip back home and the relationships between trauma and memory.

**Keywords:** Return trip, Exile, Memory, Trauma, Writing.

«Y AHORA ME DOY CUENTA QUE REGRESAR ES IRSE. Es decir, que volver a Pamplona es irse de Pamplona. Al fin voy a volver donde las cosas no están ya. He vivido en el mundo de mi propia cabeza, el verdadero mundo quizá, y contando poco con el mundo exterior» (Elío Bernal, 2002: 19). Con estas palabras María Luisa Elío Bernal sumerge al lector en el relato de su viaje hacia el pasado, un viaje en busca de respuestas: ¿quién soy?, ¿cuál es mi lugar?, ¿qué sucedió?, ¿qué queda de aquello? Al igual que gran parte de los miembros de la segunda generación de exiliados por la guerra civil española, Elío Bernal creció escuchando en boca de sus padres, profesores o amigos, que el regreso a casa era algo inminente. En *Paños menores*, Gerardo Deniz, compañero de generación de Elío Bernal, confiesa que, aunque no fuese un tema habitual en su familia, sí era algo normal para los de su generación:

Jamás escuché a la hora de la comida —donde sólo éramos tres— el tema del retorno, por ejemplo. Lo cual me diferenciaba —y lo agradezco, repito— de muchos de mis compañeros del Instituto Luis Vives, que evidentemente vivían —reflejando a sus mayores— al perpetuo borde del regreso, hipotético y siempre diferido, hacia una noción confusa— una entelequia en la cual me encuentro sentado en este momento, no sin asombro (2002: 36).

Fueron estos primeros años de esperanza y ansiado anhelo de regreso a los que Wenceslao Roces, en una entrevista con Ascensión Hernández de León-Portilla, llamó «los años del optimismo irracional» (1978: 359). De ahí que muchos de ellos no quisieran comprarse casas ni muebles, así como tampoco crear ningún otro lazo vinculante con el nuevo país que pudiera entorpecer o dilatar el regreso a casa cuando llegase el momento. Este hecho añadió, según Mateo Gambarte, «una nueva dimensión al drama: la transitoriedad, el tiempo perdido y las esperanzas alimentadas, la no necesidad de adaptación al nuevo lugar y estado» (1996: 38). Este prometido pronto regreso provocó que Elío Bernal, así como el resto de niños y niñas, quedara en una especie de limbo flotante que, con el paso del tiempo, dio como resultado, en mayor medida, una falta de raíces<sup>1</sup>. Era tal la situación de su generación que el propio Max Aub escribió lo siguiente:

Cogidos entre dos mundos, sin tierra firme bajo sus pies, influenciados por un movimiento filosófico irracionalista, con una España de segunda mano, no acaban de abrir los ojos a la realidad. Esa misma vaga disparidad hace que su posición política

---

<sup>1</sup> A esto contribuyó, entre otros aspectos, la asistencia de la mayor parte de este grupo a escuelas diferentes a las del medio (escuelas fundadas por padres y profesores con miras a la continuación del sistema educativo español), tal y como afirma Angelina Muñoz-Huberman (1999: 156).

Juan A. Godoy Peñas (2019): «La escritura como proceso reparador de la memoria: el retorno a los orígenes de la escritora exiliada María Luisa Elío Bernal», *Cuadernos de Aleph*, 11, pp. 45-65.

sea inestable. [...] Tampoco tienen idioma propio, a veces, en lo más castizo, asoman, como es natural, los americanismos (1950: 15)<sup>2</sup>.

Fue la falta de identificación nacional, la ambigüedad en la que se movían, la ausencia de un espacio propio más allá de la imaginación, lo que llevó a críticos como Angelina Muñoz-Huberman, también miembro de este grupo, a afirmar que buscaron refugio en el lenguaje y, más concretamente, en la escritura, para identificar nuevos patrones identitarios que les permitiesen solventar su problemática relación con los conceptos de nación/espacio y tiempo, términos tradicionalmente considerados como elementos propios de la identidad cultural de un individuo (1999: 159-160). De este modo, este ensayo tiene como objetivo profundizar en el papel de la escritura como sistema reparador de la identidad. Para ello, voy a atender, en primer lugar, a las teorías sobre el papel de la autobiografía como sistema de reparación, especialmente a las teorías de Aleksandra Hadzelek y Ángel Loureiro; y, en segundo lugar, al desarrollo de los conceptos de memoria y recuerdos, siguiendo los esquemas de Paul Ricoeur, así como a la relación entre trauma y memoria establecida tanto por Cathy Caruth como por Bessel A. van der Kolk y Onno van der Hart, a cuyos trabajos me remitiré a lo largo de este artículo.

Además, este ensayo se suma a la tendencia actual de recuperación patrimonial y visibilización de la agencia femenina en la creación del exilio republicano español, tarea para la cual son referencias recientes obras como *Género y exilio teatral republicano: entre la tradición y la vanguardia* (2014) y *Tres aproximaciones al discurso identitario de las escritoras españolas en el exilio mexicano* (2016)<sup>3</sup>. En la introducción de esta última, Eugenia Helena Houvenaghel hace referencia a la dualidad a la que se enfrentan las escritoras españolas exiliadas, puesto que retornan, espiritual o físicamente, a la patria; regreso que está marcado por la relación entre dos espacios identitarios, España y México, así como por dos tiempos definitorios, el pasado y el presente, todos ellos elementos claves del argumento de este trabajo (2016: 9). De este modo, y a pesar de que, como explica Houvenaghel al hablar de los niños de la guerra, «prevalece

---

<sup>2</sup> El término «hispano-mexicano» fue acuñado por Arturo Souto en 1987 para hacer referencia a los niños de la guerra asentados en México. También se les ha denominado la generación Nepantla, acuñado por Francisco de la Maza, proveniente del náhuatl, que significa «en medio» (cit. Tasis, 2004: pos. 333); y fronterizos, proveniente de un poema de Nuria Parés («Canto de los míos» de *Canto llano*) que, posteriormente, popularizó Luis Rius en su artículo «Los españoles en México: Historia de una doble personalidad» (1967: 6).

<sup>3</sup> En la primera de las obras, resulta especialmente interesante —y vinculada al tema— la introducción que aparece bajo el epígrafe de «Exilio, paradigmas identitarios y agencia femenina: la renovación de los discursos narrativos y visuales del Teatro Español del Siglo XX» (2014: 13-27).

un concepto identitario basado en la reconstrucción de la patria perdida», es decir, una identidad en la que el elemento nacional prevalece sobre otros aspectos, tales como el género, la clase social o la religión, la obra de Elío Bernal ofrece una visión única del regreso a la patria y el poder de la escritura desde una perspectiva femenina marcada por la maternidad, ya que su primer viaje de regreso a su patria se produce de la mano de su hijo, Diego (2016: 11). Aunque no es posible profundizar en la cuestión de género y la maternidad en este trabajo por motivos de extensión, invito a otros investigadores a llevar a cabo dicha reflexión para contribuir así a esa visibilización de la agencia femenina del exilio a la que hacía mención anteriormente.

María Luisa Elío Bernal cruzó la frontera francesa por el puerto de Le Perthus a mediados de 1938 con tan solo 12 años, acompañada de su madre y sus dos hermanas, y sin saber si volvería a ver algún día a su padre, detenido el mismo día del alzamiento franquista<sup>4</sup>. Tras dos años en París, consiguió reunirse con su padre y, en 1940, la familia reunida marchó a México D.F. Allí residió María Luisa Elío Bernal hasta su muerte en 2009. Desde el momento de su salida, vivió en una doble realidad configurada por los vestigios de un pasado español que seguían reclamando un lugar protagonista dentro de su vida en México. Este desdoblamiento, al que me referiré con más detalle a lo largo del ensayo, tiene un papel protagonista tanto en su obra fílmica, *En el balcón vacío* (1962), como en su obra escrita, *Tiempo de llorar* (1988) y *Cuaderno de apuntes* (1995), recogidas estas dos últimas en un único volumen en España, en 2002, bajo el título *Tiempo de llorar y otros relatos*. En 2017, su único hijo, Diego García Elío, publicó el guion de la que iba a ser una nueva película de María Luisa Elío Bernal junto a Alejandro Rossi sobre la leyenda del tesoro del Vita bajo el título *Voz de nadie*<sup>5</sup>. No obstante, para la realización de este artículo únicamente me centro en la edición española conjunta de sus dos obras escritas publicadas en vida, *Tiempo de llorar y otros relatos*, con breves alusiones a su obra cinematográfica, ya que la temática de *Voz de nadie* no tiene relación con el retorno y el proceso de escritura de este.

Debido a la pronta edad con la que los miembros de la generación hispanomexicana marcharon al exilio, este grupo de niños y niñas no poseía aún suficientes recuerdos que los

---

<sup>4</sup> El propio Luis Elío narra el momento de su detención en su obra *Soledad de ausencia: entre las sombras de la muerte*: «—Venga con nosotros; queda usted a la disposición del General Mola» (2002: 31). No obstante, una vez en comisaría, el capitán requeté Generoso Huarte lo ayudó a escapar: «Usted sabe lo que tiene que hacer. Puede escapar por la puerta del cuerpo de guardia sin temor de que mis hombres le digan nada» (2002: 32-33).

<sup>5</sup> Así se conocen las joyas y otros objetos de valor pertenecientes al gobierno de la República fuera de España, valorados en más de cincuenta millones de dólares. Según Mateo Gambarte, Indalecio Prieto encargó a la madre de María Luisa Elío Bernal que guardara en su casa este tesoro durante un tiempo (2009: 49).

mantuviera anclados en la realidad española<sup>6</sup>. A esta escasez de recuerdos hay que añadir que los pocos que tenían fueron reelaborados a partir de la narración de sus padres y profesores. Esto derivó, por otro lado, en una idealización de España, tal y como destaca Eduardo Tasis Moratinos, a pesar de la ausencia de referencia visual que la palabra España poseía para muchos de ellos (2004: pos. 1451). No debemos olvidar que Elío Bernal, así como Carlos Blanco Aguinaga, Pascual Buxó o cualquier otro miembro de la segunda generación, son receptores de un exilio heredado, ya que no fueron sus ideas políticas las que los llevaron a abandonar el país, sino las de sus padres, aunque bien es cierto que muchos de ellos adoptaron esas mismas ideas durante su madurez, incluida Elío Bernal. Junto a la idea de un exilio heredado y una España idealizada, Angelina Muñiz-Huberman señala como características propias de este grupo una escritura llena de «dualismos. Introspecciones. Melancolías. Derrota, cinismo o desilusión» (1999: 159). De este modo, Muñiz-Huberman afirma que es en «la recolección y la transmisión de la memoria» donde esta generación encuentra su nacionalidad y donde se siente libre (1999: 160). No obstante, es necesario añadir que para llegar a este punto algunos de los escritores, como es el caso de Elío Bernal, han tenido que realizar ese primer viaje de regreso y, con él, afrontar los problemas causados por la falta de una identidad cultural fuerte que los lleven a superar, en la medida de lo posible, sus traumas y, así, entender lo peculiar de su situación. De este modo, dicho viaje de retorno se percibe como punto de inflexión para acabar con la imagen del pasado y empezar a buscar una nueva identidad en la que la escritura juega un papel clave.

En ese momento en el que María Luisa Elío Bernal cruzó la frontera entre Francia y España a mediados de 1938 se activó lo que Giuliana di Febo ha señalado como el binomio memoria-identidad. Esta crítica destaca que el hecho de traspasar los límites geográficos del

---

<sup>6</sup> En cuanto a la posibilidad de establecer, para los miembros de esta generación, unos criterios de periodización generacional claros, en función de sus edades, ha habido mucha controversia por parte de la crítica. Mateo Gambarte ha señalado las fechas de 1924 y 1939 como parámetros para delimitar a dicha generación (1996: 9). Por otro lado, Angelina Muñiz-Huberman establece las fechas de 1924 y 1937 (1999: 157), al igual que Enrique de Rivas (2013: 30). Susana Rivero comparte la misma fecha para delimitar el fin de la generación, aunque establece su inicio un año después, 1925 (1990: 33). También Roberto Ruiz da unas fechas a este grupo, concretamente, las de 1920 y 1930 (1991:149). Es Fernando Larraz el crítico que ofrece un abanico temporal más amplio, pues data a dicha generación desde 1920 a 1942 (2011: 584). No obstante, creo que ninguna de las fechas propuestas recoge la esencia de esta generación: haber marchado al exilio siendo víctimas de una guerra civil, por decisión de sus padres y familiares, y sin una plena conciencia de lo que estaba sucediendo. Es por esta razón que, en mi tesis doctoral, titulada «Memoria, identidad y literatura del yo: narrativas de la segunda generación de escritores exiliados por la Guerra Civil española», propongo una nueva clasificación que no esté basada en el momento de nacimiento, sino en la edad con la que estos niños partieron al exilio. De este modo, debe incluirse en esta generación a todos aquellos niños que lo hicieron con 16 años o menos, pues, a partir de esta edad, se le suponen al adolescente cierta madurez y cierta concienciación de la realidad en la que vive.

país de origen implica la ruptura con el cordón umbilical de la madre; en este contexto, de la patria (1997: 468). Por consiguiente, la niña, fuera ya de España, empieza a crear en su memoria una imagen de su país natal que, a medida que crece, va a configurar como parte de su identidad. En este instante se produce la primera ruptura en el ser de la escritora pamplonesa, quedando su yo, así, dividido en dos: el yo-infantil, anclado a España y al tiempo previo a la guerra civil española, y el yo-adulto, que va a desarrollarse en México y que se asocia con el presente<sup>7</sup>. Tanto es así que dicho momento también implica una nueva concepción del tiempo que, en términos de Mateo Gambarte, pasa de ser «tiempo contado a tiempo que pasa. El primero es tiempo asumido, es conciencia y memoria formantes de la propia personalidad. [...] El segundo, el tiempo que pasa, anula al sujeto activo y lo convierte en ilusión pasiva, en padecedor desencionalizado en puros recuerdos» (2009: 176). Es decir, mientras que el yo-infantil corresponde a «tiempo contado», el otro, el yo-adulto, se asocia a «tiempo que pasa», que se convierte en un sujeto pasivo, sometido a la memoria. Podríamos decir que, aunque el cuerpo de la narradora de este relato consiguió escapar de España y establecerse en México, el alma de la escritora niña quedó atrapada entre las rejas de la España previa a la Guerra Civil. A través de la escritura podemos ver cómo María Luisa Elío Bernal empieza a comprender que el viaje de regreso funciona como sistema para acabar con su yo-infantil: «Creo que podría volver en este instante a México, y creo saber por qué. Me estoy quitando a mí misma mi motivo de ser, mi excusa, y el miedo vuelve a aparecer cuando pienso en quedarme vacía» (2002: 27). No obstante, cabe preguntarse cómo es el proceso para llegar hasta dicha conclusión. Para responder a esta pregunta voy a analizar, en primer lugar, la toma de conciencia de su propia división en múltiples yoes y el papel de la escritura en esta; posteriormente, el poder de los recuerdos y la memoria en la fosilización de un yo imaginario; y, en tercer lugar, el viaje de retorno como punto de partida para convertir la memoria traumática en memoria narrativa.

A pesar del desdoblamiento de yoes que Elío Bernal sufre desde el momento en el que cruza la frontera, la escritora no es consciente de ello hasta su retorno a su lugar de origen, cuando comprende la imposibilidad de volver a Pamplona, ya que esta no existe más que en su propia cabeza (2002: 19). Estas palabras que, según Mateo Gambarte, fueron las últimas

---

<sup>7</sup> Van der Kolk y van der Hart afirman que «many traumatized persons, however, experience long periods of time in which they live, as it were, in two different worlds: the realm of the trauma and the realm of their current, ordinary life. Very often, it is imposible to bridge these worlds» (1991: 448).

en ser escritas, dejan ver al lector que la escritora ha tomado consciencia de su propio aferramiento al «mundo de su propia cabeza», es decir, a sus recuerdos, a su memoria y, por lo tanto, a su yo-infantil (2009: 114). Aunque Aleksandra Hadzelek afirma que el resultado de la autobiografía es permitir al yo presente ver y recrear el yo anterior para hacerlo nacer de nuevo (1998: 310), sucede todo lo contrario en este caso. Recrear dicho yo ofrece la oportunidad a la escritura de darse cuenta de que no queda nada de él en la actualidad y que es el momento de dejar nacer al yo-adulto. Por lo tanto, puede interpretarse que más de treinta años más tarde volvería a España para buscar ese yo que aún sentía que era ella. *Tiempo de llorar* es, por lo tanto, el reflejo de una convivencia entre los diferentes yoes que configuran su identidad a lo largo de su vida, y de cómo estos yoes se van configurando y mutando, especialmente a partir del viaje de retorno a España por primera vez.

Según la ya citada Hadzelek, la autobiografía se entiende como la «necesidad de autodefinirse frente a la imposibilidad de definir la realidad» (1998: 309). Atrapada en un mundo de recuerdos y traumas del pasado, Elío Bernal es incapaz de entender su posición ante la sociedad y su relación con la realidad española. Esta incompreensión, según las teorías sobre trauma desarrolladas por Cathy Caruth, solo se puede concebir como «a paradoxial relation between destructiveness and survival» provocada por una traumática experiencia (2016: 60). La repetitiva vuelta al pasado se ha cosificado como un trauma situado entre la destrucción propia que conlleva vivir en el recuerdo y la necesidad de supervivencia imperante en el presente, que se refleja en la obra a través de la presencia de su hijo Diego. De este modo, dar respuesta a esta situación es el objetivo tanto del viaje como de la posterior plasmación de este en unas cuantas páginas en blanco. En su libro *The Ethics of Autobiography. Replacing the Subject in Modern Spain* (2000), Ángel Loureiro afirma a modo de conclusión que, debido a que los exiliados han sido obligados a reubicarse ellos mismos y a reemplazar a sus yoes, no es sorprendente que sus historias sean narrativas de reparación. Dichas narrativas ofrecen dos vertientes para ser llevadas a cabo: por un lado, la reparación como restauración y renovación del yo y, por otro lado, la reparación del yo como compensación por su pérdida (2000: 181). En relación con esto, Cathy Caruth afirma que el trauma «is always the story of a wound that cries out, that addresses us in the attempt to tell us of a reality or truth that is not otherwise available» (2016: 4). *Tiempo de llorar* y *Cuaderno de apuntes* parecen ser testigos fieles de la primera categoría a la que hace referencia Loureiro, la restauración y renovación de un yo.

Aun así, debe entenderse en este caso el término «renovación» como sinónimo de «sustitución». El relato apunta al nacimiento de un nuevo yo a partir de la aceptación de la muerte del otro yo, tal y como queda reflejado a lo largo del artículo.

Elío Bernal había vivido anclada a la memoria del pasado, a la imagen que había configurado de España en su propia cabeza. No obstante, como bien apunta Mónica Jato, volver conlleva la producción de unos nuevos recuerdos de España que acaben con los existentes (2009: 149). Prueba de ello es el siguiente fragmento que narra el regreso de María Luisa Elío Bernal y su hijo al pueblo de Barañáin, cuyas tierras eran propiedad de su padre hasta el momento del alzamiento:

Lo que me asombra es cómo ha cambiado. Aquí está la ciudad universitaria y una que otra fábrica, pero al parecer el campo ha desaparecido. [...] Le pregunto al chófer si ya no queda nada del pueblo. [...] En unos minutos estábamos ya en lo que yo llamaba «el pueblo». Parecía que lo hubiesen barrido. Sólo quedaban en pie dos casas, un granero y la iglesia, que difícilmente se reconocía (2002: 33).

De esta forma, el viaje a España y la reescritura de este acaban con el pasado tal y como había sido grabado en la memoria de la escritora. Poner punto y final a ese pasado significaba también acabar con su yo anterior a la guerra. La España existente en su cabeza era sustituida por la nueva imagen creada tras el regreso con su hijo, y esto provocó que rechazase aquella idea que había mantenido durante tantos años, según la cual la verdadera María Luisa era la María Luisa niña:

Ahora que tenía decidido irme, me parecía que en realidad no había hecho nada y que mi infancia era menos importante de lo que yo creía, puesto que ella tomaba toda su relevancia con el inicio de la guerra, y que era ese preciso instante, esa circunstancia, la que me había hecho también perderla. 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 (2002: 73).

Volver a España y, posteriormente, transcribir el trastorno que había padecido durante su estancia en México funciona como mecanismo para acabar con su yo infantil. Este proceso consistía en la búsqueda activa de los restos del mundo de aquel yo —su casa en la Avenida de Roncesvalles, el pueblo de Barañáin, el preso de Elizondo— con el objetivo de entender en qué medida su recuerdo había impedido el nacimiento y el desarrollo de un yo adulto arraigado en la nueva sociedad.

Penetrar en el trauma causado a esa niña era un paso necesario para dejar surgir a la adulta que llevaba intentando nacer durante más de treinta años, y dicha penetración solo podía llevarse a cabo a través del viaje de regreso. De hecho, Bessel A. van der Kolk y Onno van der Hart definen los recuerdos traumáticos como «unassimilated scraps of overwhelming experiences, which need to be integrated with existing mental schemes, and be transformed into narrative language. It appears that, in order for this to occur successfully, the traumatized person has to return to the memory often in order to complete it» (1991: 447).

Similar definición ofrece Cathy Caruth, pero destaca un elemento que ha pasado desapercibido por los críticos holandeses, que no es otro que el término *sudden*. Caruth describe el concepto de trauma como «an overwhelming experience of sudden or catastrophic events, in which the response to the event occurs in the often delayed, incontrolled repetitive appearance of hallucinations and other intrusive phenomena» (2016: 11-12). Considero que es tan importante destacar la palabra *sudden* porque hay que recordar que muchos de los niños de la segunda generación, especialmente Elío Bernal, no eran conscientes de la realidad por la que estaba atravesando el país y no fueron preparados previamente para una posible salida<sup>8</sup>. De hecho, así narra Elío Bernal la mañana en la que, de repente, sin previo aviso, la despertó su madre para decirle que se marchaban unos días después de la detención de su padre: «No comprendo por qué han detenido a papá, siempre oí decir que era muy bueno. [...] De ahí en adelante todo cambiaría, eso lo supe desde pequeña, aquel día en que mamá nos despertó muy temprano, hizo que nos vistiésemos diciendo que nos íbamos, pero sin decir a dónde» (2002: 61-61).

Por lo tanto, es la escritura el sistema que Elío Bernal utiliza para transformar esas experiencias sobrecogedoras en «narrative language». El regreso se había producido en su mente numerosas veces<sup>9</sup>. Sin embargo, este debía realizarse también de forma física. De este modo, completar el recuerdo supuso el inicio de una muerte lenta, dolorosa y necesaria, que iba acompañada del nacimiento de un nuevo yo, no fruto del viaje, sino de la escritura, puesto que «the reparation continues in the act of telling itself» (Loureiro, 2000: 181). Siguiendo la terminología de van der Kolk y van der Hart, la escritura de este regreso es un intento de convertir la memoria traumática en memoria narrativa. La primera de ellas se refiere a un sujeto que es incapaz de afrontar el recuerdo de un evento con el cual aún se encuentra

---

<sup>8</sup> Mónica Jato también llama la atención sobre la importancia de este final apresurado de la infancia y entrada abrupta en la obra de Elío Bernal (2016: 239).

<sup>9</sup> Este es el tema de su película *En el balcón vacío* (1962), a la cual haré referencia más detalladamente en la segunda parte del ensayo.

enfrentado —la Guerra Civil y la salida de España en el caso de María Luisa Elío Bernal—, puesto que su adaptación en referencia a este episodio no ha sido satisfactoria y aún continúa haciendo esfuerzos para adaptarse. La segunda de ellas, la memoria narrativa, es una construcción mental que el sujeto utiliza para hacer que los eventos de los que es protagonista cobren sentido (1991: 427-28). Por lo tanto, el viaje representó el enfrentamiento con la realidad, la aceptación de que esta no era como ella la había concebido, y el punto de partida para hacer del fenómeno del exilio una experiencia digerida. Asimismo, supuso la fecundación de un nuevo yo, de un ente que fue creciendo poco a poco en el interior de la escritora y que empezó a cobrar forma en el momento en el que Elío Bernal asumió la redacción de *Tiempo de llorar*. De esta forma, la escritura y, junto a ella, el lenguaje era el medio organizador del conflicto entre sus yoes, pues ella misma escribió posteriormente en *Cuaderno de apuntes*:

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 (2002: 114).

A través de esta equiparación entre «Dios» y la «palabra», Elío Bernal otorga a la escritura el poder de la creación de un mundo distinto; en su caso, un mundo en el que ella va profundizando a medida que escribe el relato de su regreso a España y que le permite tomar consciencia de su multiplicidad de yoes. La palabra y, por tanto, la escritura, se dibuja como el sistema capaz de poner fin a su trauma y a los problemas identitarios surgidos tras el exilio; es decir, se convierte en el *leitmotiv* de la «reparación» de su identidad, en términos de Loureiro.

Ahora bien, cabe plantearse cuál es el papel de la memoria y los recuerdos en todo este entramado de lucha de yoes autobiográficos. Giuliana di Febo, en un intento de encontrar puntos en común entre los textos autobiográficos femeninos del exilio, afirma que la memoria funciona «como código ordenador de la experiencia que distribuye prioridades y relevancias, que silencia y recrea precisamente en la medida en que se traduce en autoimagen» (2003: 308). Por lo tanto, es significativo analizar en qué medida la presencia de los recuerdos en la mente de la escritora y la liberación de estos a través de la escritura afectan a la función de la autobiografía como recurso paliativo del dolor.

Si se presta atención a las teorías del crítico francés Paul Ricoeur, existe una importante fenomenología a tener en cuenta dentro del área de la memoria y los recuerdos. En primer lugar, Ricoeur define la memoria como un elemento único y singular. La memoria es la aseveración de que existe un pasado. Sin embargo, solo es posible acceder a dicha memoria y, por lo tanto, al pasado, a través del testimonio, que se dibuja, así, como nexo entre la memoria y la historia. El problema está en la fiabilidad del testimonio y la capacidad rememorativa de este. Por eso, frente a la singularidad de la memoria, Ricoeur señala la importancia de los recuerdos y la multiplicidad de estos (2003: 40-42). Entiéndase así la memoria como concepto abstracto al que nunca se puede tener acceso de una forma completa, puesto que dicho acceso es llevado a cabo por el recuerdo, cuya fiabilidad puede estar condicionada por numerosos factores externos: circunstancias personales del individuo, distancia temporal con el momento que se pretende rememorar, postura socioideológica o sentimental en relación con el hecho en sí, etc. Esta casuística en torno al recuerdo ha llevado también a Ricoeur a hablar de dos tipos: por un lado, el simple recuerdo (*mneme*), que surge de forma espontánea, deliberada, fruto de la afeción; frente a este, se encuentra la *anamnesis*, conocida también como «búsqueda». Esta es fruto de un auténtico deseo de luchar contra el olvido, pues consiste en la acción intencionada de rememorar sucesos del pasado (2003: 46-48). Sin embargo, dicha rememoración puede resultar en un éxito o en un fracaso y son muchos los mecanismos que el ser humano ha desarrollado para evitar que resulte en la última de las opciones. Dejando a un lado las constantes luchas con el recuerdo que Elío Bernal pudo llevar a cabo desde el momento en el que dejó España por primera vez, ella se sirvió de dos mecanismos artísticos para llevar a cabo esa *anamnesis*.

El primero de estos mecanismos es la escritura, y posterior grabación, del guion de la película *En el balcón vacío*<sup>10</sup>. Esta es el intento fallido de un imaginario retorno al país de origen. A pesar de que la propia María Luisa Elío Bernal confesara a James Valender y Paloma Ulacia que la escritura de *En el balcón vacío* fue fruto del encuentro con lo hispano en un viaje a Cuba

---

<sup>10</sup> Véanse, entre otros, los siguientes trabajos sobre *En el balcón vacío* para un estudio completo de la obra: Francie Cate-Arries «War Through a Girl's Eyes, Exile in a Woman's Voice: Cinematic Images of Memory's Hiding Places in *En el balcón vacío* (1963)» (2003); el proyecto de investigación AEMIC, dirigido por Javier Lluch-Prats, *En el balcón vacío. La segunda generación del exilio republicano en México*, en el que se reedita la película, se realiza un documental sobre ella y se recopilan numerosos trabajos y entrevistas en torno a la obra fílmica (2012); Eduardo Mateo Gambarte, *Exilio, infancia perdida, identidad e imposibilidad de retorno: En el balcón vacío de Jomí García Ascot y María Luisa Elío Bernal* (2016); Cecilia Enjuto Rangel, «La mirada nostálgica del exilio en *En el balcón vacío* (1962)» (2013); José María Naharro-Calderón, «Entre el recuerdo y el olvido del exilio: De *En el balcón vacío* de José Miguel García Ascot a *Tiempo de llorar* de María Luisa Elío» (1995); y Julia Tuñón, «Bajo el signo de Jano: *En el balcón vacío*» (2006).

Juan A. Godoy Peñas (2019): «La escritura como proceso reparador de la memoria: el retorno a los orígenes de la escritora exiliada María Luisa Elío Bernal», *Cuadernos de Aleph*, 11, pp. 45-65.

con su marido en 1960, realmente este periplo no fue más que la semilla (2004: 352). En aquel entonces solo escribió unos breves fragmentos que curiosamente leyó Alejo Carpentier, pero que no dejaron de ser un simple recuerdo a modo de afección, en términos de Ricoeur. Sin embargo, convertir lo que en principio parecía ser un simple recuerdo en una búsqueda constante de los recuerdos que le ayudasen a entender la lucha entre Gabriela-niña, pues así se llama el personaje que encarna la figura de María Luisa Elío Bernal, y Gabriela-adulta, es el resultado de una búsqueda activa en el baúl de los recuerdos. La escritura de los guiones de *En el balcón vacío* nace de numerosas horas de trabajo entre Jomí García Ascot, María Luisa Elío Bernal y Emilio García Riera, acompañados de numerosas llamadas de apoyo del poeta Emilio Prados. Además, para hacer posible su grabación, contaron con la ayuda de todo el círculo exiliado. Los actores no fueron actores profesionales, sino que eran también refugiados o hijos de refugiados españoles, como explica Charo Alonso (1999: 144). Pintores como Vicente Rojo, Juan Soriano y Souza donaron tres cuadros con cuya venta se recaudó dinero para comprar la cámara y material necesario para la grabación. Esto desemboca en otra pregunta a la que responderé al final del trabajo: ¿es esta película, por lo tanto, una exploración de los recuerdos de un individuo, en este caso de María Luisa Elío Bernal, o de los recuerdos de una colectividad, de los exiliados españoles en México?

A medida que pasan los años, muchos de los recuerdos se van debilitando y pasan al plano del olvido. La mente es consciente de que existió un recuerdo, pues solo se puede entender la ausencia de este si se sabe de la existencia de un recuerdo que no se recuerda, valga la redundancia. Olvidar implica recordar un suceso en el pasado. Sin embargo, en el caso de María Luisa Elío Bernal estaban funcionando, entre otros, dos fenómenos importantes en su configuración. Por un lado, la poca cuantía de esos recuerdos que iban desapareciendo con el paso de los años. Manuel Durán, miembro también de la segunda generación de escritores exiliados, afirma, en primera persona, que «los niños de la guerra» no habían acumulado suficientes recuerdos o experiencias que les permitiesen vivir ajenos al tiempo (cit. Rivera, 1990: 20).

Por otro lado, críticos como Elizabeth Jelin (o el ya citado Paul Ricoeur) están de acuerdo en afirmar que el olvido ocupa un lugar importante en aquellas narraciones «donde la represión y la disociación actúan como mecanismos psíquicos que provocan interrupciones y dramatizaciones traumáticas» (2002: 29). Estos hechos traumáticos generan unos vacíos en

la memoria que María Luisa Elío Bernal intenta rellenar llevando a cabo una semirreconstrucción de su huida de España a través de la película *En el balcón vacío*. A lo largo de la película, Elío Bernal intenta recrear las escenas que vivió en su camino a México: la huida del preso rojo por los tejados, el reencuentro con el preso de Elizondo, su viaje en el coche para escapar, donde vio colgando las cabezas de los hombres muertos, la entrada a la que fue su casa en la calle Roncesvalles, etc. Además, como afirma Isabelle Steffen Prat, «el hecho de que María Luisa se interprete a sí misma se puede percibir como un deseo de convocación directa de la memoria mediante la palabra, de unificación ontológica» (2012: 56). Sin embargo, esta búsqueda activa, que tiene como objetivo entender las relaciones entre pasado y presente, su infancia y su situación actual, la lucha entre sus yoes, no tiene un final feliz. En la última escena de la película, Gabriela-niña se cruza con Gabriela-adulta en las escaleras de la que se suponía que era su casa, pero, sin embargo, no se produce el reconocimiento entre ambos yoes<sup>11</sup>. La película es únicamente una reconstrucción de la imaginación en los escenarios de México. La autora no se enfrenta a la verdad de la realidad española de ese momento, ya que dicha reconstrucción no se había llevado a cabo en España, sino que se enfrenta a sus recuerdos de esta, por lo que no se produce una total asimilación de su pasado en contraste con los cambios del presente, provocando que sea así imposible la realización tanto del presente como del futuro; asimilación a la que conduciría el buen uso de la memoria ejemplar, en términos de Todorov (2000: 34). Este concibe «la memoria ejemplar» como aquella que permite indagar en el pasado con el objetivo de aceptar la realidad e incorporarla como forma de aprendizaje en el presente. No obstante, para poder llevar a cabo dicha incorporación, era necesaria la confrontación con la verdadera imagen de la España del momento, ya que el mundo creado a través de sus recuerdos no era suficiente para que se produjera la catarsis tan necesitada por parte de María Luisa Elío Bernal. Por lo tanto, esta situación provoca la realización del segundo mecanismo de búsqueda activa del recuerdo al que se hacía mención anteriormente: el verdadero viaje de regreso a España y su posterior escritura en *Tiempo de llorar*.

Elío Bernal, en la ya mencionada entrevista a Paloma Ulacia y James Valender, afirma sobre *Tiempo de llorar*. «Voy, todo lo que pasó lo voy a ir deshaciendo, borrándolo, para que no haya pasado» (2002: 359). De esta forma, volver a España significaba buscar en el pasado

---

<sup>11</sup> José María Naharro-Calderón realiza un estudio en profundidad de la anagnórisis en esta película en su artículo de 1999 «En el balcón vacío de la memoria y la memoria de *En el balcón vacío*», *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 33, pp. 150-161.

Juan A. Godoy Peñas (2019): «La escritura como proceso reparador de la memoria: el retorno a los orígenes de la escritora exiliada María Luisa Elío Bernal», *Cuadernos de Aleph*, 11, pp. 45-65.

las respuestas a las preguntas que aquella niña llevaba haciéndose en su cabeza por más de treinta años para poder crear unos nuevos recuerdos que facilitasen su inserción en el presente. No obstante, este ejercicio memorístico no resulta en un mecanismo de reafirmación de la imagen utópica e idealizada de una España vista a través de los ojos de una niña anclada en el momento de su salida en 1938, como quizá hubiera esperado o deseado Elío Bernal, sino todo lo contrario. Supone una constatación de la realidad imaginaria en la que ella misma había vivido, es decir, de la realidad formada en su mente a partir de sus propios recuerdos. De esta forma, se produce una aceptación de la no-existencia ya de aquella España y, por lo tanto, la reafirmación del poder del recuerdo como sistema para crear una realidad más importante que la realidad misma en determinadas situaciones traumáticas. Asimismo, la escritora pamplonesa explica: «En realidad el recuerdo de uno es lo verdadero. El recuerdo no es algo que uno inventa o cambia, es algo mucho más exacto que la realidad, dispuesta siempre a ser cambiada» (2002: 22).

Elío Bernal había hecho de sus recuerdos de España su razón de ser, pues, como afirma en la obra, había otorgado una importancia a su infancia y a la Guerra Civil que, tras el regreso, había comprendido que no tenían para ella. A pesar de ello, esta supuesta apacible comprensión de su error sobre la verdadera realidad y el poder de los recuerdos con vistas a un presente fracasa con el fin de la primera de sus obras escritas: «“No llores, María Luisa, anda. Mira aquí están tus hermanas.” “María Luisa, ¿qué pasa?” “Pero, ¿por qué lloras? Di algo.” “¡Anda!, deja de llorar.” “Pero di algo, ¿qué te pasa?” “¡Mamá!, ¡Mamá! ¿Por qué te has muerto?”» (2002: 98). El viaje a España había funcionado para aceptar que la realidad no era tal y como ella había pensado. Ahora, de vuelta en México, debía aceptar los cambios que se habían producido en su país de acogida y que tampoco había asimilado completamente por estar viviendo en el mundo del pasado. De hecho, en un momento de la obra, Elío Bernal escribe: «Ahora vivo en México. Por eso pido en este momento que me ayuden porque no me encuentro» (2002: 54). Es entonces cuando entra en función la segunda obra escrita: *Cuaderno de apuntes*. Por lo tanto, *Tiempo de llorar*, por sí sola, no consigue llevar a cabo esa transición de memoria traumática a memoria narrativa, sino que esta obra es el inicio de un proceso que busca una segunda parte en *Cuaderno de apuntes*.

Entre *Tiempo de llorar* y *Cuaderno de apuntes* han pasado siete años. Durante este tiempo, Elío Bernal ha estado un breve período de tiempo en un centro de salud, quizá, en parte, fruto del trabajo memorístico que había hecho a través del viaje de España y de la aceptación

de la realidad imaginaria en la que había vivido. El momento del viaje supuso la ruptura total con ella misma, una fragmentación entre lo que ella había sido y lo que debía ser a partir de entonces. Esto provocó otra crisis de identidad que resultará en una nueva búsqueda activa en el baúl de la memoria. No obstante, dicha búsqueda ya no se remonta únicamente al pasado en España, sino también a sus años en México. Hasta ese momento la lucha entre el yo-adulto y el yo-infantil había dado a luz una técnica narrativa basada en el desdoblamiento. Durante *Tiempo de llorar*, las voces de estos dos yoes se alternan, aunque no de forma simultánea ni equilibrada, para reflejar la dualidad traumática surgida en su propia personalidad. Véase el siguiente ejemplo: «“Os escondéis las tres y yo os busco.” Corremos cada una para un lado, chocando con todo. A mí debía serle muy fácil encontrarme ya que siempre me escondía en los mismos lugares» (2002: 30). La voz infantil habla en presente de lo que pasó hace más de treinta años. En oposición, la voz adulta reflexiona sobre el juego con la familia. Pero, con *Cuaderno de apuntes*, este recurso alcanza un nivel superior, dando lugar a una triplificación del yo, por lo que se puede encontrar no solo la lucha entre María Luisa niña y María Luisa adulta, sino también entre una María Luisa adulta, en México, serena y sin rastro de sus traumas, es decir, recuperada tras el viaje, y María Luisa adulta, afectada aún por el esfuerzo memorístico que supuso el retorno:

¿Pasó tiempo? Sí pasó, no sé cuánto tiempo, pero un largo tiempo. Y ahí estaba yo —al fin caritativa, ¡ah pobre de ti caritativa!—, con una bolsa de caramelos y un paquete de cigarros. Ve, anda, ve, sí y ahí fui, y me abrieron las rejas y entré: ahí estaba, la que lloraba y cantaba ahí, derecha, dignamente derecha en toda su locura, dando un paso hacia mí. Me alarga la mano, «¿cómo estás?», me pregunta, «te veo muy bien», «me alegro», y pronuncia mi nombre. «¿Por qué sabes mi nombre?», quisiera decirle, si yo nunca me atreví a mirarte a la cara, si estás loca, si tú no sabes y me voy.  
«Doctor, ¿se curó verdad?» «¿De quién me habla?» «Ah, no, no, imposible de diagnosticar, es un caso incurable».  
Pero yo sé, ahora yo sé bien, que ella sabe (2002: 112).

En este caso la escritora no se reconoce a sí misma durante su estancia en el centro psiquiátrico. En esta última frase, María Luisa Elío Bernal se adentra en el proceso de curación iniciado tras la realización del viaje. Su yo-adulto mexicano es conocedor del trabajo mental que ha supuesto la confrontación con la realidad española y acepta la lucha que su otro yo-adulto aún está llevando a cabo a través de la terapia en el centro de salud. Se trata del inicio de un proceso de unificación de los dos yoes adulto que afloran en *Cuaderno de apuntes*. Todo esto resulta especialmente curioso si se tienen en cuenta las palabras de Alicia

Alted Vigil, según la cual «el lugar de origen y el tiempo “detenido” en el momento de la partida» solo afecta a aquellos que han vivido el exilio siendo adultos (2004: 247-248). Sin embargo, este no es el caso de María Luisa Elío Bernal. De esta forma, *Cuaderno de apuntes* resulta su último trabajo en el que aborda las relaciones entre memoria e identidad con el fin de poder incorporarse al presente. Para llevar a cabo dicha incorporación, era imprescindible afrontar los traumas que habían coexistido con ella durante toda su vida. Esta obra se construye a partir de una serie de minirrelatos en los que desafía desde su locura hasta la propia muerte, pasando por la confrontación con la propia Guerra Civil, el poder del recuerdo, su infancia y la propia escritura. A través de esta última, había conseguido darle al pasado el lugar que le correspondía, resolver la lucha entre sus yoes y, finalmente, incorporarse al presente. Puede entenderse que la escritura funciona como proceso curativo; es decir, relatar sus vivencias le ha permitido enfrentarse a la realidad de su pasado y de su presente para poder configurar una nueva identidad. Muestra de su plena recuperación será su obra *Voz de nadie*, en la que ya no aparece el relato traumático de su desdoblamiento entre el pasado y el presente, entre su infancia y su madurez. De este modo, Elío Bernal ya ha integrado la experiencia del exilio como parte de su memoria narrativa, por lo que no siguen apareciendo esos recuerdos traumáticos, lo que conecta con las teorías de van der Kolk y van der Hart:

In the case of a complete recovery, the person does not suffer anymore from the reappearance of traumatic memories in the form of flashbacks, behavioral re-enactments, etc. Instead the story can be told, the person can look back at what happened; he has given it a place in his life history, his autobiography, and thereby in the whole of his personality (1991: 447-448).

Además, el hecho de que también haya hablado posteriormente de esta experiencia en varios medios de comunicación, así como en la entrevista ya mencionada a Paloma Ulacia y James Valender, sugiere la capacidad de la autora para integrar, finalmente, dicha experiencia como parte de su memoria narrativa.

Antes de finalizar, es necesario responder a una cuestión vinculada con la narrativa de Elío Bernal como un proceso de reparación identitaria. ¿Memoria individual o memoria colectiva? Según el gran teórico francés Maurice Halbwachs, el individuo no recuerda solo, sino que necesita siempre al otro y a los códigos culturales compartidos para poder llevar a cabo dicha rememoración. Isabelle Steffen-Prat afirma en relación con *En el balcón vacío* que las

imágenes de esta «sugieren la progresiva desaparición de la memoria individual y su sustitución por imágenes colectivas» (2012: 50). Por su parte, Tomás Segovia, en una entrevista concedida en torno a la reedición que estaba realizando el grupo AEMIC de esta película, confesaba «Yo creo que la película, a casi todos nosotros, cuando la vimos ya terminada, nos pareció que, efectivamente, era un documento sobre el exilio, sobre la segunda generación, sobre la experiencia infantil del exilio» (Fernández, 2012: 365). Sin embargo, el papel de la memoria colectiva a la que gran parte de la crítica hace referencia al hablar de la película no cobra la misma importancia cuando se trata de sus obras escritas<sup>12</sup>. Si se presta atención únicamente a la propia representación de una memoria colectiva, la respuesta es sencilla: no, no existe tal en su obra escrita. Tanto una como otra giran en torno a la problemática personal e individualizada de María Luisa Elío Bernal, sin poder rastrear huella que permita extender su labor memorística al resto de los miembros de la segunda generación. Aunque es cierto que experiencias similares pueden encontrarse en el relato de otros escritores exiliados, bien de la primera generación, como Max Aub y Ernestina de Champourcin, o bien de la segunda, como Emilia Labajos o María Casares. Si, como afirma Paul Ricoeur, «la memoria colectiva consiste en el conjunto de huellas dejadas por los acontecimientos que han afectado al curso de la historia de los grupos implicados que tienen la capacidad de poner en escena esos recuerdos comunes con motivo de las fiestas, los ritos y las celebraciones públicas» (2003: 19), sin lugar a duda, en su obra escrita no hay lugar para dichos recuerdos comunes.

Sin embargo, cabe recapacitar sobre las palabras de Halbwachs que mencionaba al principio del párrafo anterior. ¿Quién es el otro y cuáles son los códigos culturales compartidos? La situación de muchos de los miembros de esta generación tiene varias particularidades, y una de ellas es que, a pesar de estar en un nuevo país de acogida, carecían de contacto con la realidad de este debido a la formación de núcleos de exiliados en los que se movían con la esperanza de un pronto regreso.

En el caso de María Luisa Elío, esto no fue diferente, pues acudió a los institutos creados por la República en México. Además, en el momento de la realización de la película, fueron también otros exiliados los que colaboraron en la creación de la misma, pues su historia les interesaba a ellos, pero no a la mayoría de los mexicanos. De esta forma, el otro constituía, en gran medida, España, lo que contribuyó a la mitificación de una imagen basada en los

---

<sup>12</sup> Resulta interesante el artículo de Eduardo Mateo Gambarte «*En el balcón vacío*: guiones, realización y represión», donde expone una laboriosa tarea de hemeroteca en la que recopila los comentarios de los críticos del momento sobre la película, muchos de los cuales se mostraban de acuerdo con hablar de una memoria colectiva en el film.

recuerdos y el relato de los amigos y compañeros del exilio. En cuanto a los códigos culturales, sucedía algo similar. Sus costumbres y tradiciones procedían del ámbito español y los puntos en común con la cultura mexicana eran escasos, lo que contribuyó también a su aislamiento. De este modo, el viaje a España era también un intento de buscar un conjunto de códigos culturales que ella creía que compartía —aunque no fuese así— para poder entender en qué medida la memoria colectiva había influido en su propia memoria. Sin embargo, darse cuenta de que tampoco tenía en común dichos códigos culturales con España —pues, de una forma o de otra, con el paso del tiempo se había ido «mexicanizando»— la ayudó a entender que solo podría tener acceso al otro desde su posición privilegiada, establecida más allá de las fronteras de una u otra sociedad. Y son la escritura y el lenguaje el medio que María Luisa Elío Bernal va a utilizar para alcanzar dicha posición privilegiada.

En definitiva, la imposibilidad de reinserción o reformulación identitaria por parte de Elío Bernal genera un trauma anclado en el momento de la partida de España en 1938. La beligerante discrepancia entre el pasado y el presente reclama una resolución que armonice la lucha de egos interiores. *En el balcón vacío* se dibuja como un primer intento fallido de confrontación con el mundo de los recuerdos, ya que dicho enfrentamiento no tiene una constatación con la realidad de España que le ayude a aceptar su situación real, sino que esta se basa en una simple recreación imaginaria de la escritora junto a su marido y Emilio García Riera. Sin embargo, el posterior viaje de regreso en 1970 supone un choque, por vez primera, entre la realidad de España y la existente en la mente de María Luisa Elío Bernal, que no corresponde más que a la mirada de una niña de 12 años. Además, este viaje supone también el paso de esa memoria colectiva, que puede interpretarse en la obra fílmica, a una memoria individualizada en la figura de la narradora. Así, la reflexión identitaria en torno al papel de la memoria y el recuerdo y las relaciones de esta con su ubicación en el país de acogida que tiene lugar en *Tiempo de llorar* y *Cuaderno de apuntes* conceden a la escritura un papel relevante en la estructuración de los yoes de la escritora pamplonesa. Es la redacción del relato de su experiencia del viaje de regreso a España la que le permite ver con mayor claridad el lugar que había ocupado hasta ese momento el pasado en su vida, y la que le otorga la oportunidad de comenzar una vida más allá de la cárcel de recuerdos infantiles en la que ella misma se había encerrado.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO GARCÍA, Charo (1999): «Una mirada hacia lo perdido: *En el balcón vacío*», *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 3, pp. 140-149.
- ALTED VIGIL, Alicia (2004): «Exilio, identidad y alteridad», en María Pilar Suárez (coord.), *L'autre et soi-meme la identidad y la alteridad en el ámbito francés y francófono*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 245-259.
- AUB, Max (junio de 1950): «Una nueva generación», *Sala de Espera*, 21, pp. 12-15.
- CATE-ARRIES, Francie (2003): «War Through a Girl's Eyes in a Woman's Voice: Cinematic Images of Memory's Hiding Places in *En el balcón vacío* (1963)», *Letras Peninsulares*, 16, 1, pp. 205-213.
- CARUTH, Cathy (2016): *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*, Baltimore, John Hopkins University Press.
- DENIZ, Gerardo (2002): *Paños menores*, México, Tusquets.
- ELÍO BERNAL, María Luisa (2002): *Tiempo de llorar y otros relatos*, Madrid, Turner.
- y Jomí García Ascot (2012): *En el balcón vacío (México, 1962)*, Madrid, AEMIC.
- ELÍO TORRES, Luis (2002): *Soledad de ausencia: entre las sombras de la muerte*, Pamplona, Pamiela.
- ENJUTO RANGEL, Cecilia (2013): «La mirada nostálgica del exilio en *En el balcón vacío* (1962)», en Araceli Tinajero (ed.), *Exilio y cosmopolitismo en el arte y la literatura hispánica*, Madrid, Verbum, pp. 149-172.
- FEBO, Giuliana di (1997): «Un espacio en la memoria: el paso de la frontera francesa de los exiliados españoles. La despedida del presidente Azaña», en Alicia Alted Vigil y Manuel Aznar Soler (eds.), *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*, Barcelona, Gexel, pp. 467-482.
- (2003): «Memoria e identidad política en los escritos autobiográficos femeninos del exilio», en Alicia Alted Vigil y Manuel Lluisa (eds.), *La cultura del exilio republicano de 1939. Actas del Congreso Internacional celebrado en el marco del Congreso Plural: sesenta años después (Madrid – Alcalá – Toledo, diciembre de 1999)*, Madrid, UNED, pp. 305-318.
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Dolores (2012): «El grupo Nuevo Cine y la película *En el balcón vacío*: testimonio de Tomás Segovia», en Javier Lluch-Prats (ed.), *En el balcón vacío. La segunda generación del exilio republicano en México*, Madrid, AEMIC, pp. 349-374.
- HADZELEK, Aleksandra (1998): «¿Por qué la autobiografía? El exilio en la autobiografía o la búsqueda de la identidad perdida», en Manuel Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939: actas del primer congreso internacional: Bellaterra, 27 de noviembre – 1 de diciembre de 1995*, Barcelona, Gexel, pp. 309-316.
- HALBWACHS, Maurice (2004): *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos.

- HERNÁNDEZ DE LEÓN-PORTILLA, Ascensión (1978): *España desde México. Vida y testimonio de transterrados*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México.
- HOUVENAGHEL, Eugenia Helena (2016): *Tres aproximaciones al discurso identitario de las escritoras españolas en el exilio mexicano*, México D.F., Porrúa.
- JATO, Mónica (2009): «Hacia una imposible poética del regreso: *Tiempo de llorar* de María Luisa Elío Bernal», en Mónica Jato, Sharon Keefe Ugalde y Janet Pérez (eds.), *Mujer, creación y exilio (España, 1939-1975)*, Barcelona, Icaria, pp. 145-163.
- (2016): «María Luisa Elío: experiencia, trauma y literatura», en Iker González-Allende (ed.), *El exilio vasco*, Bilbao, Universidad de Deusto, pp. 233-255.
- JELIN, Elizabeth (2002): *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI de España.
- LARRAZ, Fernando (2011): «Memoria y autorrepresentación. La segunda generación del exilio en su escritura narrativa», en Manuel Aznar Soler y José Ramón López García (eds.), *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, Sevilla, Renacimiento, pp. 583-589.
- LLUCH-PRATS, Javier (2012): *En el balcón vacío. La segunda generación del exilio republicano en México*, Madrid, AEMIC.
- LOUREIRO, Ángel G. (2000): *The Ethics of Autobiography: Replacing the Subject in Modern Spain*, Nashville, Vanderbilt University Press.
- MATEO GAMBARTE, Eduardo (1996): *Los niños de la Guerra. Literatura del exilio español en México*, Lleida, Universitat de Lleida.
- (2009): *María Luisa Elío Bernal. La vida como nostalgia y exilio*, Logroño, Universidad de La Rioja.
- (2016): *Exilio, infancia perdida, identidad e imposibilidad de retorno: En el balcón vacío de Jomí García Ascot y María Luisa Elío Bernal*, Pamplona, Leer-E.
- MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina (1999): *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio*, Barcelona, Gexel.
- NAHARRO-CALDERÓN, José María (1995): «Entre el recuerdo y el olvido del exilio: De *En el balcón vacío* de José Miguel García Ascot a *Tiempo de llorar* de María Luisa Elío», en George Cabello-Castellet, Jaume Martí-Olivella y Guy H. Wood (eds.), *Cine-Lit II: Essays on Hispanic Film and Fiction*, Portland, Portland State University, pp. 204-212.
- (1999): «*En el balcón vacío* de la memoria y la memoria de *En el balcón vacío*», *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 33, pp. 150-161.
- RICOEUR, Paul (2003): *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Editorial Trotta.
- RIUS, Luis: «Los españoles en México: historia de una doble personalidad», *El Heraldo* (México D.F.), 16 de febrero 1967, p. 6A.
- RIVAS, Enrique de (2013): «De éxodos, exilios, guerras, poetas y generaciones. Poesía española del exilio republicano de 1939: La segunda generación de poetas del exilio en México», en María

- Teresa González de Garay Fernández y José Díaz-Cuesta Galián (eds.), *El exilio literario de 1939, 70 años después*, La Rioja, Universidad de la Rioja, pp. 21-36.
- RIVERA, Susana (1990): *Última voz del exilio: el grupo poético hispano-mexicano*, Madrid, Hiperión.
- RUIZ, Roberto (1991): «La segunda generación de escritores exiliados en México», en José María Naharro-Calderón (ed.), *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: ¿adónde fue la canción?*, Barcelona, Anthropos, pp. 149-153.
- STEFFEN-PRAT, Isabelle (2012): «La memoria herida: *En el balcón vacío*», en Javier Lluch-Prats (ed.), *En el balcón vacío. La segunda generación del exilio republicano en México*, Madrid, AEMIC, pp. 45-68.
- TASIS MORATINOS, Eduardo (2004): *El exilio en la poesía de Tomás Segovia y Angelina Muñiz-Huberman*, Bern, Peter Lang, Kindle file.
- TODOROV, Tzvetán (2000): *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- TUÑÓN, Julia (2006): «Bajo el signo de Jano: *En el balcón vacío*», en Bénédicte Brémard y Bernard Sicot (eds.), *Images d'exil. En el balcón vacío (1962)*, Nanterre, Université Paris X, pp. 39-62.
- ULACIA, Paloma y James Valender (2004): «María Luisa: Porque “regresar es irse”», en José Ángel Ascunce Arrieta y María Luisa San Miguel Casillas (eds.), *Los hijos del exilio vasco: arraigo o desarraigo*, San Sebastián, Saturrarán, pp. 355-379.
- VAN DER KOLK, Bessel A. y Onno van der Hart (1991): «The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma», *American Imago*, 48, 4, pp. 425-454.
- VILCHES DE FRUTOS, Francisca, Pilar Nieva de la Paz, José Ramón López García y Manuel Aznar Soler (eds.) (2014): *Género y exilio teatral republicano: entre la tradición y la vanguardia*, NY, Rodopi.