

Los guiones cinematográficos de Margarita Nelken

AMPARO SERRANO DE HARO SORIANO
Profesora Titular de Historia del Arte (UNED)

Margarita Nelken as screen-writer

RESUMEN

Este artículo describe el contexto y el origen de una serie de guiones escritos en México, en los años cincuenta, por la intelectual y política de la Segunda República española, Margarita Nelken. Cuatro guiones largos y seis pequeños que no llegaron nunca a ser filmados, nos llevan a analizar la aptitud, el conocimiento del tema y las razones que llevaron a Margarita Nelken a escribirlos. La estructura de sus escritos refleja un conocimiento de la teoría de Einsestein sobre el guión cinematográfico.

PALABRAS CLAVE

Guiones, cine, literatura, feminismo, política, España, México.

ABSTRACT

This paper describes the context and origin of a series of film scripts written in Mexico in the 50s by Margarita Nelken who was an intellectual and politician of Spain's second republic. Four long scripts and six miniscripts that never became motion pictures, are analyzed as to determine the aptitude, the knowledge on the subject, and the reasons that lead Margarita Nelken to write them. The structure of her writings conforms to the theory of Einsestein about film scripts.

KEY WORDS

Film-script, film, literature, feminism, politics, Spain, Mexico.

Margarita Nelken fue una de las intelectuales más originales que surgieron de los años que precedieron y caracterizaron a la República española, y también una de las más olvidadas. Entendemos la definición de intelectual como alguien de gran cultura y formación con capacidad para reflexionar y llegar a esbozar argumentos significativos sobre diversos temas. Un muy rápido recorrido por la gran cantidad de libros, artículos y conferencias que Nelken firma desde mitad de los años veinte hasta la guerra civil servirían para atestiguar de la originalidad de la misma. En muchos casos ella es una pionera en la problematización e interpretación de lo que se trata de la primera vez que se trata un determinado tema de una determinada forma. Así por ejemplo ocurre con lo referente al tema la mujer, que ella explora desde distintos puntos de vista que van desde los aspectos de la praxis más inmediata, como en *Maternología y Puericultura* (1926), a la reflexión sobre su conformación civil y psicológica, como en *La condición social de la mujer* (1921) y *En torno a nosotras* (1927), hasta lo más puramente intelectual, la búsqueda de una genealogía cultural, en *Las escritoras españolas* (1930). Algo muy similar podría decirse de sus otros dos grandes temas: la política y el arte. En todos los casos Nelken nunca se atiene a los presupuestos comunes, no se ampara bajo las teorías consensuadas, sino que tras una investigación previa, aborda el tema de nuevo, partiendo de cero, con rigor y libertad.

Es verdad que para mucha gente Margarita Nelken fue sobretodo una figura política, lo que está totalmente justificado por la resonancia, y lo excepcional (en aquella época sólo se pueden mencionar cinco o seis mujeres en la primera fila de la actividad política) de una carrera que la llevó a ser diputada por Badajoz en las tres legislaturas de la República. Esta condición de intelectual metida a política, no era entonces algo singular, sino que (contrariamente a la situación actual) fue el caso de los mejores políticos de la época republicana, empezado por Manuel Azaña.

Sin embargo, es de su condición de intelectual y de escritora de la que vamos a tratar aquí, aunque como veremos, su percepción política de la vida se infiltra también en la redacción los guiones cinematográficos que escribió.

La brillante trayectoria intelectual y política de Margarita Nelken se quiebra con el exilio, en 1939, primero en Francia y pocos meses después en México.

Contrariamente a muchas mujeres de esa época Nelken ya estaba familiarizada con trabajar para vivir. En 1915, su familia había sufrido la quiebra económica de su padre, el antaño prospero joyero Julio Nelken, probablemente debido a la Primera Guerra Mundial, lo que llevo a sus dos hijas Margarita y Eva a buscar trabajo en el medio periodístico. Pero su situación en el exilio es más difícil, no solo tiene que sacar adelante, en solitario, una familia de cuatro mujeres: su madre, su hija y su nieta. Además, toda su carrera política, con lo que eso implica económica y socialmente, queda destrozada cuando en 1942 es expulsada del Partido Comunista Español. Finalmente hay que añadir un quebrantamiento personal por la disolución de su matrimonio, la muerte de su hijo (en 1944) y el fin del matrimonio de su hija.

En 1950, fecha en torno a la que escribe o en todo caso registra los guiones de cine, nos encontramos que el grueso de la actividad intelectual Margarita Nelken está orientada casi exclusivamente, hacia la pintura y escultura mexicanas y bajo la forma de artículo de periódico. Esa drástica reducción de su campo de interés merece la pena señalarse. Si podemos contar hasta diecisiete libros (sin mencionar su obra literaria : una novela *La trampa del arenal* y varios cuentos) en su etapa pre-exilio, a partir de su llegada a México solo escribirá siete. Además, aparte de su conmovedor poema *Elegía para Magda* escrito a la muerte de su hija en 1954 y de una traducción de *Madre Coraje* de Bertold Brecht con el título de *Ana, la Valor*, que termina en 1955, no hay ningún intento literario más por parte de Nelken¹.

Por lo tanto la primera pregunta que suscita la existencia de unos guiones cinematográficos escritos por Margarita Nelken sería, ¿podemos considerar que la ausencia de un planteamiento teórico sobre el cine en una intelectual como ella, significa que su interés es circunstancial y puramente crematístico?

Los factores que nos llevarían a pensarlo son varios. En primer lugar hay constancia de que algunos de esos guiones son encargos que se le hicieron. Como relata Trinidad Barbero Reviejo en su excelente artículo sobre este mismo tema, existen una serie de documentos que nos permiten certificar que parte de su producción como guionista procede de un encargo². Estos documentos se refieren esencialmente a un guión largo que aparece registrado en 1950 con el nombre final de *La arqueta de los recuerdos* y que está basado en un cuento de Alfred de Musset, *Margot*, y a unos guiones cortos.

Sin embargo, la carta en que el productor Guillermo Calderón Stell informa de que ha adaptado el guión de Nelken basado en el cuento de Musset, es de 1943. Es decir que *La arqueta de los recuerdos* con los sucesivos nombres de *Isabel*, *Chabela* y finalmente *La arqueta de los recuerdos*, es el primer guión del que se tiene noticia.

Luego está por orden cronológico *El Santo Duque*, sobre la vida de San Francisco de Borja en la corte española del siglo XVI, cuya fecha de registro es diciembre de 1950.

El siguiente guión sería *Cada quién su vida*, escrito en colaboración con Celestino Gorostiza y registrado con la fecha de Febrero de 1952. Celestino Gorosti-

¹ Esto no fue una característica exclusiva de Margarita Nelken sino que fue el destino común de las mujeres intelectuales que habían ejercido una actividad antes de la guerra civil. « Las mujeres intelectuales del exilio español de 1939 experimentaron un retroceso importante respecto a lo que había sido su producción cultural anterior a la guerra civil. Fueron mujeres que sacrificaron, de manera general, la producción propia para atender asuntos inmediatos, para colaborar con la comunidad o la familia, en el trabajo manual, en las traducciones, en las secretarías, en la limpieza, en el taller, o en la cocina. p. 252. MARTÍNEZ.J *Las santas rojas. Exceso y pasión de Clara Campoamor, Victoria Kent y Margarita Nelken*. Barcelona. Flor del viento ediciones, 2008.

² BARBERO REVIEJO, T.: «Unos guiones de Margarita Nelken: la aventura del cine Mexicano». En *Las literaturas del exilio republicano de 1939. Actas del II Congreso Internacional* (Bellaterra, 1999: vol. 1) Edición de AZNAR SOLER.M. Barcelona, GEXEL, 2000.

za es un guionista mexicano profesional que llegó a dirigir tres películas y cuya simpatía republicana queda patente en su condición de guionista de la película *Refugiados en Madrid* (1938).

Luego hay un guión, sin título, una especie de comedia de enredo, que Trinidad Barbero Reviejo aventura que quizás podría tratarse de *Leoncia*, un guión registrado en junio de 1952. Sin embargo, y como señala Barbero, no hay ningún personaje en ese guión que lleve ese nombre.

Finalmente en junio 1952, tenemos un nuevo documento en el que el productor y distribuidor de EMA, Juan F. Azcarate invita a Nelken a participar con guiones breves para historias diminutas de dos minutos de duración, de temática libre.

De estos hay cuatro con el membrete de la productora EMA: *Psicología fácil*: sobre las distintas formas en que una mujer lleva el bolso como clave (semi-humorística) para entender su personalidad; *La leyenda de la Tzaráracua*, una narración lírica sobre los amores de una princesa y un guerrero; *Mano a mano de oro*, una exhibición de toreo a cargo de dos maestros de la época Lorenzo Garza y Alejandro Silverio; y finalmente *Biografía en cera*, un acercamiento a la figura de Luis Hidalgo, artista plástico y cerista mexicano.

También existen tres mini-guiones más, que no aparecen impresos en el papel de la productora, titulados *El abánico*, *La peineta española* y *Caracoles y caracolas*, que son meditaciones culturales en torno a un objeto; y que por la variedad de imágenes con la que se construyen, el carácter abstracto de su hilo argumental y por la ligereza y falta de pedantería con la que se tratan obras significativas del mundo del arte, llevan la marca indeleble de Margarita Nelken.

No tenemos constancia de que ninguno de estos mini-guiones hayan sido filmados y proyectados junto con «El noticiero español», sin embargo la labor de recuperación de obra que lleva a cabo la filmoteca de la UNAM en México no se ha terminado.

En segundo lugar hay que tener en cuenta el contexto. Este contexto es lo que habría forzado la atención de Nelken sobre el cine. Los años que van de 1939 a 1952 son la llamada época dorada del cine mexicano: las razones de la importancia con la que surge la industria fílmica, están relacionadas con la Segunda Guerra Mundial y la implantación de un sistema complejo y contradictorio de capitalismo, en el que se mezclan el pasado y el presente, la exaltación de lo rural, pero la aparición de un definitivo progreso económico y tecnológico que se plasma en la metrópolis y que ha sido llamado capitalismo desigual. La producción cinematográfica es símbolo y síntoma de este sistema.

En los años cuarenta una serie de medidas estatales favorece la industria cinematográfica así por ejemplo, se decreta que cada sala debe proyectar una película mexicana por mes, se prohíbe el doblaje de películas extranjeras con lo que se aseguraba la primacía del público popular que ni sabía idiomas, ni podía leer

subtítulos, en 1942 se crea el Banco Cinematográfico para ayudar en el financiamiento de la producción de películas... Al mismo tiempo, cuando en los años cuarenta el cine mexicano siente que puede llenar el vacío que el cine español (a resultas de la guerra civil), el cine argentino (que sufre una restricción de película virgen de EEUU por ser favorable a las potencias del Eje) y el cine de Hollywood (por la Segunda Guerra Mundial) han dejado, hay una búsqueda de nuevos temas alejándose un poco de los estereotipos de «cine mexicano», surge de pronto la necesidad de otros argumentos y nuevos arquetipos que pueden provenir de adaptaciones literarias o de esos extranjeros familiares que son los exiliados. Entre los nuevos arquetipos conviene señalar la aparición de la mujer fatal, especie de mujer fálica y castradora que en México se conoce con el nombre de «devoradora» y la extraordinaria encarnación que de ese arquetipo hizo María Félix.³

También es significativo señalar la presencia de Luis Buñuel que en 1946 viaja de Hollywood a México y cuya presencia allí remite a esta demanda de novedad. En esa misma línea, está el hecho de que en ese momento, años cincuenta, muchas personas del círculo de los intelectuales del exilio son también requeridos para hacer guiones como es el caso de Manuel Altolaguirre, León Felipe, Max Aub, etc.⁴.

Finalmente, es significativo que de los cuatro guiones largos de los que tenemos constancia que escribió, cada uno pertenece a un género distinto; hay un drama histórico: *Santo duque de Gandia*, un melodrama femenino: *Cada cual su vida*, una historia sentimental: *Chabela* y una comedia sainetesca que no tiene título.

Es como si la autora estuviese buscando encajar en algún género, solventar las necesidades de algún director, encontrar algún mercado y diese muestra así de su versatilidad y competencia.

Por otra parte y teniendo en cuenta la situación personal de Nelken que hemos dibujado anteriormente, también podría ser que tuviese verdadero interés por la realización de guiones de cine, sin tener ni las ganas, ni las fuerzas, para adentrarse en una especulación teórica sobre el cine.

En estos guiones encontramos dos características muy peculiares y un tanto contradictorias: un buen conocimiento de la escritura cinematográfica y un amor casi inevitable por la literatura.

Aunque de ningún modo el tipo de guión que hace Nelken podría calificarse de «técnico» (no tiene separación en secuencias, ni escenas, ni indicaciones de mo-

³ Precisamente «Doña Barbara» (1943), la película en la que aparece por primera vez ese arquetipo de mujer «masculina» encarnada además por María Félix, es una adaptación de la novela del venezolano Rómulo Gallegos, exilado en México.

⁴ Se recoge más información sobre el tema en GUBERN, R. *Cine español en el exilio, 1936-1939*. Barcelona, Lumen, 1976.

vimientos de cámara, de planos, etc.) es, sin embargo, el guión de alguien muy consciente del medio en el que está trabajando.

Para empezar hace un buen uso del montaje paralelo resolviendo al menos dos de los guiones (los más logrados desde el punto de vista cinematográfico) el de *La arqueta de los recuerdos* y el de *Cada cual su vida* por medio de un prolongado «flash-back» en el que escenas del pasado se van alternando con el presente, creando así una especie de suspense sobre el devenir de los dos personajes femeninos que protagonizan las historias Chabela y María Luisa.

En este punto quizás sea interesante recordar las teorías, la obra y la figura de Sergei Eisenstein que estuvo en México en los años treinta. Eisenstein en una estancia de meses en la que no llegó a concluir ninguna película sino un curioso producto *Qué viva México*, una sinfonía de gran belleza en que el paisaje explicita lo indígena, un intento de trasladar a imágenes la visión de una identidad nacional a la vez exótica y mítica, un camino que en buena parte seguirán, aunque de manera más tópica los propios directores mexicanos como el Indio Fernández y Figueroa. Pero además de su formalismo simbólico, ejemplarmente manifiesto en *El acorazado Potemkin*, Eisenstein es famoso también por su legado teórico.

En el centro de su obra teórica hay una exaltación del montaje como reflejo de la dialéctica existencial a cuya base puede reducirse todo. En su tratado *Dickens, Griffith y nosotros* (publicado en inglés en 1944) Eisenstein da las claves de su visión cinematográfica y de la forma en que todo texto literario puede ser trasladado a imágenes desde el momento en que uno capta su dualidad subyacente y con ella en mente el conflicto se convierte en una dinámica temática y formal.

Además de la técnica de montaje, y, aunque de modo algo ingenuo en su expresión, también vemos la importancia que Nelken concede al primer plano y al llamado plano detalle. Así por ejemplo al principio de *La arqueta de los recuerdos* precisa como «el título del film aparecerá proyectado sobre un fondo que representa un cofrecillo del cual salen un pañuelo bordado, unas florecitas,» p. 1... una serie de menudos objetos que irán pautando el relato y que requieren plano detalle. También en esta misma obra y de nuevo sin indicación clara de plano, cuando dice: «el visitante la mira con asombro» p. 4, parece claro que se sugiere un primer plano.

También en *Cada quien su vida* la transición al *back-flash* está minuciosamente presentada, al modo de esa época, mediante una imagen congelada (un retrato) que toma vida: «Sobre el retrato, que se anima, empiezan a escucharse lejanamente las notas agudas del «Saint Louis Blues» y en exposiciones múltiples, pasando de un lado a otro de la pantalla, acercándose o alejándose, escenas de la vida bulliciosa del año de 1926» p. 4.

En cuanto al aspecto literario pareciera que Nelken a veces se deja llevar y cae en la creación de frases excesivamente literarias e innecesarias desde un punto de vista cinematográfico. En *la arqueta de los recuerdos* nos habla de que «el camino

es solitario y medroso» p. 1, una observación más literaria por lo subjetivo que útil y el protagonista pide refugio en «una noche tan aciaga» p. 2, un lenguaje culto que no parece corresponder al de su personaje Poncho. Igualmente en el *Santo Duque* llega a utilizar un vocabulario al modo del siglo XVI, cuando dice por ejemplo: «torna a sentarse» p. 2; «el canónigo, muy cumplidamente, se envanece» p. 5, o bien: «Rápida sucesión de brevsimas escenas para demostrar el auge creciente del favor de que goza Francisco en la Corte, y las mercedes que, en todos los ordenes, le va deparando la fortuna» p. 20. Esta forma de expresarse para describir los movimientos y gestualidad de los actores, el tema de las escenas, parece innecesario. Del mismo modo en el *Santo Duque de Gandía* nos encontramos con esta frase: «Sea como sea, en las guerras, los que sufren y pagan por los yerros de todos son los pobres» p. 7. Esta claro que estos «descuidos» en que se encuentra a Margarita Nelken hablando por sí misma para un hipotético lector y no dando instrucciones útiles para la cámara o el director, son el resultado de un sentimiento auténtico e inevitable. Aunque parece probable que Nelken concentró sus esfuerzos en proyectos razonables, desde un punto de vista económico, la escritora que había en ella y la amante de la justicia, nunca se resignaron al silencio.