MONOGRÀFIC III. MARGARITA ALEXANDRE

MARGARITA ALEXANDRE

Ricard Salvat, Margarita Alexandre, José Triana, Antón Arrufat, Tomás Gutiérrez Alea (*Titón*)

A propòsit de Margarita Alexandre per Ricard Salvat

A començaments de l'any 2007 (22-27 de gener) va tenir lloc a la nostra Filmoteca un homenatge a Margarita Alexandre, actriu, directora i productora de cinema a l'Estat espanyol i també productora de cinema i directora d'un gran teatre a Cuba. A darrera hora, ja fora de l'illa de Cuba, va ser coordinadora de produccions internacionals. Als actes no hi va assistir gaire públic i, per sorpresa nostra, hi va haver una manca gairebé total d'historiadors del cinema i de comentaristes crítics. La Filmoteca du a terme unes activitats admirables, no solament pel gran encert que caracteritza les seves programacions, sinó sobretot pels cicles monogràfics i actes culturals en general. Destacaríem, en especial, la teoria d'homenatges que du a terme, que ajuda a omplir els terribles buits d'informació que s'han creat en els llargs trenta-sis anys del franquisme i trenta-un del període d'aproximació a la democràcia. Hem tingut l'Any de la Memòria i ara tenim, per fi, una Llei de la memòria històrica, amb la terrible oposició de la meitat del país. Amb tot, quan es fan actes com el de Margarita Alexandre el públic jove i sobretot el professional no hi acut. No vàrem saber trobar cap comentari del pas de Margarita per Barcelona als diaris. És per aquesta raó que tenim especial interès a donar una ampla notícia de la personalitat rica i fascinant d'aquesta gran dona del cinema i del teatre.

Margarita, en la seva visita, va ser acompanyada en tot moment per un historiador admirable, Julio Pérez Perucha, president de l'AEHC (Asociación Española de Historiadores del Cine). Sembla que la seva tenacitat va fer possible els dies de record dels treballs de Margarita, a Barcelona i altres ciutats de l'Estat espanyol. Vàrem parlar amb els joves que acudiren a veure els seus films. Concretament *La gata* (1956) va constituir una gran sorpresa, una revelació molt agradable per

la novetat visual que aconseguí en utilitzar uns plans molt llargs, inhabituals en els anys cinquanta. El sol fet també d'atrevir-se a usar l'autèntic cinemascope de la Fox i fer-ho en color va ser tot un risc insòlit a l'època. Margarita va utilitzar el color a fi de buscar el dramatisme que l'acció requeria prescindint de les recomanacions de la casa Kodak que aconsellava d'usar al màxim una llum plana. Joan Mariné, el director fotogràfic, va fer autèntics prodigis. El que els joves no varen poder valorar, i pel que vaig veure fins i tot ni els més cinèfils, fou el canvi total d'imatge que Margarita i el seu col·laborador habitual, Rafael M. Torrecilla, varen aconseguir amb aquesta gran actriu que és Aurora Bautista, totalment feta malbé per Juan de Orduña en una sèrie de films històrics de to imperialista. Orduña li va donar una dimensió popular, uns èxits de la mà de Cifesa que la convertiren en una gran estrella. Aurora, que era filla d'un republicà empresonat en acabar la Guerra Civil i obligat a viure castigat a Barcelona, havia estat deixeble de la gran Marta Martorell aquí a l'Institut del Teatre i ja al petit teatre de la seu d'aquesta institució, al carrer d'Elisabets, li vàrem veure interpretacions memorables i de gran refinament. Però Orduña la va portar cap al més gran teatralisme i encartonament amb *Locura de amor* (1948), *Agustina de Aragón* (1950) i *Teresa de Jesús* (1961), i Alexandre a *La gata* va obligar-la a fer el salt cap a la veritat interpretativa, veritat que acabaria culminant en aquell dolorós, intensíssim, excel·lent treball de *La tía Tula*, de Miguel Picazo (1964). Va ser una llàstima, al nostre entendre, que en l'homenatge a Margarita no es projectés *Cristo*, un documental d'art refinat i savi que en aquell moment semblava voler seguir les lliçons de Luciano Emmer. Ens referim als seus renovadors documentals d'art que feien una lectura de les obres pictòriques a través de la càmera que viatjava per les teles.

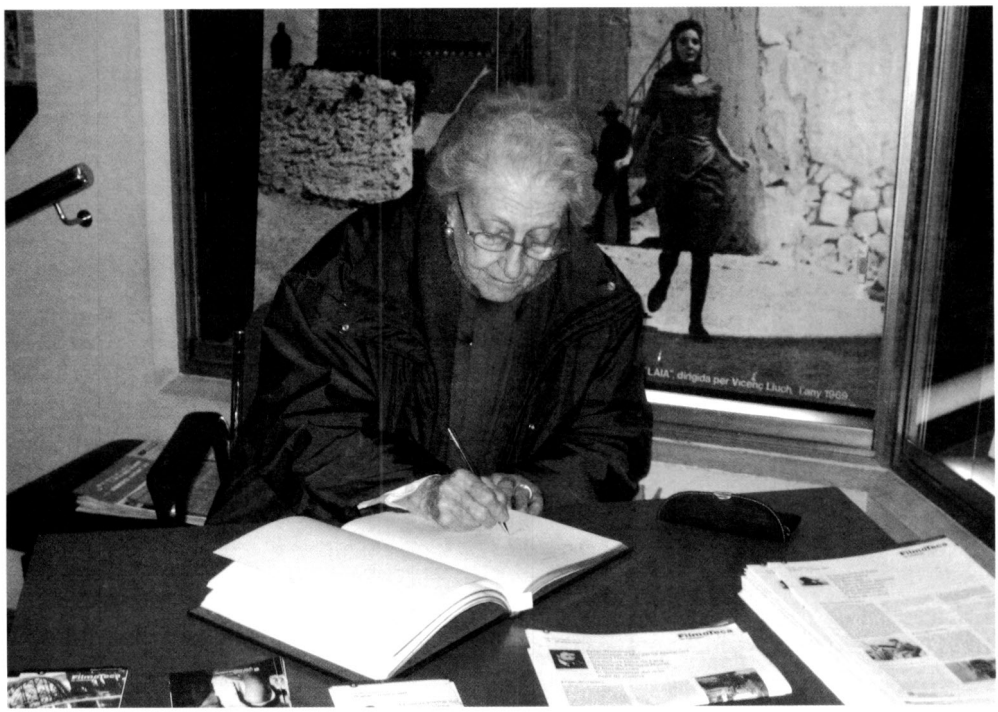
Pérez Perucha recordava en el programa de mà de la Filmoteca: «En efecte, Margarita Alexandre (León, 1923) havia començat desenvolupant a partir del 1941, i en alguns casos amb el pseudònim de Margarita Sandra, una irregular carrera d'actriu secundària en el cinema espanyol, on tampoc no va faltar algun paper protagonista (*Barco sin rumbo*, Elorrieta, 1951), fins que, interessada pel món de la realització, i juntament amb el crític i ajudant de direcció Rafael M. Torrecilla (Madrid, 1927-2005), aborda un primer títol, *Cristo* (1953), un insòlit assaig sobre pintura que va ser produït per la progressista Altamira. Sobre la marxa, el tàndem Alexandre-Torrecilla creen una productora (Nervión) i adapten, produeixen i dirigeixen, no sense patir seriosos —i previsibles— obstacles censors, l'adaptació d'una novel·la de la falangista dissident (del franquisme) Mercedes Fórmica, *La ciudad perdida* (1954), i un melodramàtic guió aliè que a les seves mans es converteix en una poc edificant (per al *capellanum* oficial) consideració del desig femení. Les seves produccions següents van ser eloqüentment, un títol del procomunista Antonio del Amo (*Nada menos que un arcángel*, 1958) i un guió del també comunista Alfonso Sastre (*Un hecho violento*, Forqué, 1958). I mentre es trobaven embrancats en la producció d'*El cochecito* "azconiceferreria" (i abans que el projecte fos recuperat per Portabella), i de camí cap a Mèxic, aterren en una Havana inicialment revolucionària, una realitat política que els impulsa, en un espectacular canvi de perspectiva, a adherir-se al procés revolucionari i a romandre a Cuba durant tota la dècada següent.»

Es quedaren a Cuba i varen emprendre la gran aventura de la Revolució. Margarita i Rafael foren molt ben rebuts de seguida i ella sobretot es va saber guanyar les simpaties i el respecte dels seus col·laboradors. Suposo que impressionava que tingués un alt títol nobiliari per part del seu marit, el pare dels seus dos fills. Va entrar a treballar a l'ICAIC i va produir algunes pel·lícules

que són part de la història del millor cinema cubà. Va tenir una gran amistat amb Tomás Gutiérrez Alea, amb qui mantindria un molt interessant epistolari, un cop ella havia ja marxat de Cuba. Mentre Margarita feia cinema, el seu company estava en l'aparell econòmic de l'Estat i va tenir, si no m'erro, cura de certes exportacions i importacions de gran nivell.

Va produir *Cumbite* (1964) i *La muerte de un burócrata* (1966), de Tomás Gutiérrez Alea. Jo estava molt interessat a veure la primera quan vaig ser a Cuba per primer cop. Però no hi va haver manera que me la passessin; sempre em donaven una excusa estranya o especial. En general, en un principi, vaig pensar que no la devien trobar bona i no me la volien ensenyar, però aquesta no va resultar una bona explicació perquè un film del gran autor i director teatral, Armand Gatti, també director de cinema, havia estat considerat un gran fracàs i no varen tenir cap inconvenient a ensenyar-me'l. Vaig pensar que en el fons el fet de ser *Cumbite* un film exclusivament negre no els agradava. Tothom deia que no era racista, però en el rerefons de la societat cubana blanca o mestissa jo vaig notar un fort racisme soterrat especialment contra els negres.

En tot cas quan ara, per fi, vaig veure *Cumbite* em va semblar un film esplèndid, com a llenguatge teatral i sobretot com a fita determinant per a la valoració de l'africanitat. Un film que seguia obertament la lliçó i el camí obert per Glauber Rocha a *Barravento*, un Rocha que havia



Imatge de Margarita Alexandre signant el llibre d'honor de la Filmoteca de Catalunya. Fotografia cedida per la Filmoteca de Catalunya (FIAT).

quedat molt impressionat per la pel·lícula *Raíces*, de Benito Alazraki, una mena d'investigació sobre «l'altre», en aquesta ocasió, a Mèxic, sobre l'indi.

Vaig conèixer Margarita Alexandre a l'Havana, l'any 1968. José Triana em va portar a casa seva. Vivia en un pis de privilegi que havia estat d'Alejo Carpentier. Era una casa plena d'atmosfera, amb grans habitacions i corredors espaiosos. Allí es reunia gran part de la intel·lectualitat de la ciutat, alguns importants càrrecs oficials i escriptors i creadors que començaven a entrar a la dissidència. Eren unes reunions molt particulars i molt bigarrades que donaven peu a xerrar, molt útils per conèixer la gent. Margarita em va agradar i interessar de seguida. Entre els que hi anaven hi havia Tomás Gutiérrez Alea, que tothom coneixia com a *Titón*. Tomás era molt amic del fill de Margarita, Alfredo o Freddy, que era considerablement més jove que el director de cinema però se'ls veia molt plens de tota mena de complicitats. Era molt enriquidor de parlar amb tots ells; era molt divertit de veure les anades i vingudes dels hostes i convidats de Margarita d'una cambra a l'altra, els canvis sobtats de conversa, i algunes corredisses també sobtades que no entenies gaire per què es produïen.

En una d'aquestes visites —el mes de gener m'ho va recordar de paraula i després ho he llegit al seu diari— es veu que jo, atès que veníem del mateix país, em vaig confiar a ella i li vaig dir que no entenia tot el que estava passant amb el jurat del premi UNEAC. Ella ho explicà d'una manera molt personal, al seu diari, una part del qual reproduirem, i va intentar tranquil·litzar-me dient-me que hi havia una mena de preocupació general per tot el que estava passant amb els autors que els jurats comentaven que eren els millors.

Per poder llegir amb calma ens varen portar a Santiago de Cuba i allí, a la piscina d'un hotel comodíssim, vàrem coincidir amb Titón i Freddy. Era ja l'avantpenúltima setmana. Naturalment, parlàrem dels problemes que ja s'havien començat a definir sobre el premi. En Freddy es mostrava molt combatiu i en Titón molt reservat. Feia pocs comentaris, però malgrat anar amb molta cura em va donar dues o tres pistes decisives per entendre el que vertaderament estava passant allí. Ningú en parlava, però tothom desitjava que algú comencés a fer preguntes i si algú les feia tot eren respostes que acabaven anant-se'n per la tangent. Cap a finals de la meva estada, Margarita em va invitar a anar a parlar al Teatro Musical que dirigia. De manera una mica misteriosa, se l'havia anat apartant de la producció cinematrogràfica i se l'havia nomenat directora general d'aquest Teatre Musical que comptava amb una companyia i un edifici teatral de primera categoria. En el teatre hi havia un ambient extraordinari d'animació. Allí tothom s'expressava amb més llibertat que en altres teatres. Vaig parlar-los de la meva estada al Berliner i del que intentàvem fer a Barcelona. Vàrem parlar de projectes en comú. Em vaig adonar que l'època de Margarita Alexandre va marcar un abans i un després. I allí es varen fer alguns espectacles extraordinaris. Vaig veure assaigs, i em van passar trossos d'espectacles ja fets. Dels fragments que ens passaren, recordo, per la seva gran qualitat, *Las vacas gordas*, d'Abelardo Estorino, dirigida per Héctor Quintero. Vaig veure en programació una *Luisa Fernanda*, de F. Moreno Torroba i amb llibret del mateix i de J. Fernández Shaw, molt professional, amb cantants excel·lents i un eficaç director. En aquell moment en què la sarsuela era tan menyspreada a casa nostra, em va sorprendre el respecte i amor que tots hi posaven. Els ideòlegs del Teatre Musical veien la sarsuela com el que hauria de ser la base dels musicals que haurien de fer ells, des de Cuba, tenint en compte les lliçons de Broadway, potenciades per Hollywood, però sense oblidar mai la gran tradició espanyola. Per

cert, hi havia una orquestra de grandíssima qualitat. Recordo, especialment, entre els components d'aquest teatre admirable, Eugenio Martínez Espinosa, un dels valors més preparats, un negre que s'havia integrat plenament i a qui tothom acceptava amb gran naturalitat. Ell, Eugenio, em va semblar un creador extraordinari.

He mirat de recordar uns dies en què vàrem compartir moments meravellosos.

I després, quan els Alexandre-Torrecilla varen abandonar Cuba, els vaig veure molt sovint, a la Toscana, on vivien en una casa de privilegi. Carlos Franqui era el seu veí. El casal de Bernard Berenson no quedava gaire lluny. Quan ens vam veure el passat gener vaig adonar-me que a Margarita no li agradava de parlar de la «separació» de què fou objecte del cinema cubà i del Teatre Musical. El que sí que li va agradar més de recordar van ser les pel·lícules que va produir a Cuba. Li vaig comentar *Cumbite*. Jo estava interessat per saber com s'ho havia fet per aconseguir de reunir tants haitians. Però creiem que és millor de reproduir l'entrevista que vàrem tenir, amb Pérez Perucha al fons, on parla de la seva experiència com a productora i com a directora del Teatro Musical, una empresa que era un projecte molt estimat pels programadors culturals del moment.

Reproduïm a continuació l'entrevista amb l'espontaneïtat amb què es va produir, i amb les possibles imprecisions que potser es donen en recordar fets llunyans.

Com podrà deduir el lector —al diari—, es parla de l'autor d'aquestes ratlles amb relació al problema creat pel premi atorgat a Antón Arrufat. Aquest aspecte és la segona part d'aquest monogràfic dedicat a Margarita i a Cuba.

Entrevista de Ricard Salvat a Margarita Alexandre i Julio Pérez Perucha
23 de gener de 2007

Ricard Salvat: — **Me dices que aunque no se veían casi nunca por las calles de los pueblos había haitianos en *Cumbite*.**

Margarita Alexandre: — La búsqueda de haitianos me volvió loca. El director quería haitianos de verdad. En Cuba los haitianos estaban un poco escondidos; yo no sabía siquiera que había haitianos en Cuba. Íbamos a los campos de Camagüey. Titón quería música autóctona, quería ver un vudú auténtico, no de aquellos que luego se harían para el turismo. Aquello fue tremendo. Yo buscaba tocadores haitianos. Me resultaba difícil desbloquear un silencio que se creaba siempre que se hablaba de encontrar haitianos. De repente un día tuve una idea genial. Me encontré a un haitiano. Le pregunté dónde había más haitianos. No me contestó, pero tuve la genial idea de ponerle en la mano diez pesos y un recibo —como era la producción, le puse así el dedo en la boca (para indicar chitón) porque claro, era un analfabeto— y le dije que muchas gracias. No había dicho nada, pero yo le pagué. ¡Se abrió el velo! Este haitiano dijo «hay una mujer blanca que paga». Yo qué sé lo que dirían entre ellos, el hecho es que, de repente, aparecieron muchos y todo aquel mundo se abrió. A todos los contratamos para la película. Fueron a La Habana, a Guantánamo... Íbamos con aquella tropa de haitianos raros de un lado para otro. Te iba a contar una anécdota a tí [a Julio], como investigador, que a Titón le emocionó y a mí también. Uno de

los actores (hacían sus propios papeles) se llamaba Ti-Bonbon, una contracción de pequeño bombón, dicho en francés. Llevamos a René Depestre como intérprete del *patois*, porque ellos hablaban en *patois*. A Ti-Bonbon, que era un negro carbón y también ya muy mayor, Titón le dice: «Mira Ti-Bonbon, esta cabaña —porque la construyeron a la usanza de ellos; en el fondo las hacían igual que en Cuba y ponían tela de saco y una mezcla con barro y lo iban pegando todo. Hacen como un muro de barro. Todo esto se había hecho con asesoramiento de los haitianos. Titón continúa: «Va a ser tu casa durante la película. Tu cabaña. Decórala tú por dentro.» Fue esa la idea de Titón. El tipo va y dice a los de escenografía: «tráeme pintura blanca y negra». Le traen dos cubos y unas brochas. Pinta todo el interior que era de tela de saco. El equipo de producción y dirección estábamos todos mirándole. El tío le da a todo blanco y luego coge el negro y hace unos cuadros así de grandes y en medio de cada cuadro un dibujo extraño. Cuando termina nos mira y le pregunta Titón: «Oye, Ti-Bonbon, y esto ¿qué quiere decir?» Y aquel negrazo analfabeto nos mira así y dice: «Esto no tiene que decir nada. Esto te gusta o no te gusta.» La explicación del abstracto más genial que puedes oir en la vida. Un analfabeto negro ahí perdido en las calles. ¡Titón y yo nos quedamos sin palabras! Me acuerdo que Titón escribió sobre todo esto en una revista de estas de cine cubano. Se le quedó tan grabado que lo escribió. El negro Ti-Bonbon nos dijo: «Esto te gusta o no te gusta» así, como diciendo «¿Son ustedes idiotas o qué?». Lo encuentro divino. Lo encontramos genial.

R.S. — **¿Tú la has visto, *Cumbite*?**

M.A. — Es una película que no le gustaba a nadie. Ni a nosotros nos gustó. Es que la hicimos y luego tararí, nos olvidamos.

R.S. — **¿Tú estuviste en *El otro Cristóbal*, la película de Armand Gatti? ¿Estuviste en la producción?**

M.A. — Creo que sí.

R.S. — ***El otro Cristóbal*. ¡Un gran error decía todo el mundo!**

M.A. — A mí las cosas que no me interesan mucho por algo muy determinado, automáticamente las arrincono en mi memoria. Si me acuerdo de la película alemana que produje que era asquerosamente mala, es simplemente porque estuve en Alemania con la *troupe* y tuve que vivir muchas curiosas experiencias allí con mis compañeros. Si no, la hubiera olvidado también.

R.S. — **Pues esta fue una película de Armand Gatti. Yo admiraba y sigo admirando a Gatti, hombre de teatro. Él había hecho una película muy bella que se llamaba *L'Enclos*. Contaban, cuando yo llegué a Cuba, que Fidel o Alfredo Guevara le dijo «Aquí tienes todo ese dinero. Haz lo que quieras.» Gastó lo que quiso, hizo lo que quiso, gastó una fortuna y le quedó una película muy ambiciosa pero nadie quiso verla. Completa la habremos visto unas treinta personas, yo creo.**

M.A. — Es lo que les pasaba un poco a todos.

R.S. — **Nadie la había visto y, de repente, yo digo «Ah! Yo quiero verla». Se quedaron sorprendidos, aún no lo han entendido. Nadie entendió que yo quisiera verla.**

M.A. — ¿Has visto *Habana blues*? Ahí está el ejemplo único de un director español, Benito Zambrano, que es capaz de entender también el pueblo cubano. El pueblo de ahora: estos músicos enloquecidos que no saben qué hacer. ¡Qué buena película! Hay otra que es una maravilla que no sé si habrás visto porque no se ha puesto en cines que se llama *Suite Habana*.

R.S. — **Sí se ha puesto.**
M.A. — ¿Se ha puesto? Será en la Cinemateca.
R.S. — **En el Verdi, creo.**
M.A. — No tiene... no es documental, no es largometraje, no tiene diálogos, no tiene actores... es una *suite* musical pero se habla de varios personajes reales y de duplicidad de lo que hacen, lo que trabajan y lo que querían ser. Me encanta *Suite Habana* de Fernando Pérez.
R.S. — **Luego hay otra de la que vi un trozo, *Hormigas en la boca*, de Mariano Barroso. ¿La habéis visto? Tiene momentos muy logrados.**
M.A. — ¿Qué tal?
J.P.P. — No la he visto.
M.A. — Ah, ¿no la has visto? Yo tampoco.
J.P.P. — Hicieron una película anoche cubana. Fue curiosa pero malísima. Me llamó la atención porque era una cosa que había hecho un tal Enrique Pineda Barnet que se llamaba *La bella de la Alhambra* (1989).
M.A. — No, pero Enrique Pineda sí sé quién es.
J.P.P. — Supongo.
M.A. — ¡Claro que me acuerdo de él!
R.S. — **Y eso no sería la biografía esa de la actriz...**
J.P.P — Una tal Raquel.
M.A. — ¿De Raquel Revuelta?
J.P.P — No, era otra Raquel...
M.A. — ¿Pero inspirado en qué Raquel?
J.P.P — Era un personaje de ficción.
M.A. — Ah. Podía tener alguna inspiración en un personaje real.
J.P.P — Era de Pineda y el guión es suyo y de otro Pineda, con la colaboración de no recuerdo quienes.
R.S. — **¿Pero no es *La canción de Raquel*, la novela de Miguel Barnet?**
M.A. — Es posible, claro. Lo que pasa es que la habrán hecho muy mal.
J.P.P — Me parece curiosa, la base, el material, tiene interés, pero me pareció un horror.
M.A. — Hay muchas así que te vas a ver, porque son cubanas o medio cubanas.
J.P.P. — Pero es cubana. No tiene dinero español, para variar. No tiene ningún español en la película.
M.A. — ¿No? ¿Pero tiene algo de dinero español o son esas coproducciones raras que hacen?
R.S. — **¿Lo dieron en CNN?**
J.P.P — La vi anoche en la segunda cadena.
R.S. — **Ah, pues mira. Se me pasó porque todo film cubano que pasan intento verlo.**
M.A. — Yo también procuro verlo todo. Tengo la mala costumbre de no leer mucho la cartelera de la televisión. A veces lo pesco todo porque por casualidad estoy haciendo *zapping* y de repente sale, como el otro día, que vi *El último tango en París* a las dos de la mañana. ¡Marlon Brando! Pero ya empezada hacía rato.
R.S. — **La televisión la aprovecho para ver cosas que se me han pasado. Por ejemplo, *Hormigas en la boca*, ya que te la pasan dices «la voy a mirar».**

Imatge de grup: Julio Pérez Perucha, José Enrique Monterde, Pau Martínez, Margarita Alexandre, María Camí Vela, Ramon Font, Ricard Salvat, José Luis Rubio i Roc Villas. Fotografia cedida per la Filmoteca de Catalunya (FIAT).

M.A. — ¿Qué te pareció?

R.S. — **No es quizá un gran film, pero a mí, con que salga La Habana, ya me gusta; veo La Habana y me hace feliz. ¿Me entiendes? Bueno, como te dije, tiene algún momento inspirado, con mucha atmósfera.**

M.A. — Parece mentira estos chicos cubanos que han tenido todas las posibilidades de hacer un cine no digo que rico, pero sí interesante, y casi ninguno ha acertado.

R.S. — **Después de Titón.**

M.A. — Sí, después de Titón, el único ha sido prácticamente Titón.

R.S. — **Sí, porque Solás, tan protegido como estuvo...**

M.A. — ¡Solás! ¡Por favor! ¡Ha hecho cada cosa Solás! Niño mimado. Pastor Vega... Bueno, ahí hay un problema que yo viví cuando estaba preparando la película alemana. ¿Tú sabes cómo hice la película alemana? ¡Una locura! Estaba filmando no sé qué otra película y viene Julio con su caja americana. Yo sabía que había otro grupo alemán que estaba con líos de la producción pero no

me interesaba. Viene Julio y dice: «Oye, Margarita, que necesito que empieces inmediatamente la película alemana.» «Ya, pero es que estoy haciendo esta...» «Ah, no, no. Esto es de patria o muerte.» Y yo: «Que no puedo, que no puedo.» Me meto en el coche y para La Habana, que es donde tenían la oficina y las habitaciones los alemanes. Los conocí en ese momento. Trabajando estaba con un chico de esos que habían puesto que no sabía de producción. Trabajaba conmigo pero no estaba todavía maduro para enfrentarse a una coproducción alemana de la RDA. No sabía por dónde empezar y los alemanes diciendo todo el rato que se iban. Me dijo Julio «Es que si no empiezas la película se van» y yo le dije «No quiero. ¿Cómo voy a empezar sin un plan de trabajo, sin haber estudiado el guión, sin un desglose? Es que no puedo.» «¡Ah! ¡Esto es a patria o muerte!» y me presentó a los alemanes que vieron a una mujer rubia europea y dijeron «Esta no va a salir.» Pues bien, empecé la película de patria o muerte, o sea, haciendo los planes de semana en semana, con estos alemanes terribles.

R.S. — **¿Se llamaba así? ¿Patria o muerte?**

M.A. — No sé cómo se llamaba. Julio me dijo «Esto es de patria o muerte», que era la frase que usaban cuando querían decir que era inapelable. La película era un guión horroroso. Tenía saltos de paracaidistas en un puente de La Habana, con las ambulancias, con los médicos... porque aquella gente se iba a matar. ¿Sabes cómo son los cubanos de atrevidos? ¡Eran militares cubanos en aviones! Se suponía que era una invasión a la isla o yo qué sé, una historia de una vulgaridad aplastante. Era una filmación complicada. Luego al director se le ocurre filmar en el Valle de Linares. Entonces fuimos al Valle de Linares a filmar. Dijo «la locación debe ser para aquí, no para allá...» A los dos o tres días me llaman del ejército. Habían puesto cabinas por todas partes y me dijeron de producción: «Oye, que te están llamando como responsable» porque yo era la responsable de la película. Voy a ver al hombre, un militar, y me dice «compañera, no se puede filmar en esos sitios. Es campo minado y esto es secreto militar.» ¿Sabes lo que es un campo minado, bueno lo supimos después? El director de la película tenía una mujer joven con una barriga así, a punto de dar a luz y el tipo estaba todo el día: «¡Ay! Mi pobre mujer en La Habana, sola en una ciudad extranjera.» Yo le decía: «En Cuba no hay nadie solo, porque Cuba es especial. Es el país de la solidaridad.» Total que yo, entre aquella improvisación y la mujer con la barriga... todas las noches —haciendo ciento cincuenta y pico kilómetros— a la cabaña de filmación. Al atardecer, cuando dejaba aquello un poco apañado, cogíamos el taxi, el coche de producción y el chofer e íbamos a La Habana a ver a la señora de la barriga y luego faltaba el lente, la comida, el no sé qué, toda la intendencia de una película. Cuando volvía a las cuatro o las cinco de la mañana para la filmación en el coche, muriéndome de sueño, oía pasar unos camiones con unas lonas que iban para allá, para Pinares del Río y para más al fondo. Nadie sabía en Cuba que aquello eran los cohetes que estuvieron a punto de hacer estallar la Guerra Mundial. Yo me crucé cada noche con ellos. No tenía ni idea ni me preocupaba nada. Ahí medio dormida, el cansancio, muerta de sueño... y los camiones aquellos con unas lonas enormes y nadie en Cuba sabía nada. No sé cómo Fidel pudo mantener en secreto que eran cohetes con cabezas nucleares. Lo sabían los militares, pero tú sabes que, en estos sitios, radio Bemba funciona, el boca a boca está a la orden del día. Pero nadie sabía nada. A mí me dijo el militar que estaba minado pero no estaba minado, es que nos quería quitar de ahí. Estando allí, estalla la crisis. ¡En el Valle de Linares! Fue un lío para decirle al director que cambiara los emplazamientos

sin poderle decir la verdad, que era que el militar me había dicho que estaban minados. No lo estaban. Fue una disculpa para que nos fuéramos. Lo comprendí luego.

J.P.P —Tu le decías «es que el trípode aquí se hunde.»

M.A. — [Risas] Muy buen chispazo. Se decidió acabar la película cuando pasara la crisis en Alemania, en la RDA. Allí aparecimos en el mes de enero con treinta grados bajo cero y una pandilla de cubanos locos.

R.S. — **¿Había actores cubanos?**

M.A. — Sí, había varios. Los que yo llevé éramos 17 y todos cubanos, menos yo. Los alemanes los tenían ellos. Fue otra experiencia horrible. Ahí sí que me di cuenta... Todo el grupo cubano, incluida yo, vimos lo que estaba pasando en la RDA. Vimos los privilegios, empezando por el estudio. Yo iba a comer en el comedor donde iban los demás, donde por cuatro marcos tenías un plato enorme de un potaje con salchicha y una manzana, el pan... o sea, todo cuatro marcos. Comedor de los trabajadores. Además un sopón exquisito. Me viene la intérprete que me habían puesto a decirme «señorita, usted no puede comer aquí. La están esperando en el comedor de los dirigentes de la UEFA.»

J.P.P. — Donde había dos salchichas en el potaje.

M.A. — Yo dije: «Yo como toca». Venía de Cuba donde todos eran solidarios, donde todos éramos compañeros. Llegaba el camión con un bidón como de gasolina con una sopa en la que había flotando paja, un pedazo de malanga, plátano... Una cosa asquerosa y todo el mundo se ponía con las bandejas militares a la cola en el orden que llegaba. Iba de una democracia muy verdadera. Claro, de repente que te digan que tienes que irte a comer al comedor de los jefes, que era una pandilla de viejos recalcitrantes, horrorosos... Te voy a contar también que estaba en el acuerdo que hicimos que nos dieran ropa de abrigo. Yo tenía ropa europea, pero mis compañeros no. Pretendían que el equipo cubano se pusiera la ropa usada que sacaban de los almacenes de los extras. Imagina cuando en Alemania, en la RDA, habían quedado todas las fábricas textiles. Era la parte de Alemania a la que no le faltaba la ropa; estaban las tiendas llenas de ropa, no como en otros sitios que tú sabes.

R.S. — **Sí, sí.**

M.A. — Fue horroroso. Una batalla campal, con los alemanes. Cantidad de cosas pasaron. Se mató un compañero. Un chico rubio vino a decirnos que se había matado un electricista alemán, como de veinte años, rubito. Claro, los cubanos, llenos de amor patriótico, paramos el rodaje, todos reaccionando como se reacciona en Cuba y sobre todo en aquel tiempo. De repente, no había manera de saber dónde enterraban al chico, no había manera de saber nada. La intérprete aquella que me habían puesto corre para acá y para allá, yo apretándola y por fin nos enteramos. Consigo un autobús —porque no estaba en el programa, importante en la cabeza alemana— y consigo ir al cementerio. No fue nadie del estudio. Dos o tres compañeros de ellos, electricistas. No fue un sólo jefe del estudio. En la nieve, en un pequeño cementerio, ¿sabes lo que querían hacer? Esconder que no tenían medidas de seguridad. Yo lo pasé fatal y mis compañeros también.

R.S. — **Claro. Me lo imagino muy bien.**

M.A. — ¿Vamos a comer? Si seguís conmigo no cenáis esta noche.

Fragment del diari de Margarita Alexandre

PER ACABAR DE DONAR UN RETRAT DE LA GRAN PERSONALITAT DE MARGARITA ALEXANDRE REPRODUÏM, TAMBÉ, UN FRAGMENT DEL SEU DIARI QUE ESTÀ ESCRIT EN TERCERA PERSONA. QUAN ENS HA ESTAT POSSIBLE, HEM POSAT ENTRE CLAUDÀTORS EL COGNOMS O EL NOMS DE LES PERSONES QUE MENCIONA.

Especialmente manejados como gerundio, era el lenguaje más popular y extendido que ha conocido Cuba a partir de 1959: vivía hasta en los sueños porque significaba que el objeto ansiado estaba en el punto de supuesta resolución: «estoy *resolviendo*»... «fulanito está *inventando*»... Además del gerundio, existían otras conjugaciones que eran reflejo de la ansiedad que embargaba el país y que, desgraciadamente, le sigue embargando... A ver si *resuelvo*. ¿Ya resolviste? ¿Resultó el *invento*?...

Aquello significaba partirse el alma durante semanas o quizá meses para conseguir cualquier cosa: unos clavos, una bombilla, un pedazo de cable que convenientemente raspado *resolvía* la avería del motorcito, por medio del cual llegaba el agua a la vivienda, sin el cual había que acarrearla cubo a cubo sabe Dios cuántos pisos. Por suerte Cuba es tierra milagrera, algo que podrían confirmar los sobrevivientes de todos los avatares que han sacudido la isla a lo largo del siglo XX, con mención especial para las últimas cuatro décadas.

La inactividad laboral no duró mucho, a lo sumo un par de meses. Un día, por la calle, por casualidad, al más puro estilo revolucionario, otro afortunado usufructurario del codiciado aire acondicionado la llamó desde la acera contraria:

—¡Oye, que te necesito en el Teatro Musical, que aquello es un avispero!

El que gritaba era Lisandro [Otero], director general de teatro o algo así, pues los cambios de jefatura eran tan fulminantes que se perdía la pista. Si Lisandro no la hubiera encontrado aquella tarde, a pesar de su fama de buena organizadora, nunca habría sido nombrada directora general del Teatro Musical de La Habana, ni probablemente de ningún otro sitio. Miró el agradable rostro de aquel intelectual que jugaba a ser político y decidió que no estaba mal, que iría a ordenar aquel avispero y, desde luego, a seguir hablando. Pero quizá fue para no retroceder por lo que se hizo cargo de la dura tarea de poner orden en el Musical que, efectivamente, era un avispero; lo consiguió aplicando el mismo principio que había compartido con sus equipos de cine, el único que calaba en la orgullosa y delicada psiquis cubana, a condición de que las pautas, transmitidas directamente a los ojos, fueran afectuosas, razonadas y de trasfondo inapelable.

A pesar del machaqueo propagandístico y del ayuno de noticias sobre lo que sucedía en el país —¡El plúmbeo *Gramma*, patético remedo del *Pravda* ruso!— la moral revolucionaria decaía. El pueblo, discretamente rezonguero, acudía a las concentraciones en la plaza de la Revolución para evitar ser señalado de desafecto o por embullo, característica del cubano que consiste en autojalearse para convertir en soportable lo enojoso. En lo del embullo tenía algo que ver Fidel, que con sus sediciosos discursos era capaz de animar hasta los muertos. Ella, por su parte, había decidido que no toleraría por más tiempo que los músicos de la orquesta de teatro se vieran impedidos de utilizar sus instrumentos a causa de las manos destrozadas por el corte de caña,

porque una cosa era acudir festivamente a un acto patriótico en la plaza de la Revolución y otra muy distinta ir a romperse el lomo en la agricultura.

Además, se iba porque no quedaba otro remedio, pues superado el entusiasmo de los primeros tiempos, cuando las harengas de Fidel colmaban de felicidad y las ampollas de las manos se mostraban orgullosamente como señal de rendido sacrificio a la Revolución, las excusas para escaquearse de la obsesión agrícola eran variadísimas y desde luego muy alejadas de la heroica dialéctica de Fidel: fiebres, diarreas, jaquecas, vómitos, menstruaciones, dolores de espalda, hongos, ciática... Todas las miserias humanas hacían acto de presencia cuando se acercaba el día de subirse al camión para trasladarse a un campamento instalado a la buena de Dios. Sesenta o setenta mujeres por barracón en literas dobles del ejército, alejadas de los hombres, situados en otro barracón porque la ética revolucionaria, contrariamente a la generalizada opinión de que las revoluciones son escandalosamente permisivas, era todo lo estricta que permitía el trópico, cuya espesa vegetación, buen clima y tradición propiciaba algún que otro desmadre. La tortura tenía una durabilidad de treinta a sesenta días, pero las bajas por enfermedad, reales o fingidas, eran de cinco o seis a la semana. Ella iba porque siempre había mantenido un peligroso equilibrio entre el espíritu de sacrificio y la batalla campal, pero además porque su condición de jefe de brigada —que no respondía a ningún mérito especial, sino a la escala de responsabilidad ejercitada en la actividad laboral— le obligaba a dar ejemplo. Participaba estoicamente en las idioteces que los del PCC importaban de la gran madre URSS, como otorgar un banderín a la brigada que terminaba primero la tarea agrícola, aunque los resultados de esas inoperantes y ridículas competiciones eran devastadoras: el cultivo que soportaba la impericia de los voluntarios quedaba arrasado como si por allí hubiera pasado una plaga de langostas.

Aquella locura le recordaba las charlas de un anarquista español, superviviente de la Guerra Civil, que deambulaba por la isla tratando de ser útil con tan escaso resultado como todos los demás. «Tú no tienes idea de lo estupendo que era: veías un grupo de niños descalzos, los llevabas a una zapatería, los calzabas, pagabas firmando un papelito y te ibas tan feliz: nos importaba un rábano los costos de la producción y todo eso». Ella se preguntaba cual sería el resultado financiero de una arroba de caña cortada por un profesional con salario *dirigente* si al día siguiente engrosaba las filas de los damnificados y tenía que ser clasificado como ausente laboral forzoso a causa de sus lesiones. Pero lo que realmente más le irritaba de todo aquello era la bula que gozaban los bailarines del ballet nacional, con la engreída *prima donna* a la cabeza, los únicos eximidos del durísimo trabajo agrícola. Quién sabe si no cortaban caña para evitar que no se dañaran sus divinos pies.

Posiblemente porque por aquellas fechas estaba incubando los anticuerpos que la devolverían lenta, pero definitivamente a la realidad, sus contestatarios ancestros comenzaron a pedirle guerra, así que emprendió una lucha soterrada contra los malditos burócratas, una pelea inútil que no conducía a ninguna parte. Se trataba de pequeños y medianos burócratas, portavoces de otros de más alto rango, tan convencidos como sus jefes de su importantísima misión de vigilancia de la salud moral y política del pueblo. La visita que de tanto en tanto efectuaba al Teatro Musical era estúpida y ella estaba hasta la mismísima coronilla de aquellos tipos, siempre rascándose la entrepierna para afirmar su virilidad. A casi todos les parecía «una mariconada», vulgaridad que no se apeaba de sus bocas. Una bellísima obra brasileña *Morte e vida severina,* de Joâo Cabral

de Melo Neto, música de Chico Buarque de Holanda, representada en el hermoso marco de un patio criollo con grandes matas de mango y el cielo como telón de fondo les aburría a matar.

Sí, claro, la música es buena, pero la historia, compañera... un campesino que busca trabajo y sólo encuentra desolación y muerte... ¿Por qué no pones *La viuda alegre* y cosas así? El pueblo necesita diversión, compañera... ¡Ah, y quita esa *Electra Garrigó*, la del maricón ése, Virgilio Piñera...

Por entonces el mundo cultural cubano vivía frecuentes episodios con resultado de víctimas, y de ellos fueron verdugos involuntarios algunos de los invitados extranjeros que llegaban a la isla. Fue el caso de un director teatral, perteneciente al grupo más progresista de la cultura catalana, invitado como jurado del premio a la mejor pieza teatral de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Ella andaba con sus jaleos de siempre cuando vino a verla; se mostraba dubitativo hasta que, finalmente, contó que el jurado estaba enfrascado en una batalla campal con una de las obras presentadas, defendida como la mejor por dos miembros del jurado, pero ferozmente combatida por los dos restantes. Estaba desorientado y muy preocupado: no comprendía lo que estaba ocurriendo porque no se debatía en base a los méritos o deméritos literarios, ni se especificaban las razones del rechazo.

Él no lo sabía porque vivía muy lejos de la batalla cultural que se estaba desarrollando en Cuba, pero los que se movían en ese ámbito lo sabían muy bien: el autor, homosexual, era un inteligente escritor y poeta que concursaba con una pieza cuya lectura había levantado ampollas en los medios culturales oficialistas por ser de quién era, pero también por cierta similitud entre determinados personajes y situaciones de la pieza con los hermanos Castro. A ella le resultaba delicado inmiscuirse en algo que podía afectar la discreción de un jurado tan serio y riguroso como él, pero le preguntó su opinión. Su tajante respuesta disipaba cualquier duda: la obra con más calidad era la causante de la polémica. Al día siguiente estalló el escándalo y ella supo que su amigo catalán, cuyo voto había decidido el premio, no dirigiría en Cuba su acariciado proyecto teatral ni volvería a pisar la isla.

El premio resultó para su autor [Antón Arrufat] un refinado castigo: le prohibieron escribir y le confinaron en el almacén de una polvorienta biblioteca municipal para que allí pagara la culpa de ser escritor y poeta en uno de los peores momentos de la historia cultural de su patria. Durante nueve años no volvería a ver a sus amigos escritores y fue sorprendente la aparente mansedumbre con que aceptó el castigo. Su contradictoria naturaleza parecía compuesta de una curiosa mezcla de inglés flemático y anacoreta, así que entraba dentro de lo posible que aceptara aquel destierro como los primeros cristianos el desierto de Tebaida, aunque también pudo ser que su inglés virtual decidiese pagar por su travesura literaria. En fin, sus amigos pensaron que el miedo que le habían metido en el cuerpo de alguna manera había encontrado silencioso acomodo en aquella especie de retiro monacal que ocultaba a los ajenos su amargo y humillante exilio.

Sin embargo, existía un lugar donde Fidel y sus adlátares no intervenían directamente, y ese lugar era el ICAIC [Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfico], la industria del cine, ya que la censura la ejercitaba su presidente, el joven comunista, amigo-rival de Fidel en los tiempos de la universidad habanera, un personaje culto y perspicaz, ducho en esquivar habladurías sobre su ambigua naturaleza. Navegante emérito en las borrascosas aguas de la cultura y profundo

conocedor de las obtusas interpretaciones político-culturales del régimen, conseguía soslayar el criterio oficial e imponer el suyo. Alertado por el brutal cierre del magnífico suplemento cultural *Lunes de Revolución* estaba decido a salvar a cualquier precio su privilegiada posición y para conseguirlo desplegaba imaginación y astucia. Maniobraba con mentalidad Opus Dei en cualquier frente que considerase útil a sus fines, y hasta regresaba de sus frecuentes viajes por Europa cargado de excelentes perfumes y refinados *deshabillés* para regalar a las esposas de los dirigentes por aquello de *cherchez la femme*. Maestro de las puertas cerradas, conseguía mostrar la imagen de un cine de apariencia crítica, y su mano censora era aceptada por los realizadores debido a la habilidad y sigilo con que sabía resolver los problemas: cuando entraban en su despacho, salían convencidos que debían sacrificar el proyecto presentado en aras de una supuesta lealtad revolucionaria. Tal destreza seguramente era utilizada para persuadir a la «dirigencia» del país de la necesidad de proyectar a la opinión pública —sobre todo internacional— una imagen amañada de permisividad cultural. Su ayuda era decisiva para que los cineastas en conflicto con la revolución consiguieran salir del país, ya que era el único dirigente de la cultura que conocía el valor del viejo refrán «Al enemigo, puente de plata». Y para tener tanto poder necesitaba un poderoso aparato de información: su cuerpo de seguridad, policías, espías, confidentes, dependían directamente de él, de modo que exceptuando la cúpula de poder, el mejor servicio de información del país era el suyo.

En fin, había decidido que mientras ella dirigiese aquella loquera del Musical no iba a quitar nada, ni obras, ni directores, ni nada, y a ver qué pasaba. De momento, curiosamente, no pasó nada, excepto que un infausto día Fidel se despertó con un fuerte ataque catequizador y mandó cerrar todos los locales nocturnos del país, desde el famoso Tropicana hasta las modestísimas salas de espectáculos, con la tajante orden de *colocar* el estupefacto personal «donde quepan, y si sobra, a la agricultura». Cumplimentada la orden, el ya desmesurado grupo teatral fue la única puerta entreabierta para los desgraciados que Fidel había decidido *proteger* contra la burguesa humillación de trabajar en una actividad *denigrante*. Lo más increíble era que aquella buena gente ni siquiera se rebelaba: no comprendían por qué su admirado y aplaudido líder prohibía sus actuaciones y cerraba los locales donde siempre habían actuado, ni por qué consideraba su arte popular «contrarrevolucionario» en una revolución «surgida del y para el pueblo».

Desde aquel día y durante los años que Fidel mantuvo la orden, el arte que hundía sus raíces en la autenticidad, los mejores talentos vernáculos del país, formaron una interminable fila en la puerta del Musical a la espera que una primaria selección les permitiera ser aceptados en el único teatro que, supuestamente, se aproximaba a sus posibilidades. Casi todos eran gente modesta, cómicos y músicos, rumberas y personajes de la variopinta y tradicional farándula cubana, la mayoría de color, como los blancos llaman a los negros para no herir susceptibilidades, mientras ellos se ríen y susurran «mi negro, mi negrita», expresión de ternura y amor que ha cautivado infinidad de hombres y mujeres que han pisado y seguirán pisando tierra cubana. El gallego y el negrito, la deliciosa parodia que había desternillado de risa a generaciones de cubanos, los divertidos personajes que desasosegaban al visitante español cuando se veía caricaturizado de tosco y gaznápiro gallego, víctima escénica del negrito que se mofaba alegremente de su torpeza, habían sido borrados del panorama cultural de un plumazo. Pero ellos querían continuar

haciendo lo que durante generaciones habían hecho: no eran campesinos y no querían serlo. Aterrados ante su incierto porvenir aguantaban lo que fuera con tal de cobijarse en cualquier lugar, en un escenario.

Así fue que el Teatro Musical pasó a ser un asilo de desventurados, donde un equipo de bienintencionados profesores trataba de encorsetar el ingenio y la maravillosa espontaneidad de los mejores y más genuinos representantes del arte popular con todo tipo de clases. Interpretación, danza, clásica y canto. Ellos querían seguir haciendo lo que siempre habían hecho, y era triste y conmovedor observar el esfuerzo de aquellos improvisados alumnos tratando de adaptarse a unas técnicas que nada tenían que ver con ellos, porque intentando salvarles de la mísera inactividad y de la temida agricultura, lo que se hacía era anular su cubanía, arrancar sus raíces, cubrirles con un maquillaje desvaído y patético que sólo conseguía acentuar la dignidad de sus arrugas.

Opinions a l'entorn de Margarita Alexandre

Per completar aquesta mena d'homenatge vàrem demanar a tots els amics d'aquells anys, que viuen a Cuba, i a Pepe Triana, que viu a París, que ens donessin la seva visió de Margarita.

Imatge de Margarita Alexandre, per José Triana

12 de setembre de 2007

La vi por primera vez en Madrid en el Café Gijón, situado en la Avenida de Castellana, en compañía de Rafael, su compañero, después de haber visto su excelente documental sobre la imagen de Cristo. En aquellos años el documental me impresionó, y como yo era un asiduo parroquiano del café junto a mi amigo y pintor Héctor Pascual con frecuencia comprobaba sus idas y venidas acompañadas de amigos y amigas. Yo no me atrevía a acercarme a ella ni a su grupo. Era un simple estudiante y después, al entrar en contacto con Trino Martínez Trives, Obdulia Guerrero Bueno y Josefina Sánchez Pedreño, es decir, con el Teatro Dido y el teatro independiente y experimental de la época, iba poco al mítico café. Con su éxito de *La gata* (actuada por la gran actriz Aurora Bautista) desapareció del ambiente y supe que vivía en México. De regreso a Cuba en 1959, tuve noticias de que trabajaba como productora en el ICAIC, que era amiga de Tomás Gutiérrez Alea (Titón); luego, fortuitamente, Humberto Arenal me la presentó a mí y a Francisco Morín, en la oficina del Teatro Musical de La Habana, en el momento que se hacían los preparativos (1963) para que yo hiciera una versión musical de *La tía de Carlos*, con la música y la dirección de la orquesta de Tony Taño y la puesta en escena de Morín.

Para mí, Margarita Aleixandre, durante su estancia en Cuba, representa uno de los elementos más positivos, en todos los sentidos culturales, teatro y cine, que tuvo lo que se ha llamado Revolución Cubana. Como productora de cine dejó obras esenciales para los cubanos: *Cumbite* y *La muerte del burócrata*. En el teatro, su intervención directa o indirecta marcó una serie de unos cinco espectáculos de primera categoría como *Muerte y vida severina*, de Cabral de Melo Neto, *Teatro Loco*, de Humberto Arenal, *El encarne*, de Virgilio Piñera, y *El vergonzoso en Palacio* (versión musical) y *Las vacas gordas*, ambas de Abelardo Estorino, dirigidas por Armando Suárez del Villar.

Mientras vivió en Cuba fuimos amigos.

Correu electrònic d'Humberto Arenal

2 de març de 2007

Muy querido Ricard,

¡Qué bueno tener noticias de Margarita Alexandre, esa extraordinaria mujer, en todos los sentidos! Su presencia en el Teatro Musical de La Habana durante los años 1968-1970 fue muy fructífera, la mejor, diría yo. Con la ayuda de un músico y cantante notable que se llama Bobby Carcasés, hemos recordado todas las puestas en escenas estrenadas durante ese período que Margarita trabajó aquí en La Habana. Y son: *Los fantásticos*, traducida del inglés y dirigida por mí; *Muerte y vida severina*, dirigida por Jesús Gregorio (ya fallecido); *El encarne*, escrita por Virgilio Piñera, dirigida por David Camps; *Electra Garrigó*, escrita por Virgilio Piñera y dirigida por Jesús Gregorio; *Teatro Loco,* escrito y dirigido por mí; *Las vacas gordas*, dirigida por Armando Suárez del Villar.

Como ves una cantidad impresionante de obras que en buena medida se pusieron por la inteligencia, la enorme vitalidad y capacidad de trabajo de esa excepcional mujer que es Margarita Alexandre. Todos la recordamos con cariño y estimación profesional.

El teatro cubano está en una etapa de franca recuperación, después de los difíciles años vividos durante el llamado Período Especial de los años ochenta y noventa. Sería muy bueno tenerte por acá este año; dime si puedo hacer algo para que te inviten a participar en el Festival de Teatro de La Habana. Sería formidable. Espero noticias tuyas.

No sé qué más quieres saber sobre Margarita; eso es lo que he logrado recordar hasta hoy. Estorino tal vez recuerde algo más.

Paraules d'Antón Arrufat sobre Margarita Alexandre

21 de setembre de 2007

Mi querido Ricard,

Hace un tiempo estuvo en La Habana una documentalista para hacer algo sobre Margarita. Nos citamos para una entrevista filmada, pero ella no vino. Antes de irse a España, me llamó para decirme que volvería, pero eso no ha sucedido. La nieta de Margarita, muchacha encantadora, estuvo por aquí un tiempo. Hizo una bella portada para el libro de un poeta cubano. *Los siete contra Tebas* se estrenan el día de la cultura, a 20 de octubre, con bombo y platillo, en el Teatro Mella, remozado con tal fin, como diría un cronista oficial.

Cartes de Titón a Margarita Alexandre

Pensem que és oportú per completar la imatge de Margarita, i atés que els altres amics consultats no respongueren, de reproduir una de les cartes del seu amic Gutiérrez Alea. Entre altres qualitats, reflexa la Cuba d'un any abans de ser-hi nosaltres i de produir-se el cas Padilla-Arrufat.

L'Havana, 28 de febrer de 1967

Querida Margarita,

Recibí tu carta dos o tres días antes de comenzar la filmación de *Memorias del subdesarrollo*. Eso creo que basta para explicar la demora en mi respuesta. Ya te puedes imaginar como estoy pasando estos días (y lo que queda todavía). En cuanto me pongo a filmar me doy cuenta de que la película de los demonios será una verdadera locura con la incapacidad y el destanteo que padecemos, pero aun así no quiero renunciar a ella. Te extraño mucho de verdad. La producción no va mal en realidad.

Miguel es organizado, responsable y resuelto. Pero no es lo mismo porque no existe una verdadera comunicación entre nosotros. El equipo de iluminación y de *script* es inexperto y torpe. Eso crea una incomodidad casi constante. Tengo de asistente a Inge, la noruega, que en alguna medida compensa esas incomodidades. Ramón, además, está más responsable (los años) y además nos entendemos bien. Estamos haciendo toda la película con un pequeño equipo de *colortran*. Si los técnicos estuvieran a la altura del equipo sería fantástico porque nos permite una gran movilidad. Es por lo pronto un paso más hacia la simplificación a que aspiramos. Y el resultado hasta ahora es muy bueno. Hoy tenemos que filmar una escena de *retake* porque empezamos con un maquillaje especial para Sergio Corrieri y después nos dimos cuenta de que no resultaba. Parece un maniquí con la nariz arreglada. Decidimos cambiarlo (ahora estamos contentos) pero hay que rehacer algunas cosas.

Te cuento algo de lo que llena mi cabeza en estos días. No tengo tiempo ni capacidad para más cosas. Me alegraré mucho de ver que Rafa se encuentra mejor y de que están trabajando y saliendo de dificultades. Yo sé que tú eres la serenidad y el equilibrio y no dudo que llegará a sentirse bien muy pronto.

Margarita, te juro que no he tenido tiempo para más. ¿Te acuerdas de la cita que te dije iba a hacer con Regueira? Siempre se lo estoy recordando a Sergio, a quien veo todos los días pero no hemos tenido tiempo, ni él ni yo, de concertarla. Lo siento de veras y me propongo seguir insistiendo hasta lograrlo. No sé por lo tanto si algo se ha modificado en la situación aquí con respecto a Rafa. Yo opino que mientras no exista algo concreto en ese sentido (o por lo menos una posibilidad fácil de regreso a Europa), Rafa no debe arriesgarse a continuar una lucha que puede ser superior a sus fuerzas. Te digo esto y lo lamento porque tú sabes cómo los quiero y cómo me gustaría que estuvieran cerca. Por ahora reciban tú y Rafa un fuerte abrazo. Espero que en la próxima carta les podré enviar además noticias más sustanciosas. Los quiere,

Titón

25 de març

¡Es increíble! Desde hace casi un mes ando con la carta encima. Primero pensé enviarla con alguien y después no tenía sobre. Como estoy filmando se me pasan los días y no hago otra cosa. Pero a medida que transcurre la filmación más te recuerdo y te extraño.

Me dice que te pida:

— navajas Gillette Silver

— una pluma con linterna para escribir en la sala de proyección

— algún desodorante.

Otro abrazo,

Titón