

El cuerpo y la voz

de Margarita Alexandre

Sonia García López



cuadernos tecmerin





Título: *El cuerpo y la voz de Margarita Alexandre*

Autora: Sonia García López

Apoyos:

Proyecto I+D+i “*El cine y la televisión en la España de la post-Transición (1979-1992)*”. (CSO2012-31895). Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España.

Proyecto I+D+i “*Hacia una reconsideración de la cultura posbélica: análisis de los Modos de Representación en el cine español (1939-1962) a partir de la im-
pronta de Wenceslao Fernández Flórez*” (CSO2012-34648). Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España.

Edición:

Grupo de Investigación “Televisión-Cine: memoria, representación e industria” (TECMERIN) de la Universidad Carlos III de Madrid, Getafe, octubre de 2014.
www.uc3m.es/tecmerin

Director de la colección: Manuel Palacio

Coordinación editorial: Sagrario Beceiro

Copyright: Los autores de los textos y el Grupo de Investigación “Televisión-Cine: memoria, representación e industria” (TECMERIN) de la Universidad Carlos III de Madrid.

Año 2016

ISBN: 978-84-608-6897-2

Depósito legal: M-10576-2016

Colección Cuadernos Tecmerin. ISSN: 2387-1016

Maquetación e impresión: 2Color, S.L.

Foto de portada: Mariví Ibarrola



Reconocimiento - NoComercial - SinObrasDerivada (by-nc-nd)

No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.

cuadernos tecmerin

9

*El cuerpo y la voz de
Margarita Alexandre*

SONIA GARCÍA LÓPEZ

Índice

	<i>Págs.</i>
<i>Cuadernos Tecmerin, Manuel Palacio</i>	9
Introducción, <i>Sonia García López</i>	11
Preludio	15
Tomar la palabra en tiempos de silencio	25
Producir en la Cuba revolucionaria	63
Coda con redoble de tambor. La experiencia italiana	99
Anexos	115
Filmografía de Margarita Alexandre	119

CUADERNOS TECMERIN

Manuel Palacio

El Grupo de Investigación “Televisión-Cine: memoria, representación e industria (TECMERIN)” fue fundado en 2006 en el seno de la Universidad Carlos III de Madrid. El grupo, integrado por docentes e investigadores del Área de Comunicación Audiovisual, ha buscado a lo largo de estos años profundizar en aspectos poco desarrollados por las metodologías de análisis del audiovisual en España en aspectos tan diversos como los estudios televisivos y fílmicos, la economía política, la geopolítica del audiovisual, las representaciones sociales y las tecnologías de la imagen. La colección Cuadernos Tecmerin supone un nuevo paso adelante para el grupo de investigación, que cuenta así con su propio espacio editorial para la publicación de los resultados de las diferentes líneas de investigación desarrolladas en el seno del grupo. Además, esta colección adopta una forma dual, siendo editada en papel y como libro electrónico disponible en la página web del grupo (www.uc3m.es/tecmerin).

El ímpetu para los primeros volúmenes que van a integrar la colección nace del interés del grupo en el concepto historiográfico de lo que se conoce internacionalmente como *History from Below*. De esta manera, los Cuadernos Tecmerin se conciben como una serie de trabajos en los que toman la palabra aquellos y aquellas cuya voz habitualmente no se escucha cuando se elaboran los relatos históricos hegemónicos, en la certeza que proporcionan nuevas maneras de entender el pasado y la memoria. Queremos con ello mantener (y resituir) la memoria y la identidad audiovisual de nuestro país a través de las fuentes y testimonios orales.

Manuel Palacio es catedrático de Comunicación Audiovisual e Investigador Principal del Grupo TECMERIN.

INTRODUCCIÓN

Sonia García López

El 17 de octubre de 1954 la revista *Primer Plano* dedicaba un reportaje de dos páginas al rodaje de *La ciudad perdida* (Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla, 1954). La cronista, Sofia Morales, combinaba la descripción de los detalles del rodaje en una típica taberna madrileña con el *glamour* que rodeaba a las estrellas italianas, Cosetta Greco y Fausto Tozzi, y la audacia de los dos jóvenes directores, Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla, que se habían embarcado en esta coproducción hispano-italiana tras el éxito de su primera película, el documental de arte *Cristo* (Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla, 1953). Profusamente ilustrado con fotografías, el reportaje daba cuenta de anécdotas menores, sin importancia real para el desarrollo de la película, pero de indudable interés para la óptica “femenina” que se intentaba dar a la publicación. Y allí estaba Margarita, “con sus inseparables guantes blancos”. Unos años después la veremos en una fotografía con uniforme de miliciana y con un fusil calado al hombro.

La revolución que llevó a cabo Margarita Alexandre no pasó, en realidad, por la guerrilla ni por la lucha armada, pero sí que estuvo alentada por un deseo absoluto de libertad en todos los aspectos de su vida personal y profesional. Formando pareja con Rafael Torrecilla, fue, al mismo tiempo que Ana Mariscal, una de las primeras mujeres en dirigir películas bajo la dictadura franquista. Pero, más allá de la justa reivindicación de su valentía a la hora de aventurarse en el terreno de la dirección cinematográfica en un momento en el que esta era, como quien dice, coto vedado para las mujeres, la obra de Alexandre merece ser estudiada por su valor estético y político. Con *Cristo*, un largometraje en el que se ponen en juego una profusa variedad de recursos técnicos y dramáticos, Alexandre y Torrecilla elevaron el documental sobre arte realizado en España a un nivel superior, trascendiendo los circuitos meramente educativos y llegando no solo a las principales pantallas nacionales, sino también

internacionales; en *La ciudad perdida* plasmaron el desarraigo de los vencidos de la guerra civil convertidos en disidentes del franquismo y, en consecuencia, la película fue salvajemente mutilada por la censura; y en *La gata* (Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla, 1955), una película aparentemente más digerible para los burocratas de la Dirección General de Cinematografía, presentaron a una mujer dueña de su deseo. Cuando la realidad española parecía no dar más cabida a sus proyectos vitales y profesionales, Alexandre y Torrecilla se marcharon y terminaron recalando en Cuba, país al que llegaron para quedarse unos días y en el que terminaron viviendo once años. Corría el año 1959 y comenzaba una nueva etapa llena de esperanza durante la que Margarita trabajó intensamente como productora ejecutiva en el recién creado Instituto de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), de manera muy especial junto a Tomás Gutiérrez Alea. Todas aquellas experiencias, y otras que vinieron después, atraviesan las páginas de este libro con una intensidad vívida y palpitante, que es la de la memoria y la voz de la excelente narradora que era Margarita Alexandre.

A sus 92 años, el cuerpo de Margarita Alexandre era la envoltura frágil de una personalidad férrea, de una voluntad imparable y una memoria excepcional. Entrevistar a Margarita fue una experiencia vital fascinante. No solo por la posibilidad de ir desentrañando poco a poco, de primera mano, y gracias a su prodigiosa memoria, la vida y la obra de una mujer valiente, generosa y tremendamente inteligente, sino también por las agudas apreciaciones sobre el presente de las que Margarita me hizo partícipe a lo largo de estas entrevistas. Observando su experiencia como intérprete, directora, productora y guionista, así como su travesía por las procelosas aguas de la dictadura franquista, la Revolución cubana y el exilio en Italia, resulta difícil asumir el olvido al que se ha condenado la obra de Margarita Alexandre y el exiguo (por no decir inexistente) lugar que ocupa en las historias del cine español. El título de este libro, *El cuerpo y la voz de Margarita Alexandre*, remite, como no podía ser de otro modo, a la vehemencia con la que la actriz, productora y directora

ha hecho frente a la censura, tomando la palabra de muy diversas formas, y ha ejercido el derecho a la libertad comenzando por sus más irreductibles instrumentos de expresión: el propio cuerpo y la voz. El 22 de diciembre de 2015 el corazón de Margarita se detuvo para siempre. Nos deja el manuscrito de sus memorias, que quizá algún día veamos publicadas, y la última consideración retrospectiva de su vida, a la que espero haber hecho justicia en las páginas de este libro.

Agradezco al director de esta colección, Manuel Palacio, que me brindara la ocasión de desarrollar este trabajo hacia el verano de 2013, así como el apoyo prestado desde el proyecto I+D+i que dirige, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España “*El cine y la televisión en la España de la post-Transición (1979-1992)*” (CSO2012-31895). Mi gratitud es extensiva a Sagrario Beceiro, coordinadora editorial de esta colección, por su imprescindible ayuda en el proceso de producción del libro. Todo surgió a partir de un trabajo de investigación sobre la obra de Margarita Alexandre desarrollado en el marco del proyecto I+D+i “*Hacia una reconsideración de la cultura posbélica: análisis de los Modos de Representación en el cine español (1939-1962) a partir de la impronta de Wenceslao Fernández Flórez*”, dirigido por José Luis Castro de Paz (CSO2012-34648). Durante la fase de investigación y documentación de este libro de entrevista se han consultado diversos archivos documentales y hemerográficos (Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares; Institut Valencià de l’Audiovisual i la Cinematografia; Filmoteca Española; Cineteca del Museo Nazionale del Cinema di Torino), una tarea que ha contado con la inestimable ayuda de una serie de personas a las que he de agradecer su generosa disposición y aportación de conocimientos: Margarita Lobo y Trinidad del Río en el Departamento de visionado y apoyo a la investigación de Filmoteca Española; Catherine Gautier y Luis E. Parés en el Departamento de programación; Alicia Potes en el Archivo gráfico y la Fototeca; Mariano Gómez en el Departamento de investigación; Ramón Rubio en el Departamento de recu-

peración; Raquel Zapater en la Biblioteca del Institut Valencià de l'Audiovisual i la Cinematografia. A María José Bruña y a Juan Martínez de las Rivas, quienes desde el principio se mostraron entusiasmados por este proyecto, les debo mi primera toma de contacto con la familia Alexandre. Alfredo Melgar no solo confió en este proyecto desde el principio y abogó por él cuando todo parecía perdido, sino que, poco a poco, se ha convertido en alguien imprescindible para que este libro se convirtiera en una realidad.

Las entrevistas a partir de las cuales se ha escrito este libro se llevaron a cabo a lo largo de cinco encuentros con Margarita Alexandre celebrados entre octubre de 2013 y julio de 2015, todos ellos en su casa de Madrid, y varias conversaciones telefónicas mantenidas durante ese mismo periodo. En una de estas sesiones me acompañó el periodista César Combarros, quien publicó algunas de las declaraciones que Margarita realizó ese día en el diario *El Norte de Castilla* el 24 de abril de 2014. Gracias a su presencia en aquella ocasión pude contar con una copia adicional de la grabación de la entrevista que resultó providencial cuando un acontecimiento inesperado derivó en la pérdida del trabajo realizado aquel día. Con Laura Gómez Vaquero y Elena Oroz compartí los primeros resultados de la investigación sobre la obra de Margarita Alexandre en el marco de nuestra contribución colectiva a la XIII Magis International Film Studies Spring School de Gorizia, Italia, en abril de 2014. A los profesores Brad Epps y Román Gubern les agradezco la generosa invitación a presentar una ponencia sobre Margarita Alexandre en la Universidad de Cambridge en octubre de 2014 y a la profesora Nancy Berthier la invitación a pronunciar una conferencia sobre *La ciudad perdida* en la Universidad de La Sorbona en mayo de 2015. Raúl Pedraz ha sido, invariablemente, mi lector más afectuoso e implacable. A él y a Chelo López les debo su fe indestructible en este proyecto.

Getafe, febrero de 2016

PRELUDIO

Naciste en León en 1923, pero tu madre nació en Puerto Rico y tu padre era francés. ¿Cómo se conocieron?

Es cierto que nací en León, pero solo por casualidad. Yo solo he tenido en mi familia un abuelo español de pura cepa, que además me adoraba: el padre de mi madre. Se llamaba Francisco Labarga. Ese es mi segundo apellido. Era teniente coronel de caballería, un militar muy curioso. Sabía árabe y llegó a escribir dos tomos de un diccionario hispano-árabe. Falleció sin acabarlo y sin que nadie se ocupara de su obra. A finales del siglo XIX fue destinado como oficial a Puerto Rico y allí nació mi madre, que se llamaba África. Era una mujer muy guapa, muy exótica. Mi padre era francés. De hecho, combatió en la batalla de Verdún durante la Primera Guerra Mundial. Pero era muy español en el sentido de que le gustaba este país, se sentía bien en España. Era ingeniero de minas y cuando conoció a mi madre trabajaba para la Compañía Minera Anglo-Hispana como director de las minas de León, que fueron inglesas hasta el año 1930, en que fueron nacionalizadas. En aquel momento mi abuelo materno estaba trasladado a León, donde vivía con su mujer y sus hijas, una de ellas mi madre. Y ahí se conocieron mis padres, en una provincia.

¿Cómo recuerdas tu primera infancia allí?

En realidad pasé la mayor parte de mi infancia en Madrid, en la Colonia Cruz del Rayo, que el dictador Miguel Primo de Rivera había construido para proporcionar viviendas a los militares. Mi madre odiaba el frío, así que, después de casada, ya solo iba a León en verano, con mis dos hermanas y conmigo. Por eso cuando yo nací, un 3 de julio, mi madre se encontraba allí. Nuestra casa estaba en la calle principal, Ordoño II. Recuerdo la estatua de Guzmán el Bueno, cuyo brazo extendido en dirección a la estación había inspirado el dicho popular: “Si no quieres León, ahí tienes la estación”. Cuando se nacionalizaron las minas mi padre dejó de trabajar allí y

se marchó a Madrid para incorporarse a la Compañía de Seguros La Equitativa.

Justamente cuando se proclama la República tu padre se reúne con vosotras en Madrid. ¿Cómo recuerdas aquel momento?

Nos fuimos a vivir a la calle Alcalá, esquina con Goya. Una casa con muchos balcones. Mi padre celebró con champán la proclamación de la II República, orgulloso de que España, su segunda patria, fuera tan liberal y republicana como Francia. A mí esa época me parecía muy divertida, muy curiosa.

¿Tu familia era de izquierdas?

Mi padre era un francés racionalista. No creo que fuera de izquierdas. En mi familia, como en casi todas las de entonces, había de todo. Pero, cuando eres niña, no sabes tanto de política.

Yo te imagino como la Celia de Elena Fortún, una niña de la República.

Inconscientemente republicana, en aquella edad. Tengo un recuerdo muy vivo de un día, antes de la guerra. Debió ser alrededor del año 1934. Tendría yo diez u once años, y hubo una manifestación popular impresionante. Yo estaba asomada al balcón y un hormiguero humano cubría toda la calle en dirección a la Puerta de Alcalá. Se dirigían hacia la Puerta del Sol con miles de banderas rojas y todo lo que era el aparato comunista. Había tanta gente que no se distinguía dónde comenzaba y dónde terminaba la marcha. Alguien salió y les echó una palangana de agua desde otro balcón. El hormiguero humano se detuvo enfurecido, bramando con los puños en alto. La columna avanzaba y, cada vez que pasaba debajo del balcón, imprecaban a los que estaban asomados. Hubo conatos de asalto al edificio. Fue impresionante. La gente ya se olía el golpe...

¿Cómo definirías tu educación, tus años escolares?

Bueno, yo estudié en la Alianza Francesa, por lo que he estado más bien en la vertiente francesa. Eso, mezclado con que me pilla la guerra por medio, pues ya te puedes imaginar el cacao, ¿no?

¿Pasaste la guerra en España?

Claro que la pasé en España. La guerra me sorprendió bañándome en una playa de Almuñécar, tan contenta. Acababa de cumplir trece años. Siempre parecía mayor, era alta y, por mi carácter, parecía algo, pero solo tenía trece años. Estuvimos en Madrid hasta el 6 de enero del año 38, día de Reyes, cuando nos llevan a Valencia.

¿Tu padre fue con vosotras?

La guerra nos separó y no le volvimos a ver. Yo tenía un tío adorable, hermano de mi madre, que después murió en México. Él es el que nos sacó de aquel Madrid, ya agónico, y nos llevó a la ciudad de los tirabuzones pelirrojos, como la recuerdo yo.

¿Cómo transcurrió tu vida en Valencia durante la guerra?

Yo tenía ya quince años, pero siempre daba la sensación de que era mayor. Así que, no sé cómo, me colocaron en El Grao, una zona en la que se encontraban los Poblados Marítimos. En aquel tiempo estaba a las afueras de Valencia y yo iba en bicicleta. Figúrate, en el año 38.

¿Así que trabajabas en El Grao y vivías en la ciudad?

Todavía me acuerdo de que nos llevaron a un piso amueblado en la calle Salvador Seguí. Alguien nos dijo que antes se llamaba calle del Conde Salvatierra de Álava.

Así se llama hoy en día. Está en la zona del ensanche, donde desde el siglo XIX se había afincado la alta burguesía. Es un barrio de edificios señoriales.

Eso lo recuerdo: era un piso bueno, una casa con un patio circular maravilloso, lleno de luz. Algo muy valenciano. *Recuerdo las cuerdas de los tendedores con las peladuras de naranjas secándose al sol. Durante la guerra, las mondaduras de naranja abarquilladas se utilizaban como carburante para cocinar el arroz, que se cocía en unos pucheros de barro. Al ponerlas en el fuego desprendían unas chispitas y un olor muy agradable, y parecían tirabuzones pe-*

El cuerpo y la voz de Margarita Alexandre

*lirrojos. Recuerdo que las brasas de aquel fuego proyectaban un arco iris en el rostro de mi madre, a la que veía embargada por la melancolía y la ensoñación.*¹ Sí, recuerdo esa Valencia. Y a mí me colocaron en el sector de los depósitos de combustible, donde iban todos los camiones para cargar la cisterna y volver al frente.

Había de suponer todo un contraste con respecto al entorno doméstico...

Era un mundo de obreros que iban y venían llenos de petróleo, sudando, maldiciendo la guerra... Y yo era la única mujer, la única chica, jovencita. Trabajaba en una pequeña habitación con una mesa y llevaba la cuenta de los galones de petróleo que se llevaban. Yo les hacía un vale con la cantidad correspondiente y ellos lo tenían que firmar: ponían el pulgar o hacían un garabato y se iban para el frente a toda velocidad porque allí les estaban esperando.

Me imagino que un lugar como ese había de estar en el punto de mira...

Era una misión de jugársela. A mí me daban un suministro especial de comida porque era un lugar difícil, un área que bombardeaban, o intentaban bombardear continuamente para cerrar el paso. Eso era muy interesante. Atacaban aquella zona con tanta frecuencia que los obreros ya ni bajaban al refugio. Los aviones intentaban alcanzar los depósitos de gasolina, pero contestaban enseguida las antiaéreas. El final del cuento es, sencillamente, que a mí me daban un suministro especial de comida y eso era lo que interesaba en mi casa.

¿Cómo te sentías en aquel mundo tan masculino y adulto?

Yo estaba allí, como una pulga en un pajar, no sé cómo decirte, porque no había ninguna otra mujer más que yo, que era jovencita. Y de otra cosa me acuerdo: los obreros comían un pan blanco, por-

¹ En algunas ocasiones, Margarita quiso responder a mis preguntas leyendo en voz alta o citando de memoria fragmentos de las memorias que estaba escribiendo. He marcado esos pasajes en cursiva, al igual que las evocaciones de conversaciones que aparecen reproducidas en estilo directo.

que en Valencia el pan se hacía entonces con arroz en lugar de trigo. Creo que estos conductores de las cisternas, por el tipo de trabajo que desempeñaban, tenían un suministro especial de guerra, no lo sé. Lo que sé es que, llenos de grasa, con los monos impregnados de petróleo —porque estaban así, a un *corre-corre* para llegar a los frentes y volver con todo el lío—, más de una vez veían a una chica rubia, delgada, jovencita, y me ofrecían un pedazo de ese pan. Yo nunca lo comí porque tenían las manos ennegrecidas. Eran trabajadores en guerra, y en una misión muy terrible.

¿Cómo recuerdas el final de la guerra?

Recibí el final de la guerra muy afligida. No tanto porque estuviera muy politizada, porque con aquella edad no podía estarlo, sino porque sentí algo que me hizo llorar. El día que acaba la guerra para mí fue un día triste. *Lo recuerdo perfectamente: estaba en casa, y una de mis hermanas se fue a la calle a pasear y a dar gritos. Yo me quedé allí, dando vueltas, hasta que me dejé caer en un rincón de la galería. Me quedé dormida y luego me despertó una radio a todo volumen... no sé. Toda la ciudad estaba dando gritos, todas las radios encendidas... salieron todos los que estaban camuflados, porque eran franquistas, o, simplemente, porque esperaban que aquello se acabara para encontrarse con sus familias... El caso es que las calles hirvieron. Todo el mundo se echó a la calle. Pero también se cerraron ventanas, porque había gente que tenía miedo.*

¿Os volvisteis entonces a Madrid?

Sí. Volvimos con mi padre, que vino a buscarnos. *Casi al final de la guerra mi padre apareció un día luciendo un uniforme gris verdoso, camisa de manga corta abierta sobre el pecho y la gorrilla de dos puntas con una borlita en la frente. Durante los tres años de guerra nadie había sabido nada de él. El mismo que brindó con champán por la II República, cinco años después se había alistado en la Legión, el único cuerpo donde podía guerrear un extranjero solitario. No se entendió nunca lo que hizo mi padre. Después, me-*

ditando mucho, he llegado a pensar que no fue una opción política, sino personal. Tampoco lo he querido analizar a fondo.

¿Cómo era el Madrid que te encontraste en 1939?

Eso lo he escrito: *Cuando yo me vuelvo a Madrid, la ciudad se había poblado de bigotillos triunfadores. Recuerdo las páginas de los periódicos, como La hoja del lunes, en las que aparecían los faciosos contando los horrores que habían cometido o estaban a punto de cometer. Porque iban cogiendo a todos los que huían, y aparecían fotografías, siempre iguales, que parecían de indigentes, las camisas rotas y sucias, el pelo engreñado, labios y párpados tumefactos...*

¿Cuál fue vuestra situación a partir de entonces?

Mi padre fue cofundador y director de la compañía Metrópolis Seguros, esa cuyo edificio está en la Gran Vía con la calle de Alcalá. Era un hombre exquisito, muy educado, un francés muy fino. Allí le llamaban “Educación sin descanso”, en un juego de palabras que hacía referencia a una organización de la Sección Femenina de Falange llamada Educación y Descanso. Además, era muy caballeroso: cuando llamaba a su secretaria para dictarle las cartas, siempre la recibía de pie, y solo cuando ella se había sentado comenzaba él a dictar.

Poco después de terminada la guerra, en 1941 ya consigues tu primer papel en el cine. ¿Cómo llegas a la interpretación?

Yo era muy jovencita cuando Eusebio Fernández Ardavín dirigió *Tierra y cielo* [1941]. Maruchi Fresno, una de las estrellas de la época, era la protagonista. Una lánguida. El argumento refería la historia de una pintora que pasaba todo el tiempo contemplando pinturas en el Museo del Prado. Por la noche soñaba que los personajes de algunos cuadros se dirigían a ella en su sueño. Uno de ellos era la *Inmaculada Concepción* de Murillo. Esa Inmaculada es como muy angelical, muy niña, y andaban por los colegios buscando a alguien para hacer el pequeño personaje, un papel de dos minutos. To-

paron conmigo en la Alianza Francesa y consideraron que yo estaba en aquella edad porque tenía cara de adolescente. Me ofrecieron ese trabajo, me entró curiosidad y, bueno, me fui a hacerlo. Y en el tiempo en que te maquillan, te ponen las túnicas, y te arman todo el lío, a mí me pareció un ambiente fantástico, de lo más divertido. Me interesó. Mi intervención era así: en el sueño ella veía los cuadros colgados y yo, en un momento determinado miraba hacia abajo, decía *no-sé-qué* tontería y me volvía a quedar en mi sitio. Eso era todo el personaje. Medio minuto.

En los créditos aparecías como Margarita Sandra.

A mis padres no les gustaba que pusiera mi apellido, y para que no se enfadaran, pues... Pero me daba un poco igual. No me interesa nada esa época.

En cualquier caso, repetiste como actriz con Juan de Orduña, Edgar Neville, Ladislao Vajda, Julien Duvivier...

Yo nunca pensé en ser actriz. Como era alta y rubia me escogieron para algunas apariciones. Decía dos frases en algún momento de la película y eso era todo. Pero a partir de ahí me siguieron llamando porque mi fisonomía era diferente a la de la típica española de entonces. Lo único que pasó es que en España, en los años cuarenta, aparte de las dos o tres estrellas que había, las chicas que hacían papeles pequeños digamos que no eran muy refinadas, ¿no? Una chica, alta, rubia, medio extranjera... tenía otro aire. Por eso empezaron a llamarme. Siempre hacía el papel de rica, de la aristócrata que es muy mala, que hace *no-sé-qué...* y a mí me daba igual, porque lo que yo quería era ir al estudio. Pero nunca me he considerado actriz.

Bueno, en 1951 tuviste un papel protagonista en Barco sin rumbo, de José María Elorrieta.

Es la única película que hice como protagonista. Era una estupidez, pero Elorrieta era muy simpático. Éramos amigos, y como yo andaba por allí, haciendo papelitos, me dijo: *Haz tú la protagonista.*

No tenía dos reales, ni dinero para pagar. Pero se trataba realmente de ayudarle un poco y, como era una tontería, pues lo hice. Además, a mí, todo aquello de los focos, las cámaras, los sonidistas... me parecía fantástico. Me fascinaba el cine, todo lo que había detrás de las cámaras y, entonces, hacer esos trabajos era la única forma de aprender.

La Escuela Oficial de Cine comenzó su andadura en 1947...

Sí, fui por allí para mirar un poco. Aquello no me interesó. Y además la interpretación no era el camino que quería seguir. La posguerra era muy pobre en este país, y era muy poca la gente del cine. No sé, no era como ahora, que se hace cine en todas partes. Entonces se hacía todo en Madrid. Así que conseguí trabajo como *script* en una o dos películas, algo que me encantaba. Y, ya después, pasé a la dirección. El aprendizaje para ser director de cine pasaba, entre otras cosas, por trabajar como *script* o como ayudante de dirección. Rafa² empezó como ayudante de dirección. De ahí todos saltaban a la dirección.

Vamos, que ibais aprendiendo sobre la marcha.

Claro, improvisado todo, todo sobre la marcha. Pero tampoco era difícil, la industria del cine aquí, en aquella época, era muy pequeña.

Te casaste muy joven con Juan José de Melgar y Rojas.

Mi primer marido era una maravilla, el hombre más libre que he conocido en mi vida. Era un aristócrata de pura cepa española, pero parecía que fuera de cualquier otro país del mundo. Le conocí, no sé cómo, en el Madrid de la posguerra. Yo tenía diecinueve años y

² Rafael María Torrecilla (Madrid, 1927-2005). Productor y director cinematográfico. Codirigió tres películas con Margarita Alexandre a través de la productora fundada por ambos, Nervión Films. En 1959 se exilió con Margarita a Cuba y a partir de 1964 vivió en Italia, donde se volvieron a reunir en 1971.

él era mucho mayor que yo, y no se había casado nunca. Era soltero, y me cayó muy bien porque era un personaje fuera de su ambiente y de su tiempo. De aquel hombre singular me atrajo un *no-sé-qué* vagamente ácrata. Era agnóstico y pacifista, indiferente a la opinión de sus cuatro hermanos, que habían combatido en las filas golpistas. Al estallar la guerra se había instalado en Biarritz y allí, jugando al *bridge*, había esperado a que aquello terminase. Lo que me encantó de él es que no era el señorito de bigotes vencedor. Es un personaje mucho mayor, un hombre especial que yo quise hasta el final.

Supongo que cosas como esas son las que hacen que la diferencia de edad se convierta en algo secundario para una pareja.

Era una situación extraña: no era un amigo, no era un novio, no era un amante... cuando surgió nuestro compromiso él lo llamó “un pacto entre caballeros”. Me lo dijo así. Cosa que no te decían en aquella época. Y, por alguna extraña razón, o porque aquella propuesta no tenía nada que ver con aquellos tiempos, decidí embarcarme en aquella aventura. Cuando me casé, las miradas de toda la familia estaban posadas sobre mí. Era tan raro que Margarita se casara con un hombre así. Por fortuna, el primogénito nació a los once meses y pico. De aquel modo se despejaron las dudas.

El Fuero del trabajo de 1938 establecía que, para poder trabajar durante la dictadura franquista, la mujer debía contar con el permiso del marido. ¿Cómo se tomó él que te adentraras en el oficio del cine?

Él ponía la libertad por encima de todo. Cuando nos conocimos me dijo —pero me lo dijo así—: *Margarita, yo no creo en el matrimonio, pero nos casamos y, si luego no funciona, cada uno por su lado.* Bueno, eso tú lo puedes decir. Lo difícil es que lo cumplas. Y él lo cumplió. Cuando yo conocí a Rafa y entablé una relación con él, siguió siendo mi marido oficialmente, pero él lo respetó todo. Fue productor en *Cristo*: Juan José de Melgar. Entraba en mis películas. Saludaba a Rafa, le daba la mano... Vivíamos separados en la

El cuerpo y la voz de Margarita Alexandre

misma casa, un piso grande en la calle Ibiza. Y él lo respetaba a ultranza. Con lo cual, en su clase social, aristocrática, estaba todo el mundo escandalizado de que Margarita hacía lo que le daba la gana y, sin embargo, él seguía impertérrito. Tenía una idea de la libertad fantástica, que es rara para un hombre de su generación y de su clase social. Era un personaje.

TOMAR LA PALABRA EN TIEMPOS DE SILENCIO

¿Cómo conociste a Rafael Torrecilla?

Conocí a Rafael en el ambiente del cine, rodando *Puebla de las mujeres* [Antonio del Amo, 1952]. Cuando empezamos, él era ayudante de dirección y yo *script*. Después ya fue mi compañero eternamente. Tuve una relación de muchos años con Rafa. Yo estaba casada pero, en fin, apareció este hombre en mi vida y nos pusimos a hacer películas.

Háblame un poco más de él.

Rafa era hijo de un catedrático de Derecho Canónico, es decir, padre religioso a tope. Se llamaba como él, Rafael María Torrecilla. Como eran tan católicos, siempre ponían el "María" delante. En Valladolid, la ciudad natal del padre, hay una calle que lleva su nombre. Rafa me contaba que su padre siempre llevaba un crucifijo bastante grande en el bolsillo y cuando, por la calle, se cruzaba con una mujer hermosa, lo agarraba con fuerza para resistir la tentación de mirarla. Tremendo, ¿no? Rafa nació en Madrid, pero pasó la guerra en el País Vasco y estudió en un colegio de sacerdotes en Tolosa, así que tenía una cultura religiosa mucho más amplia que yo. Después estudió la carrera de Derecho en Deusto, aunque decidió no especializarse en Derecho Canónico, como había hecho su padre. Era un hombre con una memoria excepcional. Cuando íbamos por la calle o entrábamos en un sitio, Rafa, que sabía que yo iba a conocer las caras pero no los nombres, tenía la costumbre de saludar siempre diciendo el nombre: *Hola, Fulano, Hola, tal*. Para que yo agarrara la onda, ¿comprendes?

Siendo tan católico el padre de Rafa, ¿cómo se tomó la relación de su hijo contigo?

Bueno, cuando nos conocimos, el padre de Rafa había fallecido ya. Ahora, la madre estaba horrorizada. Ella quería que su hijo que-

rido formara una familia. Que tuviera relaciones con una señora casada, como lo era yo... figúrate tú qué escándalo.

Tengo entendido que, en el tándem que formaste con Rafael, él se ocupaba más de la producción ejecutiva y tú de la parte de dirección, del aspecto creativo...

Nos repartíamos todo el trabajo entre los dos. Rafa prefería la parte técnica y organizativa a, por ejemplo, el montaje o la dirección de actores. Se ocupaba sobre todo de la parte ejecutiva, pero los dos fuimos productores y directores al alimón de todas nuestras películas.

¿Cómo fundáis vuestra productora?

Muchos directores españoles que habían trabajado en el lado republicano durante la guerra tenían su productora al margen de las grandes. En aquellos años, para poder dirigir cine, sobre todo el tipo de cine que queríamos hacer los jóvenes, había que montar una productora. Era necesario cuando uno comenzaba a trabajar, si no, no te contrataba nadie. Hablo de los kamikazes como nosotros. Luego había un Cesáreo González, que era amigo íntimo de Franco y todo eso le importaba un bledo. Sabía que las películas le iban a dar dinero en taquilla. Por eso nosotros montamos nuestra propia productora, igual que hicieron otros directores. Al principio se llamó Altamira, y luego la inscribimos como Nervión Films por la ría de Nervión... por la querencia que Rafa tenía por el País Vasco. Pero para mí no tenía ninguna importancia.

Produjisteis todas vuestras películas y algunas más...

Nosotros nunca fuimos otra cosa que productores heroicos, vivíamos a golpe de letras. Pero te digo eso de casi todos los que hacían películas en aquella época. Con el contrato que te daba la productora, o a lo mejor te adelantaba alguna letra que tú podías descontar después, ibas a un banco o a un privado y te adelantaban dinero con la garantía de ese contrato de la distribución. Era todo así, un lío. Hablo del cine que se hacía en España en los primerísimos años 40 porque, lógicamente, cuando ya llegan los cuarenta y pico, cin-

cuenta, ya empieza a ordenarse un poco el caos de la posguerra y ahí empieza a funcionar un poco, ya, la cordura administrativa.

¿En qué sentido?

Las distribuidoras empiezan a tener otro criterio, no tan bestial, ¿no?, y a solicitar solo el permiso de rodaje. Sobre todo porque varios directores empiezan a hacer un cine muy comercial, el niño que canta y cosas de esas. O las películas que hacía Cesáreo [González], con su relación amor-odio con Franco (tenía unas relaciones así, así... o por lo menos, eso decían). Y entonces se empieza a hacer unas películas... un poco más coherentes. Y también surge algún director kamikaze que hace muy buenas películas, pero de forma individual.

¿Qué directores te interesaban?

De cine español muy pocos, porque no me gustaba. El cine francés sí lo había seguido, pero en España se veía muy poco porque estaba censurado. Me refiero a lo que nos interesaba. Estaba Edgar Neville, y luego una serie de directores del norte o del este de Europa, como Ladislao Vajda, que recalaron en España en los años cuarenta y pico y cincuenta, huyendo de la guerra. Era gente inusual, pero muy interesante para el desarrollo del cine español. Algunos comenzaron a despuntar haciendo películas muy bien dirigidas, dentro de lo que la censura permitía. Yo veía todo lo que podía, pero no me acuerdo de películas concretas, porque la mayoría no eran buenas. La gente del cine nos nutríamos en los cine-clubs. Los cine-clubs fueron importantísimos para los cineastas de esa época porque eran nuestra fuente de información. Siempre había alguien inteligente que conseguía copias de una película interesante, para ver *Un perro andaluz* [*Un chien andalou*, Luis Buñuel, 1929], por ejemplo. E íbamos como moscas. No era nada estructurado, los abrían, los cerraban... Pero, para toda aquella generación cinematográfica, nuestro alimento y la manera de asomarnos al cine que nos interesaba fueron aquellos lugares. Más tarde, cuando me fui a Cuba, eché una cortina. Tenía la cabeza en otra historia. Al haberme marchado

en el año 59, tengo un gran vacío en lo que respecta al cine español realizado en los sesenta, que es cuando aquí comienza a florecer. Porque el cine español no se exportaba. Además, en Cuba estuve completamente aislada de otros cines porque tampoco se importaban películas de otros países. Posteriormente, cuando regresé, me interesé mucho más por lo que se estaba haciendo en España y en el mundo. En el año setenta me pongo al día y empiezo a ver más cine.

Supongo que, a pesar del aislamiento que viviste en España y en Cuba, el viajar y vivir en otros países te amplió mucho la perspectiva.

Si no viajabas fuera no veías cine porque, aquí, lo que se veía era el cine americano, que no era precisamente el que nos entusiasmaba. Algo bueno había, pero vamos, no era el cine que la gente iba a ver. Por eso los distribuidores compraban películas españolas: el negocio del cine en España en aquel momento era dar dinero a una productora española para hacer una película. Porque si la película salía bien y quedaba bien clasificada, por ejemplo con la categoría de Interés Nacional, les daban dos permisos de importación. Y lo que quería hacer el distribuidor con esos dos permisos era estrenar dos películas americanas que iban a ser un éxito de taquilla, no dos películas europeas muy buenas pero por las que el público no se interesaba. Así ocurrió con *La gata*. Hispano Fox Film, que era la Fox española dice: *Si la película sale muy bien, de Interés Nacional, me llevo dos permisos. Si no, me llevo uno. ¿Me entiendes? El negocio era así. La “calidad” era sacarle dinero a una película americana.*

¿Y qué papel desempeñaba la crítica cinematográfica en este contexto?

Muy a principios de los años cincuenta todavía se pasaba mucha hambre en este país, y los críticos no eran una excepción. Era gente modesta, periodistas que ganaban muy poco dinero. En aquella tesitura, los productores les invitaban elegantemente a cenar tras el pase de la película y, de ese modo, se aseguraban una opinión favorable o, al menos, que se hablara de la película. Todos los críticos

escribían casi siempre, bien o mal. Y digo "casi siempre" porque yo no puedo poner la mano en el fuego ni desprestigiar a nadie. Pero sé que era así. Como las películas españolas andaban a baquetazos en aquella época, ninguna era extraordinariamente buena (y alguna tampoco era extraordinariamente mala). Rafa, que comenzó su carrera como comentarista cinematográfico en *La hoja del lunes* y que sabía de la modesta corrupción que ejercían los distribuidores, me lo contaba. Pero esa corrupción no era sino un reflejo de lo que se vivía en aquel momento. Así de claro. ¿Qué te puedo decir? Entonces la gente estaba loca por agarrar un filete en la mesa, o un langostino. Así de miserable era este país. Y aquel momento era una cosa tan pobre, tan triste... Era feo.

Vayamos a vuestro debut como directores y productores. ¿Cómo surge Cristo?

Esa fue nuestra primera película, y es una película que yo estimo mucho. No por el tema religioso, que respeto, aunque no soy creyente. Pretendíamos hacer una película puramente artística, un documental de arte, pero que tuviera movimiento, que no fuese una cosa estática. A mí me gusta mucho la pintura y la música y queríamos basarnos exclusivamente en obras que formasen parte del patrimonio español. Nuestra idea era hacer un largometraje, así que necesitábamos que hubiera mucho material. Y tuvimos la gran suerte de encontrar, gracias a Juan Mariné³, el Instituto Amatlle de Arte Hispánico, que nos facilitó la localización de obras de arte en pinacotecas y colecciones privadas de toda España. Fue un trabajo inmenso, y en aquella época no era fácil localizar todas aquellas pinturas. Elegimos el tema de la vida de Cristo porque había una

³ Juan Mariné Bruguera (Barcelona, 1920). Director de fotografía con más de 100 películas a sus espaldas entre 1942 y 1990. Durante la guerra civil española trabajó como operador de cámara en la realización de reportajes documentales y fue el director de fotografía de *Cristo y La gata*.

abundancia de obras sobre esta temática. Al fin y al cabo, muchos pintores han trabajado sobre la vida de Cristo desde el Renacimiento, cuando la corte y la iglesia encargaban las obras. Es una película curiosa, a pesar de que en España en aquel momento las cosas de arte no eran muy apreciadas.

En cualquier caso, era muy novedosa, en aquella época, la idea de contar una historia a través de pinturas que parecen hablar por sí mismas...

Nosotros queríamos que las pinturas fueran los personajes, que contaran la historia por sí mismas. Y tuvimos la suerte de obtener, gracias, una vez más, a la ayuda del Institut Amatller, reproducciones fotográficas de gran calidad para la filmación, de la que se ocupó el propio Juan [Mariné]. Gracias a una truca especial, que él mismo diseñó, hizo un gran trabajo creando profundidad dramática mediante el desplazamiento de la cámara sobre la superficie de los cuadros.

La película fue rodada en blanco y negro. ¿Esta decisión respondía a motivos técnicos o más bien de presupuesto?

Bueno, no se podía hacer en color. Hoy en día la técnica ha cambiado completamente, pero en el laboratorio la película pasaba por unos líquidos y siempre tenías que optar por un tono unitario. Los directores de fotografía elegían una tonalidad que funcionase. Y no podías poner un Greco al lado de un Murillo, o un Ribalta con un Goya, porque tendrías que estar cambiando los líquidos en cada fotograma, cosa que no era posible. Pero creo que, incluso en blanco y negro, la película tiene cosas fantásticas como el movimiento, que hace que los cuadros realmente hablen, y una música hermosísima.

Casi se podría decir que formasteis un trío profesional tú y Rafael con Juan Mariné. Además de firmar la fotografía de Cristo, también estuvo en La gata, vuestra tercera película.

Juan es un fenómeno. Su historia es fantástica: de limpia, de fatigosa, de calidad humana... Y él es una historia viva del cine español, la más interesante que nadie puede narrar. Lo de Juan es

extraordinario. Es como un pequeño *Larousse*, ¿comprendes? Fantástico. Me encanta. Y es muy amigo mío, fíjate, además de hacer *Cristo* y *La gata* con nosotros, luego también fue a Cuba porque le llamamos cuando estábamos allí.

Para el guion adaptasteis el libro La vida de Cristo, de fray Justo Pérez de Urbel, que, con el tiempo, sería el primer abad del Valle de los Caídos. ¿Cómo llegáis hasta él?

A través de Rafa. Como te decía, él había estudiado en Deusto y tenía una gran cultura en materia religiosa. Encontró ese libro titulado *La vida de Cristo* [1941], que estaba escrito con gran sencillez y nos proporcionaba la base para trazar un recorrido a través de todas las pinturas, que eran los verdaderos personajes de la película. A mí lo que me interesaba era la cuestión artística, y no tanto la historia religiosa. Después supe quién era fray Justo y me llevé una sorpresa mayúscula al saber que terminó siendo el primer prior del Valle de los Caídos. Era un cura intrigante cuya historia con Franco no se entendía.

¿Fue él quien propició que Franco os recibiera en una audiencia?

Al parecer, él tenía una relación muy, muy extraña, de amor-odio con Franco. Un día, cuando aún no se había estrenado la película, fray Justo envió a El Pardo una copia y concertó un encuentro entre Franco y nosotros tres. El día de la audiencia no apareció y a nosotros nos tuvieron más de una hora esperando. Cuando por fin entramos, Franco estaba con una cara hasta el suelo, enfadadísimo. La entrevista duró dos minutos: nos saludó, nos dijo que le había gustado mucho la película y nos despachó.

Cristo obtuvo la categoría de Interés Nacional y recibió, entre otros premios, el del Círculo de Escritores Cinematográficos (CEC). ¿Qué supuso para vosotros todo aquel reconocimiento, más allá de poder cubrir los gastos de producción de la película?

Ganar la categoría de Interés Nacional era algo muy importante porque suponía conseguir dos permisos de importación de películas extranjeras, sobre todo norteamericanas, que era lo que le interesaba

a las distribuidoras. Eso hacía que, si creían que una película tenía posibilidades de ganar una buena calificación, ayudaran a la producción con un adelanto, en previsión de conseguir después ingresos procedentes de los permisos de importación.

Cristo integró la programación de la I Semana Cinematográfica de Valladolid (SEMINCI), que entonces se llamaba Semana del Cine Religioso de Valladolid. ¿Recuerdas haber ido a algún otro festival con esta película?

Cristo fue escogida para representar a España en el Festival de Mar del Plata y llegó una invitación para que Rafa o yo fuésemos al festival. A mí me daba igual, pero Rafa me cedió gentilmente la invitación. Allí nos encontramos con Perón. Él estaba viudo, hacía poco tiempo de la muerte de Evita, y este hombre, claramente... Qué de dinero derrochó. Fíjate, era un festival internacional: ya a la llegada al aeropuerto había una fila de Mercedes negros esperando a los invitados. Yo recuerdo, como una cosa alucinante, que a mí, por casualidad, me pusieron con Aurora Bautista, que era un ídolo en Argentina, por aquello de *Agustina de Aragón* [Juan de Orduña, 1950] y todas esas historias. Y a Aurora la mataban, ¿eh? La mataban. Metían la mano por las ventanillas, te cogían el brazo, estiraban... Mientras, el coche avanzaba despacio, siguiendo la caravana. Los gritos eran por Aurora, todo era por ella. Yo caí en ese coche porque alguien me empujó y me dijo: *Usted, aquí*, y yo abrí la puerta y me metieron dentro. Pero no me quedé sin brazo en aquél coche de milagro, porque estaban todos los argentinos como locos con Aurora. Ellos no sabían quién era yo, una perfecta desconocida. Pero, lo que es la ensoñación popular. Como tenían que encontrarme a mí algo, de repente oigo que gritan: *¡Mira, mira! ¡Es Jeannette MacDonald!* Una actriz que había muerto no sé cuándo. Ella era rubia y, bueno, yo en aquella época era también muy rubia. Me quedé estupefacta porque la tal Jeannette MacDonald era casi de poco después del mudo. Y yo, cuando voy con *Cristo*, era ya el cincuenta y pico ¡y la otra ya se había muerto! Había fallecido antes. Además, era igual, a mí lo que me hace gracia es la necesidad que tiene la

gente de identificarte con alguien, de lo que a ellos les deslumbra. Era algo impresionante.

¿Cómo recuerdas la experiencia durante el festival?

Fue muy gracioso, porque no vi una sola película, ni la mía ni ninguna. Yo preguntaba: no había manera. Me parece increíble, pero ni siquiera asistí a la proyección *Cristo*. No sé, igual no se proyectó. No había nadie que te informara. Ir a un festival y volverte no habiendo visto una película era desolador. Creo que nadie vio ninguna, porque no se sabía cuándo las ponían.

Entonces, ¿qué hacías cada día?

Íbamos a Mar del Plata a bañarnos, y luego a correr por acá y por allá: cenas, presentaciones... una locura; una locura a lo argentino. Era todo un *corre-corre*, un evento detrás de otro. El cine no tenía nada, pero nada que ver con aquel festival. Iban llegando los aviones, los Mercedes... le costó una fortuna a Argentina, pero entonces todo era así. Creo que decidieron que daba igual, que allí de lo que se trataba era de hacerle propaganda a Perón y a la obra de Perón y Evita, tal era la concatenación de acontecimientos relacionados con Perón que nos llevaba aquí y allá. Un día nos condujeron a una de las escuelas para mujeres jóvenes que Eva Perón había fundado. Recuerdo la estampa de las alumnas de aquel sitio, todas aquellas chicas jovencitas sentadas formando un semicírculo en torno a Perón. Una de ellas se apoyaba en su hombro mientras otra reclinaba la cabeza en sus rodillas. Era un espectáculo increíble. Y él allí como un sultán, hablándonos de Eva y toda la historia, y *Evita por aquí y Evita por allá*. Otro día, llegamos a las habitaciones del hotel, que era todo lujo, y, al entrar cada uno en su cuarto, nos encontramos con algo muy divertido: una fotografía de Perón, firmada de su puño y letra. Nos la había dedicado a todas, una por una: a Margarita Alexandre, a Aurora Bautista, a *no-sé-quién*... “de su amigo entrañable Juan Perón”. Fíjate que fueron americanos, europeos... pues a todos nos dejó la foto con su nombre y dedicatoria. Al ver las fotografías, todos corríamos por el pasillo riéndonos: *Oye ¿y a ti también te ha*

dejado la foto? —¡Claro! No faltó ni uno de todos los que fuimos. Esa cosa política. Pero, no creas, era su letra. En todas. El caso es que yo caí en aquel caos. Pero al mismo tiempo era agobiante, era cansado, no podíamos dormir, y yo decía: ¡Quiero ver una película! No hubo manera. Nadie la vio.

¿Os planteasteis en algún momento hacer más documentales? Rafael Torrecilla menciona, en una entrevista publicada en Primer Plano después de estrenarse La gata, vuestra intención de realizar en Estados Unidos un documental en CinemaScope y color que recogiera la huella de España en América, desde Nueva York hasta Río... pero eso es algo que no se concretó.

No recuerdo ese proyecto. ¿Sabes en qué se diferenciaba aquella época? Eran malos tiempos para los documentales. A mí me gustan mucho, me parece un género interesante y soy la primera en defenderlos, no tendría ningún inconveniente en hacer uno ahora mismo. Pero aquello no lo recuerdo. De lo que sí me acuerdo es de que un día, poco después de estrenarse *Cristo*, Rafa me llamó: *Hay una gente que quiere hablar conmigo. Viven por ahí, más abajo del paseo Reina Victoria. Pero no te han nombrado a ti.* Yo dije: *Bueno, pues ve, a mí qué más me da.* Y al volver me dijo: *Yo iba ya pensando en ello... claramente es una organización religiosa. Me proponían, pues... empezar a dirigir películas.* Pero a él, sin mí. Rafa tenía un primo, Baeza Torrecilla, que era provincial de los jesuitas de la Compañía de Jesús. Seguramente él había hablado con gente de su orden y por eso llamaron a Rafa. Claro, como yo era una mujer, y además casada, pues estaba fuera del juego de ellos. Cosa que es interesante. Pero vamos, era un tema que a mí... pues hay cosas que me interesan más. Con todos los respetos.

¿Sentiste algún tipo de discriminación trabajando en el cine como directora?

Yo, nunca, como directora ni como nada. Jamás me he sentido discriminada.

¿Crees que era una cosa más social, de la época?

No sé, es que no me interesa nada, ni se me pasa por la cabeza. Yo tengo trato con todos los que he trabajado, hombres y mujeres. He tenido una relación amistosa, de compañerismo, de pasarlo juntos... Ni siquiera en Cuba, donde una mujer rubia, cuyo trabajo consiste en dirigir a todo un equipo de gente que no estaba acostumbrada a que lo hiciera una mujer... pues no he tenido ningún problema, nunca. ¿Qué es, una suerte? Pues es una suerte. Porque yo tampoco puedo hacer nada para evitar que alguien... pero jamás he tenido problemas.

¿Y por qué crees que hubo tan pocas mujeres que dirigieron películas en aquella época?

Pues como una consecuencia lógica de la guerra, de la posguerra y de la evolución todo el siglo XX, por no remontarnos anteriormente. Es la historia de este país... España se queda petrificada con los Reyes Católicos y el oro de América. No hace el Renacimiento italiano, y tampoco ha hecho la Revolución francesa, que, a lo mejor, fue sangrienta, pero supuso una especie de saneamiento para plantear otro contexto. Este país viene de una historia mayoritariamente machista, sobre todo después de la guerra. La mujer española estaba ausente de la vida pública, relegada al ámbito doméstico. Había escritoras e intelectuales que hacían cosas muy interesantes, pero su labor no trascendía. En el cine español se dio el caso, muy extraordinario, de Rosario Pi, pero las mujeres no tuvieron muchas oportunidades. En mi opinión, España tiene un vacío que habrá que remediar algún día. Eso es lo que siento de este país. Que hay un hueco ahí. Aunque, bueno, a trancas y barrancas se va solventando todo, ¿no? La única ventaja es que las mujeres ya tienen una presencia muy importante. Falta mucho por hacer, pero también se ha ganado mucho.

¿Conociste a María Lafitte, condesa de Campo Alange? Ella organizaba una tertulia con intelectuales de la época como Consuelo Bergés y otras, y escribió en 1948 La guerra secreta de los sexos, un libro pionero en el que planteaba algo así como la necesidad de una revolución femenina.

No sé, en mi época he conocido a mucha gente. Yo soy condesa de Villamonte. Jamás en mi vida he sido otra cosa que Margarita Alexandre. Me casé con un conde y se acabó el problema. Durante un tiempo traté a esa gente, con la que me tocó vivir en aquella época, y luego me desgajé rápidamente. Me tocó... pues eso, las comidas, los cócteles, los bautizos y las historias, en plan de tratar con la marquesa *no-sé-qué*, la condesa *no-sé-cuántos*... Pero, no sé, no he conocido a esas mujeres.

Te lo comentaba porque cuando leí ese libro me llamó mucho la atención que en aquel tiempo se escribiera algo tan rompedor desde el punto de vista femenino.

Pues quizá eso era lo que no me interesaba, no lo sé. Yo no vivía esa época con el problema del feminismo, porque es que me parece tan natural que exista el feminismo que a mí... no sé, yo soy hija de un francés, ¿comprendes? Y eso pesa en tus genes de alguna manera. Yo vivía aparte, no estaba en ningún grupo político. Afortunadamente fue una época corta.

Bueno, ellas no eran un grupo político, era simplemente un grupo de mujeres que se reunía en el Ateneo para discutir sobre filosofía y literatura...

Las tertulias aristocráticas no me interesaban. Yo no participaba de eso, quizá por mi temperamento, porque tengo una vena anárquica y soy un poco ácrata, ¿no? Quizá porque soy perezosa, aunque para trabajar no lo he sido. Frecuenté a Luisa Valencia [María Luisa Narváez Macías, duquesa de Valencia] porque era familia de Juan José [de Melgar] y yo tampoco soy salvaje, soy una persona racional. Recuerdo que ella se divertía con el papel de antifranquista. Una vez me llamó a su casa y la sirvienta me dijo: *La señora está en el cuarto*. La encontré

en la cama con unas sábanas de lujo... y un hombre en un rincón. Le digo: ¿Luisa? Y me responde: *Es un policía. Estoy detenida.* Luisa Valencia estaba detenida y fue a la cárcel. Iba a verla y, de repente, apareció el chófer con la merendera de un *restaurant*. Era un *show*.

Volvamos al cine. Tras el éxito de vuestra primera película os embarcasteis en La ciudad perdida, una coproducción hispano-italiana que podríamos calificar como disidente.

Mira, conciencia política he tenido siempre, pero no creo que haya buscado posiciones. Todo iba un poco sobre la marcha. Toda la generación mía era muy de improvisar porque nos había faltado una formación de base, algo que estuviese estructurado. Íbamos haciendo lo que podíamos, unos con mejor y otros con peor fortuna.

Pues, para haber improvisado, parece que el argumento de la película os trajo bastantes problemas.

En realidad era una tontería. Es la historia de un hombre, se sobreentendía que exiliado, que viene a España con un grupo, no se especificaba si era terrorista o no. Cada vez que veo que en Italia la titularon *Terroristi a Madrid* me quedo tiesa. Quizá cuando vieron que había problema en España le pusieron ese título... La película comienza con una escena nocturna en un coche. La policía le cierra el paso porque, se supone, ha habido un soplo, y se produce un tiroteo. Solo uno de ellos, el protagonista, consigue escapar. Tiene orden de huir, de regresar si se da algún inconveniente. Pero a él le tira su ciudad, a la que no ha vuelto a ver. En la carrera pierde la cartera y solo le queda la pistola. Sabe que le buscan, no tiene dinero y no sabe qué hacer pero, al deambular, va recordando su vida, su padre... y así se va descubriendo que es más bien un hombre de cultura, un médico, o algo así. En un momento dado se sienta en el Retiro, en una escena que, en origen, tenía una fotografía fantástica. Hay una copia por ahí que es un horror, pero es una escena muy bonita. Este hombre está sentado solo en un atardecer otoñal en el Retiro, con todo el suelo lleno de hojas... un poco como diciendo: ¡*Qué hago!* No tiene medios, no sabe cómo salir del atolladero. Y en esto aparece una señora pija,

así, muy bien, que era Cosetta Greco. Ella se paraba porque el coche tenía una avería, una disculpa para que bajara del coche —porque iba a un cóctel— y atravesara el Retiro. Al pasar frente al fugitivo, él ve en ella la solución: si la mujer le acompaña, no se fijarán tanto en él y, además, necesita dinero. Ella, como todas las señoras pijas cuando van a un cóctel, no lleva dinero, porque no va a gastar en nada, ¿no? Y él la secuestra a punta de pistola. Empiezan a caminar los dos, aparentando ser una pareja para distraer la persecución de la policía. Van a parar a una estación, la sube al vagón, que era de esos de asientos corridos y empiezan una conversación. Ella está aterrada, pero en la conversación va descubriendo que este tipo no es un salvaje, que es un hombre culto, un hombre normal. Esa era la vena central del tema.

Ya desde el título, el espacio urbano y, concretamente, la ciudad de Madrid, se configura prácticamente como un personaje más de la película. El itinerario que realizan María y Rafa es muy interesante, porque recorre algunos de los lugares emblemáticos durante la guerra civil: la Casa de Campo y Ciudad Universitaria, la Gran Vía...

Racionalmente, Madrid no es un sitio para estar paseando. Eso es una licencia artística. Puede ser que haya visto esos lugares en el pasado, y puede que no. Lo importante es que este hombre tiene la orden de escapar si pasa algo, pero el recuerdo de su ciudad perdida es lo que le arrastra a su interior. No nos planteamos la realidad, sino mostrar el mundo que este personaje ha perdido. Él recupera las imágenes de su ciudad perdida. Incluso recupera una escena de su casa en un encuentro fortuito: recuerda su casa cuando él era joven. Queríamos explicar el desgarramiento con el problema de España que vivió la gente que se fue al exilio.

Los primeros informes de la censura pusieron objeciones de tipo “moral y político” al guion. ¿Cómo vivisteis aquella experiencia?

El problema era el acercamiento amistoso de esta señora con el comunista. La censura no tenía por qué decir nada, era una historia que no tenía nada. Pero como los censores eran tan incultos —porque, te digo de verdad, casi siempre eran horribles—, empezaron

a decir que una señora bien de Madrid no podía entenderse ni relacionarse amablemente con él. Porque claro, ella ya empieza a preguntarle, las horas van modificando un poco el impacto y, poco a poco, va perdiendo el miedo. En esa conversación va descubriendo que él es un hombre —ella, seguramente, ya había pensado que un comunista tiene cuernos y rabo, como entonces se contaba del comunismo—. Se establece una especie de "buena relación", aunque no se tocaban ni una mano. No había absolutamente nada de acercamiento, nada más que de palabra. Pero había que cortar la escena. Y que había que cortarla. Incluso querían prohibir la película.

¿Y cómo se resolvió la situación?

No sabían cómo solucionarlo. Ahí empezó una lucha horrible y la salida, dentro de que aquello fue horroroso, fue que nos darían un diálogo escrito por ellos de esas escenas finales y nosotros lo teníamos que volver a doblar porque, como los dos protagonistas eran italianos y la película original estaba en italiano, habíamos doblado ya una primera vez. Por cierto, que estaba mucho mejor en italiano.

En el informe de censura se lee que también os exigieron modificar los rollos 7 y 8, en los que Rafa, el protagonista, aparece caracterizado como miliciano. Pero finalmente dejaron pasar esta cuestión, lo que no deja de ser llamativo.

Lo curioso de *La ciudad perdida* es que a los censores les preocupaba más la pareja que la política. O al menos así lo expresaban. Qué raro, ¿no? Tú te esperas que haya una seriedad, y que te planteen una censura seria; y que puede ser política. Que te digan: *Sí, pero es que este viene armado, ¿y a qué viene?* Pero el problema era la escena del tren.

Bueno, también hay una cuestión de clase que has mencionado antes: que una señora "bien" "le diese el tú a un rojo", para emplear las palabras de los censores.

De clase y de mojigatería, ¿entiendes? El argumento de la censura fue que una dama española no podía dar esa confianza a un

“rojo” que llegaba. Eran unos tarugos. Que se agarren o no se agarren una mano... Pero, como en la censura había siempre un cura y un padre de familia... el de la política, como que se ocupaba menos. Por eso, con habilidad, en una etapa posterior, Buñuel les burló con *Viridiana* [Luis Buñuel, 1961]. Esa ironía sangrienta de Buñuel no la entendieron, no vieron lo que les venía encima. ¿Por qué? Porque como ella era tan mojugata no intervinieron... y el político no se enteró. Pasó la película, explotó la bomba y saltó el lío cuando la pusieron en el festival y la gente la recibió con aplausos y en pie.

También es bastante significativa la secuencia en la que Rafa trata de explicarle a su novia (María Dolores Pradera) las razones por las que se une al bando republicano al estallar la guerra. Ella prácticamente no le deja hablar, acusándole de asesino.

Mira, aquello fue una carnicería. Cuando no saben que hacer, ellos cortan. Pero era aquello, o no estrenábamos. Y no estrenar supone que tienes una catástrofe económica porque has echado el bocio para hacer esa película. ¿Y entonces, qué final tiene? Es una tragedia. Pero no íbamos a cometer la bestialidad de no estrenar.

De hecho, el proceso retrasó más de un año el estreno de la película.

Claro. Íbamos a ver qué habían dicho, y nos decían: *Esta escena no*. La discutían, *no-sé-qué, que sí, que no, que vuelvas otro día*, insistes... era una batalla así, burocrática horrible. Y teníamos que solucionarlo. Hubo que meter esos planos que no valen para nada, de la vida de ella, del criado que la espera... para rellenar, ¿comprendes? Tuvimos que resaltar tonterías, todo eso que nosotros queríamos que pasara de largo, escenas que habíamos creado como un fondo para que se viera que ella es una señora rica, que tiene coche y doncella. En fin, la película salió hecha una porquería, todo aquello fue un zafarrancho. Pero había que estrenar.

¿Con qué tipo de censores hubisteis de tratar?

Mis recuerdos están frescos y recuerdo muchas cosas. A los censores casi no les faltaba más que comer hierba. No entendían nada.

Había un cura que era de la parroquia y no era ninguna eminencia, ni poco ni mucho. Tiraba por la tesis religiosa y sexual y no miraba nada más; luego, un padre de familia que era un amiguete de no sé quién del ministro y solía ser el más inculto, que era un católico también... y el funcionario, ya ni te cuento. Qué quieres que te diga. Es que era una gente horrible... salvo que no todos los años eran los mismos, había también cambios burocráticos. A lo mejor ha habido otro momento en que alguno haya tenido más luces, pero en general eran burrúncanos que no entendían nada por más que les explicabas.

Claro, y, además, una película que plantea el afecto entre un comunista y una señora de la alta sociedad no era algo habitual en el cine español de aquella época...

Hombre, si se hubieran besado, ya, ahí, sí que había una cosa que en ese momento no te permitían; o si hubiera habido alguna escena así, medio escabrosa... bueno, entendería su punto de vista. Pero no éramos nosotros, eran todos. Es lo que pasó con *Muerte de un ciclista* [Juan Antonio Bardem, 1955], que se hizo cuando *La ciudad perdida*, y con otras tantas. Bardem, por ejemplo, tenía prohibida la muerte del ciclista y nos encontrábamos con él en las antecámaras de la censura: allí lo veíamos, en los despachos, esperando a hablar con los censores porque él también tenía que estrenar su película.

Todo, menos claudicar.

Claro, ya hay un momento en el que, o te perviertes, o te alejas. Rafa y yo lo que hicimos fue alejarnos. Otros pues mistifican y le dan la vuelta a la tortilla, eligen otro tema y... Por ejemplo, Antonio del Amo, que era un hombre de cine muy inteligente pero que había salido de la cárcel y tenía que tener un cuidado extremo, se dedicó a hacer películas folclóricas con el niño que cantaba. Ya está, para poder vivir.

¿Hubo algún otro factor que jugara a favor o en contra durante el proceso de negociación con los censores?

Sí, había otro elemento: en aquella época, uno de los hombres que más odiaban en Cinematografía era Alfonso Sastre. Alfonso,

que era amigo nuestro, pasaba muchas necesidades. En un momento en que tenía dos hijos, vivía una situación económica de esas de la posguerra, horrible. Y como la censura le tenía tanto odio, en *La ciudad perdida*, en la que colaboró en el guion, pusimos en los títulos, muy pequeñito: “A. Sastre”, a ver si no se notaba. De acuerdo con él lo pusimos lo más pequeño que pudimos: *Oye, Alfonso*, le dije... Quitarle del todo a él no le gustaba, ni a nosotros tampoco, pero al mismo tiempo tenía que cobrar, o había cobrado. De todas formas, se enteraban, y a saber si eso no era también un motivo en la cabeza de los censores. Pobre Alfonso.

Pero Alfonso Sastre no aparece en los créditos de La ciudad perdida...

Porque lo quitaría la censura, ya no me acuerdo, pero él se ocupó del guion. Y en otras, como *Un hecho violento*, también está Alfonso Sastre. Porque éramos muy amigos.

¿Seguiste en contacto con Sastre?

Pasó lo que pasó, y luego le volví a encontrar. La última vez que le vi fue en los años 70, cuando Eva Forest estaba en la cárcel⁴ y él estaba en Bordeaux, después de todo el lío con los etarras.

⁴ Genoveva (Eva) Forest Tarrat (Barcelona, 1928-Fuenterrabía, 2007), editora, escritora e intelectual casada con Alfonso Sastre desde 1955 hasta su muerte en 2007. En 1974 fue encarcelada por su presunta participación en el atentado de la cafetería Rolando de Madrid, en el que murieron trece personas y hubo varias decenas de heridos. Posteriormente fue imputada como presunta colaboradora en el asesinato de Carrero Blanco el 20 de diciembre de 1973 y permaneció en prisión preventiva hasta 1977, año en que se acogió a la Ley de Amnistía. En 1974 escribió, bajo seudónimo de Julen Aguirre, el libro *Operación Ogro. Cómo y por qué ejecutamos a Carrero Blanco*, publicado en París por Ruedo Ibérico.

Volveremos a ello. Háblame ahora de Mercedes Fórmica, la autora de la novela en que se inspira La ciudad perdida. ¿Llegaste a conocerla personalmente?

Sí, claro que la conocí, pero no la recuerdo como alguien especial. Mercedes Fórmica nunca me pareció buena escritora, aunque su libro tenía algo que nos interesó: la historia de un exiliado que se ha tenido que ir de Madrid en un momento determinado de su juventud, que vuelve y se encuentra con su ciudad. Fue Rafa quien dijo: *Mira, aquí hay una historia*. Porque trataba sobre un antifranquista encubierto que se reencontraba con su ciudad. Eso era lo que nos interesaba. Lo demás era anecdótico.

En efecto, el deseo de reconciliación entre los bandos enfrentados durante la guerra civil está muy presente en su obra literaria .

Mercedes Fórmica⁵ procedía del falangismo, pero de ese sector de la Falange que justo por esos años comenzaba a desgajarse del régimen y a formular críticas contra Franco, aunque de forma bastante ambigua. Teóricamente, eran del régimen, pero le ponían ya muchas pegas. Sabían muy bien que cuando José Antonio cayó preso durante la guerra civil y la República propuso un canje, Franco lo impidió porque José Antonio era alguien que podía hacerle sombra. Entre eso y la política de Franco, los falangistas empezaron a tener problemas con el régimen y, de una manera un poco turbia, se fueron convirtiendo en disidentes.

⁵ Mercedes Fórmica Corsi (Cádiz, 1916-Málaga, 2002). Abogada y escritora. Fue la primera delegada nacional del SEU femenino y perteneció a la Sección Femenina de Falange. Entre sus novelas cabe destacar *Monte de Sancha* (1950), *La ciudad perdida* (1951) y *A instancia de parte* (1954). Sus memorias han sido recogidas en los volúmenes *Visto y vivido, 1931-1937* (1982), *Escucho el silencio* (1984) y *Espejo roto, y espejuelos* (1988).

Poco después de escribir La ciudad perdida, Fórmica publicó en ABC un artículo, titulado “Domicilio conyugal”, en el que reclamaba mayor protección jurídica para las mujeres que se separaban. Algo insólito en un país que la ley del divorcio todavía tardaría tres décadas en ver la luz.

Mercedes Fórmica era una mujer que, bueno, tenía una inquietud política, y en ese sentido sí era algo. Pertenecía a un grupo de mujeres inquietas, esas falangistas que empezaban a ser muy críticas con el régimen de Franco. Tuvieron un papel y, bueno, se ocupaban un poco de reivindicar la posición de la mujer en la España franquista, pero vamos... no era espectacular, ¿entiendes?

Lo cierto es que la novela de Mercedes Fórmica no tuvo aquellos problemas con la censura que tuvisteis vosotros.

Porque ella era medio falangista. Literariamente consentida o no consentida... pues no sé, era todo una ambigüedad. Además, la novela de Fórmica no es muy parecida a la película, tiene muchas cosas que nosotros eliminamos. Nosotros fuimos, a lo mejor, un poco más atrevidos, porque presentamos a un grupo armado que llega y, evidentemente, viene a hacer algo, ¿no? Aunque procures enmascararlo, eso queda ahí y los censores lo ven. Lo cierto es que a nosotros nos perjudicó mucho que la autora del libro fuera una de esas falangistas que ya empezaban a estar en batalla campal con Franco. No sé si fue la posición falangista antifranquista de esa mujer o, al revés, el hecho de que nosotros hubiéramos escogido su novela, pero fue un problema añadido a lo que ya teníamos. Además, ella publicó la novela un año antes, y eso podía marcar una gran diferencia. Quizá por entonces ella todavía no se había manifestado como una opositora o como un ente molesto para el régimen y, cuando nos pusimos a hacer la película, ya había otra situación política. Porque, incluso en el régimen franquista, eso es así: se producen pequeñas variaciones que, según para qué cosas, son importantes. Los censores en general eran bastante incultos pero, en algunos casos, en cuestiones políticas, les decían: *Oye, cuidado con esa autora que es...* Los del cine empezamos a hacer cosas, muchas veces con libros o ideas de

los falangistas, porque creíamos, pensábamos, que siendo la historia de un falangista iban a ser más benévolos. Se trataba de encontrar una salida contra la censura. Pero luego resultó que no, no nos favorecía. Y eso que nuestra película era política, pero muy sutilmente.

Bueno, está la secuencia en la que Rafa rememora un encuentro con su padre. Durante la conversación le habla de su deseo de una sociedad más justa y, en un momento dado, reconoce haberse afiliado al Partido Comunista.

Pero eso es lo que él recuerda. Y, si quieres afinar un poco las cosas, tú sabes que los recuerdos de situaciones que han quedado lejos de las vivencias no siempre son exactamente iguales. Eso es lo que él recuerda. Puedes interpretar, si tienes una epidermis fina, que eso fue exactamente así, o que es lo que él recuerda. No sé, es una película a la que le cogimos una manía... Puede ser que explicáramos que era comunista. Evidentemente, era un exiliado.

Claro, pero es que, en aquellos tiempos, pocas películas abordaban el tema de la guerra civil y la representación de los comunistas estaba muy mediatizada por historias de arrepentimiento y conversión católica.

Claro, claro. Era una porquería, porque además, por lo general, tratabas con gente bastante inculta en la cosa del cine.

Pero esa incultura también era política.

Por supuesto. Los que elegían, podían ser los de derechas, pero podrían haber tenido luces en la cabeza... podía ser gente que valorase cuándo le están metiendo un gol y cuándo, de verdad, no hay esa mala intención... Era la incultura.

¿Estabais en los círculos de la disidencia?

Intelectualmente, sí, pero no militábamos. Rafa y yo siempre fuimos kamikazes, en todo. Probablemente por mi culpa, porque yo siempre he sido así. Pero en el cine nadie se jugaba el cuello. Ni Bardem, ni nadie. Sabíamos, más o menos, quiénes eran comunistas, pero para no-

sotros eran compañeros de trabajo, y ya está. Alfonso Sastre, por ejemplo, estaba catalogado como comunista, y eso se sabía en aquella época. Por eso no le daban trabajo, no le publicaban sus textos y no podía estrenar. Más tarde, cuando volví de Cuba en el año setenta y tantos, ya nos entrevistábamos con [Simón] Sánchez-Montero y con todos los jefazos del comunismo en la clandestinidad. Yo no era comunista, pero nos encontrábamos con ellos cuando veníamos a Madrid. En esa época los comunistas eran importantes, eran la resistencia más fuerte que tenía este país. Nosotros íbamos a la casa de Ángel Sánchez-Gijón, el padre de Aitana Sánchez-Gijón, le decíamos que queríamos ver a alguien, y ellos se comunicaban. Pero tú nunca sabías cuándo estaban, cuándo no estaban... tampoco les preguntas tanto sobre esos detalles.

Volviendo a La ciudad perdida, tengo entendido que os arrepentisteis de trabajar en régimen de coproducción.

No, no, es que yo creo que tuvimos una actitud muy de rechazo hacia *La ciudad perdida* por ese problema con la censura. Estábamos muy amargados porque hubiera quedado todo hecho una porquería. No sé, era una película a la que Rafa y yo le cogimos tal manía, que ya... no queríamos hablar nada de ella. Con la coproducción no recuerdo que tuviéramos lío: ellos aportaban los actores que elegimos en Italia, Cosetta Greco y Fausto Tozzi, y todo fue muy fácil.

Llama la atención que las versiones española e italiana son totalmente distintas. Y lo más notable es el desenlace en una y en otra: aquello que os prohibieron en la versión española, el enamoramiento de los personajes y que ella le ofreciera refugio a Rafa, sí se ha conservado en la versión italiana.

La versión italiana se montó en Italia. Cuando emprendes una coproducción como esta, el coproductor italiano es el propietario de la copia italiana para explotarla comercialmente de acuerdo con lo pactado, por ejemplo en Francia, Alemania, etc. Si era una coproducción hispano-italiana, a lo mejor la parte española se quedaba el mercado de Latinoamérica. Entonces ibas a Italia, hablabas con el productor y veías algo, pero ellos eran los que supervisaban todo el

montaje. Con el mismo material con que se había montado la copia española, hacían su montaje y rodaban algunas cosas para completar, pero muy poco. Como era para otro país, tú tampoco veías la copia a no ser que tuvieras la certeza de que habías hecho algo bueno. Eso sí, ellos sabían el problema que había en España con la censura y entonces hacían lo que querían.

Los críticos de La ciudad perdida no apreciaron esas escenas en las que Rafa deambula por la ciudad y en las que aparentemente no hay desarrollo dramático. Fueron rodadas en exteriores con luz natural y son de un vívido realismo fotográfico.

Pero la escena del tren, que era interior y nocturna, también era así. Transcurría en una estación fuera de uso que tenía unas paradas con asientos de madera. Estaba cerca de la calle O'Donnell, pero creo que ya no existe. De repente se encuentran allí y a él se le ocurre que es un buen lugar para resguardarse, porque hace frío y es de noche. La escena se desarrolla en un vagón destartado con techo de madera. Al final se oyen los perros, y eso era muy estético.

¿Sabes si la película circuló fuera de España, más allá de Italia?

Nos invitaron a que lleváramos *La ciudad perdida* a Checoslovaquia, al festival de Karlovy Vary⁶. Allí nos hicimos muy amigos de los checos, hasta el punto de que fuimos los primeros capaces de invitar a los cineastas de aquel país a la España franquista. Nos enseñaron toda la obra de [Jiří] Trnka y otras películas, como *El abuelo automóvil* [Alfréd Radok, 1957], que era una maravilla. No tenía ninguna cuestión política, simplemente era la historia de un coche,

⁶ República de Europa Central entre 1918 y 1992, a excepción del periodo de la Segunda Guerra Mundial, en que el país fue invadido por Alemania. En 1993 se recuperó la división territorial anterior a 1918 y Checoslovaquia se escindió pacíficamente en dos países, República Checa y Eslovaquia. El Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary se celebra en la ciudad checa de Karlovy Vary.

pero con unas introducciones... preciosa. Nosotros nos dijimos: *¿Cómo podemos hacer para que en España se conozcan estas películas y las de otras latitudes?* Cuando volvimos a España, empezamos a intrigar con franquistas más liberales, gente medio de izquierdas, más progresista... total, que armamos un pitote, llevamos la película, la enseñamos y conseguimos que los invitaran a un festival. Nada podía ser criticable desde el punto de vista de que era una película de un país socialista, era tan ingenua. Pero, claro, con el peso de la cultura europea. Cuando vinieron era fin de año, y pasamos la película en unos festivales de Madrid. Los checos eran simpatiquísimos, vinieron con botellas de *slivovica*, una cosa muy fuerte. Aunque no bebo, recuerdo que me tomé alguna copa y uno de estos chicos me sacó al escenario a bailar una polca checa. Yo, entusiasmada, bailé la polca con el checo y después Rafael me decía: *Margarita, ¡dos mil ojos del cine nacional te contemplan!* Bueno, los checos eran increíbles. Me habían dado dos copas de *slivovica* y yo estaba eufórica a tope, yo, que no soy nada bebedora. Pero bueno, pasó así aquella vez. Total, que se estableció una relación porque los checos, que eran gente de la Europa culta, no hablaron nada de política. Luego trajeron dos documentales de Trnka, estos tan bien hechos... y después, como me marché a Cuba, ya no sé lo que pasó. No sé si siguieron, si se fueron o qué. Pero fue muy interesante.

Hablemos ahora de La gata. ¿Cuál fue la génesis del proyecto?

En esa película tratamos de evitar problemas de la censura buscando un tema alejado de *La ciudad perdida*. En aquel momento se estaban haciendo muchas películas sobre Andalucía, películas folclóricas, muy convencionales y superficiales. Se nos ocurrió ofrecer una imagen de esa Andalucía del fondo, de la marisma, del toro... de la que no se conoce tanto. Aprovechamos mi punto de vista de mujer para platear la historia de una chica que vive en el campo pero que es relativamente libre. Yo quería destacar, en la figura de Aurora Bautista, el carácter independiente de una mujer más moderna, más actualizada, no la típica andaluza de las películas de entonces. Sobre

todo en la relación con el padre. En *La gata* no encuentras ningún autoritarismo paternal, ni una relación tiránica o machista por parte del padre hacia la hija. Y hay una libertad relativa en ella, que hace lo que le da la gana. Representa un tipo de mujer más de su tiempo. Le encargamos a [César] Fernández Ardavín que escribiera ese tema, él entregó el guion y comenzamos el rodaje, pero esa versión era todavía muy endeble. Cuando estábamos rodando *La gata* en Sevilla, Ardavín quiso que parásemos la película porque había enriquecido el guion según su criterio. Pero ya metidos en la filmación de una película tan cara, con ese equipo y actores tan caros, los que estaban de moda, le dijimos a Ardavín que no parábamos. No se cambió nada, y creo que debimos decirle que sí y haber trabajado más el guion. Pero fue una película digna y antifolclórica.

Para esta película volvisteis a contar con Juan Mariné.

Bueno, como era CinemaScope, había que hacerlo. Juan trabajaba en muchísimas películas porque es un técnico bárbaro. Había que plantearle con tiempo la posibilidad de hacer con él una película, y fue el primero en hacer CinemaScope. La aportación de Juan en *La gata* fue fantástica.

De hecho, La gata fue la primera película española realizada en CinemaScope. La revista Espectáculo anunciaba demostraciones y periódicamente lanzaba campañas para convencer a los exhibidores de que realizaran la inversión de acondicionar las salas para el nuevo procedimiento. ¿Cómo os familiarizasteis con esta técnica nueva?

No olvidemos que fue también el primer Eastmancolor. Eso tiene una importancia enorme en este momento. Para *La gata* únicamente fuimos a hablar con Hispano Fox. Ellos eran los distribuidores que lo hacían en aquella época, y les gustó. Entonces vinieron de la Twentieth Century Fox con la lente del CinemaScope, como quien entrega la corona de Inglaterra. Venía en un estuche con una caja de terciopelo y fueron a dárselo a Juan Mariné, que era el que se tenía que hacer cargo como director de fotografía y responsable. En ese

momento, según dijeron en Estados Unidos, no había más que dos o tres objetivos en el mundo, que eran los que tenían los americanos. Y uno de ellos es el que vino con tanto cuidado. En esa época el CinemaScope era algo espectacular.

Lo guardaríais como oro en paño.

Pues luego, haciendo *La gata*, ocurrió algo muy divertido. Como trabajábamos en el campo casi todo el tiempo, pusieron un practicable —una de esas plataformas de madera que se ponen para conseguir diversas alturas— para rodar una de las escenas. Juan planta ahí su cámara, empieza a preparar la escena y, de repente, yo que lo miro y veo que empieza a hundirse. Claro, él que estaba pendiente de la imagen... y al agua, con objetivo y todo. Rafa y yo creímos que nos moríamos: *¡Lo que ha pasado es una catástrofe!* Pero al final Juan desmontó y limpió los objetivos y los pudo salvar.

Precisamente, el rodaje en exteriores unido al uso del CinemaScope es una de las claves del impacto visual que produce La gata.

Ahí es donde está la colaboración de esa Andalucía fantástica. Casi todo lo filmamos en una finca de Álvaro Domecq, que entonces era un hombre de treinta y tantos años. La suya es casi una dinastía. Él nos facilitó mucho todo lo relacionado con el paisaje porque tenía todo aquello y tenía los toros... Con todo, fue un rodaje bastante complicado. Era bastante difícil, por los toros... y también por Jorge Mistral, que en origen no era actor, sino que era un guaperas y más nada.

¿En qué sentido os lo puso difícil Jorge Mistral?

Jorge Mistral era alguien que no dormía y, si aparecía al día siguiente, tenía unas ojeras... Nos tenía a todos locos, pero especialmente a Juan Mariné, que era el director de fotografía. El divertimento de Jorge era desesperante. Aunque trabajábamos en el campo, dormíamos todos en Sevilla, y él se pasaba las noches de juerga por la ciudad. Pero, mira, una juerga que a mí me parecía una cosa dantesca, con mujeres y unos cuantos bebedores, muy... no eran

mujeres guapas, sino una cosa muy triste, muy patética. Y no es que tuvieran juerga de cama, sino que se pasaban la noche bebiendo. Su mujer, una mexicana con la que se había casado porque era rica (y con la que tenía ya como tres niños), siempre estaba llorando. En *La gata* Jorge está muy bien porque Rafa y yo procuramos que estuviera muy en ese personaje, ¿no? Medio chulo, con cierta finura andaluza, con cierto empaque andaluz pero, en el fondo...

¿Y cómo lidiabais con todo aquello?

Jorge Mistral era un personaje al que le daba todo igual. Se había comprado un Cadillac blanco, de los que, en aquella época, no había en España. De fanfarria, ¿no? Pues con esa cosa del Cadillac descapotable andaba por Sevilla, de bar en bar, con su pandilla de locos. Incluso de día. En una ocasión, al parecer, pasaba un ciclista y le rozó el coche. El caso es que paró y, como él, aunque buen chico, era un tipo así, muy de la calle, salió disparado para pelearse con el ciclista. Al cerrar la puerta del coche se machacó un dedo. Entonces, claro, las curas, los vendajes... El médico le dijo que tenía que llevar el brazo en cabestrillo y para filmar escenas que tienen *raccord* había que decirle: *Pues no, quítate el cabestrillo y te fastidias*. Todo el tiempo así.

Ya veo a qué te referías con eso de las dificultades del rodaje...

¿Sabes cómo acabó Jorge Mistral? Después de que en España empezaron a salir actores de otra índole, gente que estudiaba, a quienes les interesaba el cine, quedaron arrinconados estos guaperas que no eran actores ni nada, solo figuras. Al final, en España, no le llamaba ya nadie, no actuaba y se quedó sin dinero. En cambio, Aurora [Bautista] trabajaba, era una estudiosa, una mujer mucho más culta. Aurora hace lo que tiene que hacer, como en la escena en la que le da de comer a un toro bravo, en la que demuestra un valor impresionante. Fue una filmación real. Lo rodamos porque ella era valiente.

¿Cómo surgió, entonces, esta pareja de actores protagonistas para La gata?

Para el personaje que hacía Jorge Mistral yo tenía otra idea en la cabeza. Hubiera querido un personaje más enjuto, más andaluz, más delgado. Ahí los distribuidores te imponen nombres. Entonces, Hispano Fox Film impuso a Jorge Mistral, que estaba de moda en aquel momento porque era un guaperas y nada más. Para el papel femenino queríamos a Sara Montiel, porque era ya un peso en taquilla, pero ella estaba comprometida en México o en Estados Unidos y no pudo hacerlo.

¿También os impusieron a Aurora Bautista?

Aurora Bautista era la gran estrella del momento. A mí no se me hubiera ocurrido nunca para ese papel, pero como el distribuidor insistía e imponía, y había que aceptar las exigencias del mercado... pues bueno, Aurora Bautista. Y yo me dije: *¡Ay!, la que te espera, Margarita, para domar esta fiera*. No porque fuera mala actriz, sino por el tipo de cine que estaba haciendo. Pero bueno, dijimos que sí. En *La gata* me impliqué mucho porque no quería que Aurora fuera la Aurora Bautista de aquel momento. Y lo conseguí. Fue un rodaje interesante. Luego yo la vi en *La tía Tula* [Miguel Picazo, 1964], la adaptación de una novela fantástica, llena de sexo y de tensión. Toda esa sexualidad que tiene la novela desaparece en la película, y su personaje queda en una mujer apocada, aterrada, que siempre está huyendo del cuñado. Si yo hago esa película... a mí me habría encantado y ella lo hubiera hecho de maravilla, pero tampoco nos hubieran dejado hacer una película en la que el sexo es la función motriz de toda la historia.

Aurora Bautista llegó a decir que solo se había sentido guapa filmando La gata.

Es que en *La gata* está guapa. Pero no veas tú lo que me costó a mí quitarle todo ese cartón piedra que tenía encima, de la época de Orduña. A ella, que venía de hacer *Agustina de Aragón* [Juan de Orduña, 1950] y la reina católica [*La leona de Castilla*, Juan de Or-

duña, 1951]. Aurora era una mujer que provenía de una familia republicana y, sin embargo, encajó muy bien en todo ese cine patriótico de Orduña. Desposeerla de aquello fue fantástico. Me costó dirigirla, pero era una buena actriz.

En cualquier caso, creo que lograsteis vuestro propósito de alejaros de la españolada.

En la época había tres tópicos: el botijo, la niña con la barriga y el cura. Había películas que planteaban que la chica se queda embarazada del novio y no sé qué historias. Luego el cura les acaba bendiciendo y queda todo bien. Las ambientadas en el sur eran películas muy folclóricas, muy tontas. Nosotros queríamos ofrecer la imagen de una Andalucía del campo digna, seria, un poquito más civilizada que esa Andalucía del botijo y la niña con la barriguita, que era parte del folclore de la época. Luché mucho en esa película. Quería borrar, por ejemplo, el estereotipo del padre déspota del campo español. Procuré que no apareciera la idea del padre bruto sino, al contrario, el hombre de campo culto; un padre severo, pero no brutal. A don Manuel no le gusta lo que hace su hija, no está de acuerdo con ella, pero no le ves un gesto de violencia, ni una bofetada, que es lo que se hacía entonces: el padre que se pone furioso y le arrea una torta. Además, el personaje estaba interpretado por Pepe Nieto, que captó muy bien el papel. Era un actor estupendo, profesional, serio; un hombre culto con el que podías hablar.

El comienzo de La gata, con las tomas en color y en CinemaScope que muestran a un jinete observando el paso de las reses, invita a pensar en un western...

Es que era inevitable, porque había elementos muy parecidos. Las películas folclóricas de esa época siempre se desarrollaban en un patio andaluz, una calle, no en el exterior... y nosotros nos lanzamos a mostrar el campo, la marisma. En el momento en que tú enfocas el campo, un personaje a caballo y unos toros... es imposible evitarlo. Yo lo pensé mucho. Rafa y yo nos dimos cuenta de que teníamos que tener mucho cuidado para que no pareciera un *western*.

Quisimos poner menos toros —y no era una cuestión de dinero, o de amistad, pues con Álvaro Domecq podíamos poner los toros que quisiéramos—, no filmar grandes manadas, para evitar una estética cercana a la del cine norteamericano del Oeste. Quisimos reducir esa estampa, pero bueno, ya por ser CinemaScope, siempre queda evocada.

Además del CinemaScope, la película fue rodada en Eastmancolor, un sistema que involucraba al director de fotografía en estrecha colaboración con el director de arte.

Claro, porque es muy importante el trabajo de los dos. El director de fotografía, por la luz, necesita cosas como techos bajos, atrezzo... son dos oficios que trabajan de manera muy estrecha.

En una entrevista concedida a Primer Plano, Enrique Alarcón afirmaba que, al ser no solo decorador en La gata, sino también asesor de composición, debía responsabilizarse, además de los decorados, del color, los figurines y el atrezzo.

Enrique Alarcón era un decorador muy bueno y tuvo excelentes ideas para vestir a Aurora Bautista. Aunque, en realidad, hubo un poco de problema porque tuvieron un *affaire* sentimental. Y sabes que en las películas, cuando se forma un *affaire* de este tipo, ellos quieren ser directores e interfieren un poco en tu trabajo. Empiezan a aconsejar a la actriz... y se pasan un poco. Pero bueno, era un hombre inteligente que siempre te entendía.

¿Sufriste este tipo de interferencias en otros momentos de tu carrera?

Esas situaciones suceden en el cine. Y, bueno, cuando no dan conflicto no importa, a mí qué más me da. Pero si hay conflicto... pues ya es otra cosa. A mí me ha pasado en Cuba, estar con un director y con un ayudante de dirección que se llevaban a matar porque desde un año antes cortejaban a la misma mujer. Y decir: *Bueno, ¿y cómo soluciono esto?* Esperar a que acabe la filmación, irme al hotel, al cuarto de la interfecta, y decirle: *Oye, tú cuando acabemos te acues-*

tas con media Habana pero, en mi película, no quiero líos, ¿me entiendes?

La gata se estrenó en Estados Unidos, en Francia, en Italia y en México.

Nunca me he preocupado de a dónde iban a parar nuestras películas.

En todas trabajaste con la montadora Mercedes Alonso. ¿Me puedes hablar de ella?

Mercedes Alonso⁷ era extraordinaria. Te tocaba en una película o procurabas que fuera ella, porque era una montadora muy buena. Lo cual te ayudaba mucho. A mí me gustaba mucho el montaje. Rafa le huía. Así que me pasaba horas montando película con ella. Y Mercedes entendía muy bien lo que tú querías, en qué momento cortar. Una verdadera profesional. Otras montadoras, como Rosa [G.] Salgado, también eran fantásticas. Había mujeres estupendas en el cine español.

Pero solían desempeñar oficios como el de montadora, casting o script. Lo de la dirección ya era otra cosa.

Sí. Había pocas mujeres que trabajaban en el cine, pero muy interesantes. Gente a la que le gustaba mucho el cine.

¿Conociste a Ana Mariscal?

Sí, la conocí, pero no tanto. Porque era una estrella y había dirigido. Era un poco distante, un poco la élite. En *Con la vida hicieron*

⁷ Mercedes Alonso Ciller (Granada, 1913-Madrid, 2013). Montadora de cine y televisión con una larga carrera a sus espaldas, desde *El santuario no se rinde* (Arturo Ruiz Castillo, 1949) hasta *Mala yerba* (José Luis Pérez Tristán, 1991). Montó las tres películas dirigidas por Alexandre y Torrecilla.

fuego [1957] introducía un leit motiv que era la preocupación de toda una generación de aquella época. Eso es muy interesante.

Tú ibas más a contracorriente.

Sí, pero inconscientemente. Tampoco ha sido una postura. Lo que ha sucedido es que mi manera de funcionar ha chocado con ciertas estructuras sociales. Pero no es que yo eso lo tenga como un mérito, sino que me ha pasado. Por mi manera de ser, a lo largo de mi vida me he encontrado metida en cosas raras.

Vosotros produjisteis Un hecho violento, dirigida por José María Forqué, y Nada menos que un arkángel, con Antonio del Amo.

Otro de los personajes más interesantes. Contratamos a Antonio del Amo para dirigir *Nada menos que un arkángel*. Lo que pasa es que —son las cosas de la vida— Antonio había hecho ya una película del niño aquel que cantaba.

Joselito.

Joselito. Cuando faltaba poco para terminar *el arkángel* le llamaron de la productora. Y claro, él no quería perderse la saga en la que iba a trabajar, ¿no? Entonces yo le sustituí como directora y rodé algunas escenas finales para poder terminar la película, pero ni siquiera lo puse en los títulos. Es decir, hay cosas que he dirigido yo, pero solo por compañerismo, por darle a Antonio la posibilidad de que se fuera. Lo otro tenía una continuidad y, claro, no podía perderse.

Háblame ahora de Un hecho violento (José María Forqué, 1958), una película que trata sobre la represión de los reclusos en una colonia penitenciaria. ¿Cómo surgió el proyecto?

Apareció un americano del cine y, no sé cómo, contactó con Rafa porque quería hacer una coproducción con España. En América pululan decenas de pequeños productores que hacen cine menor, pero que tienen su negocio. Este era un americano con su pajarita, con su mentalidad de yanqui químicamente puro. Y, bueno, trajo un

guion, o una idea, para *Un hecho violento*. Luego vino su mujer, que era una americana horripilante. Se lavaba los dientes con *whisky* porque tenía miedo que el agua de Madrid le contagiara una enfermedad. Era una pareja que parecía una caricatura, ¿sabes? Los típicos americanos de poca monta. Nosotros no quisimos dirigir la película, así que contratamos a José María Forqué. La dirigió bastante bien, por cierto, aunque es una película modesta. Por cierto, el protagonista, que también era americano, [Richard Morse] lo hizo muy bien, por no hablar de [Adolfo] Marsillach, que era un actorazo fantástico. Se estrenó en Estados Unidos porque era una coproducción, pero la película se rodó enteramente en España, en inglés y en español. Está basada en hechos reales, y eso le fastidió mucho a la censura.

Y para rematar, con guion de Alfonso Sastre.

Sí, esa era una de las muchas cosas que nos reprochaban. Era muy amigo de Rafa y mío y, como estaba vetado, lo metíamos en todo. Lo importante era que trabajara, y entonces, cada vez que ibas a hacer algo, procurabas que fuera Alfonso Sastre. Era la cuchipanda que se organizaba, de simpatías políticas y cosas de esas, ¿no?

¿Cómo recuerdas la acogida de la película?

No esperábamos una buena acogida porque el de Estados Unidos era un productor modesto. Hay muchos productores como estos, que tienen ya un mercado y a ellos les funciona. Por eso quieren lo que quieren: una película que tenga este tema, que el actor sea *no-sé-quién*, que ella sea *no-sé-cuántos*... Nosotros no estábamos muy enganchados, no éramos más que los productores. La historia no es nueva, pero la película está bien, es correcta. Sí que insistimos para que el personaje del director del campo, que tiene peso en la película, fuera Adolfo Marsillach, porque era un actor muy bueno y cuidamos un poco esos detalles. Yo creo que quedó bien, excepto por una cosa que recuerdo, algo anecdótico. Me enfadé mucho cuando vi la proyección en el cine porque en una escena aparece un letrero que dice: “comisario”, o algo así, y está pintado por dentro de una

puerta de cristal cuando debería estar por fuera para que la gente que entra lo pudiera leer. El director no debiera haberlo permitido nunca. Por cosas así, te dices: *Dios mío, se han cargado la película*. Porque la gente, además, ve esas cosas en el cine y se ríe. Lo pescan tan bien como cualquiera de nosotros, que estamos en el ajo.

Ese mismo año, el 58, tratáis de coproducir Nazarín con Manuel Barbachano Ponce.

No, no lo intentamos. En un viaje en México, Buñuel nos preguntó a Rafa y a mí por un actor español para hacer *Nazarín* [Luis Buñuel, 1959]. Nosotros le recomendamos a Paco Rabal, que era muy buen actor, estaba guapísimo y empezaba a tener mucha fama. Él, que era un hombre muy leal, muy limpio, se pasó años contándole a los periodistas que Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla lo habían recomendado a Buñuel y que, gracias a eso, dio un salto cualitativo hacia un cine internacional. A Buñuel le gustó, lo contrató y luego trabajó mucho con él. Con la coproducción no tuvimos nada que ver.

Fíjate, en la versión del guion que se conserva en el Archivo General de la Administración tú y Rafa figuráis como adaptadores y como productores junto a Barbachano Ponce a través de Nervión Films...

Pues no me acuerdo de nada, pero sería así. El cine que se hacía en España en aquella época era un cine de *casalinga*, como dicen los italianos, un cine muy casero. Andábamos todos metidos en el lío, no me acuerdo de esos detalles.

¿Cómo conocisteis a Buñuel?

Bueno, porque nosotros éramos muy amigos de un grupo de gente de izquierdas muy conocido en México: Américo Castro, Carlos Fuentes, Buñuel, los hijos de los exiliados de la guerra... Casi todos estaban en el cine mexicano. Buñuel invitaba de vez en cuando a su casa y su mujer [Jeanne Roucar], que era francesa, hacía una paella fantástica. Por cierto, recuerdo que un día nos había in-

vitado a un montón de gente a comer en el jardín. Estaban [Juan Antonio] Bardem y [Ricardo] Muñoz Suay, de UNINCI, y, mira tú por dónde, de repente, Buñuel comenzó a meterse un poco, amablemente, risueñamente, con Bardem y con el otro. Se divertía él solo, era tan... No sé de qué hablarían, pero recuerdo que hacía el gesto del violín y decía: *¡Vosotros callaros! ¡Mira a estos!* —decía mirándonos a Rafa y a mí—, *mira a estos: ¡Nervión Films! ¡Ner-vión! Vosotros...* —y hacía el gesto del violín y lo pronunciaba en italiano—, *¡vosotros: U NIN CI! Y esos ¡Ner-vión!* Bueno, el caso es que a Buñuel, no sé por qué, porque era muy divertido, le dio la gana de bromear con ellos. Con la falta de humor que tenían estos, que eran dos comunistas de cabeza cuadrada, de los de la época... se los llevaban los demonios, ¿sabes? Eran así. Y yo sé que no me perdonaron.

¿Qué es lo que no te perdonaron?

Yo creo que estaban resentidos por la broma de Buñuel y no lo olvidaron nunca. Sé que no me perdonaron porque, en un libro sobre Cuba que ha escrito Juan Antonio García Borrero, he descubierto algo que me ha divertido mucho. Ha salido a relucir una carta que Muñoz Suay le escribió a Alfredo Guevara, el director del ICAIC, cuando nosotros llegamos a Cuba. Le decía: *Cuidado con los margaritos, ten cuidado con los margaritos porque no son de nuestra cuerda* [Juan Antonio García Borrero (ed.), *Intrusos en el paraíso. Los cineastas extranjeros en el cine cubano de los sesenta*, Granada, Festival Cines del Sur / Fimoteca de Andalucía, 2009]. Como dando a entender que podíamos ser espías franquistas. Menos mal que Alfredo Guevara, que, aunque tuviera muchos defectos, era bastante inteligente, no le hizo puñetero caso y yo entré en el ICAIC y nunca tuve problema. Me he venido a enterar 60 años después o más. Qué poco compañerismo de cine. Sabe que estamos en Cuba y escribe una carta secreta a Alfredo Guevara diciendo *cuidado con los margaritos* aludiendo claramente a que no éramos comunistas. Pues por supuesto: ni Rafa ni yo estábamos afiliados a ese partido ni a ninguno. En aquella época eso era ser un kamikaze ideológico. Al en-

terarme de aquello, he pensado: *Mira este, qué pequeño miserable. Intentar entorpecer nuestra vida o nuestro trabajo en Cuba con esa especie de insinuación ideológica peligrosa.* Pero yo respondo en ese libro de García Borrero. Escribo, claramente, que me parece increíble que dijeran eso cuando estábamos en el mismo despacho, con los mismos problemas de censura. Y no es que se lo hubieran contado, es que nos encontrábamos con ellos, y todo el mundo sabía que teníamos una película parada, igual que Bardem, porque era muy pequeño el mundo del cine.

El caso es que tú y Rafa abandonasteis España y ya no volveríais para vivir aquí de manera permanente hasta unos años después de la muerte de Franco. ¿Cómo llegasteis a decidirlo?

Bueno, más bien por la cosa personal. Aparte, porque el país estaba muy antipático. Pero también por nuestra situación personal.

En ese momento seguías casada con Juan José Melgar, tu primer marido. ¿Seguiste en contacto con él?

Cuando volví de Cuba venía a Madrid a verle. Si compraba una casa en Madrid, o hacía una inversión, o algo, tenía que contar con él porque, por la ley española, seguíamos casados. Él me recibía, íbamos al notario, me firmaba lo que fuera. Estaba encantado de la vida. Y yo le quería muchísimo. Cuando ya estaba enfermo, y estaba muy mal, yo vivía en Italia y hablaba con mi hijo todos los días. Fredy cuidaba a su padre y me iba informando. Y un día me dijo: *Mira, madre, me voy a ir a casa a darme una ducha porque papá está peor y le estoy viendo bastante mal.* Por la noche me llamó desde la clínica y me dijo: *Papá no pasa de esta noche.* Y al día siguiente me volvió a llamar para comunicarme que había fallecido. Yo le dije: *Fredy, qué hago, ¿voy a Madrid al entierro?* Él se quedó perplejo, porque sabía la relación que teníamos. Y me respondió: *Déjame que lo piense.* Porque estaban mis cuñados, que eran cinco hermanos que no entendían nada de mí. Eran unos beatos para los que yo era una loca, ¿entiendes? Al día siguiente me volvió a llamar y me dijo: *He pensado que mejor que no vengas.* Él sabía que, por

su padre y por mí, no habría pasado nada, pero iba a suponer un conflicto el problema con la familia: que yo le había dejado, me había ido con otro hombre... las cuestiones de la época.

¿Llegaste a casarte con Rafa?

Mira, yo me casé con Rafa en el 82. Él quería hacerlo porque el cambio político había llegado a España. Mi marido legal era mayor que yo y estaba enfermo, pero la verdad es que, en esa situación, a mí me parecía que pedirle el divorcio era como decirle que yo estoy bien y tu estás fatal. Entonces decidí no hacerlo, y me casé cuando él murió.

PRODUCIR PELÍCULAS EN LA CUBA REVOLUCIONARIA

¿Por qué decidís ir a Cuba tú y Rafa cuando os marcháis de España?

Nosotros habíamos decidido ir a vivir a México. En 1959, al poco de comenzar la Revolución, Rafa yo estábamos en Nueva York esperando los visados —porque ahora es fácil, pero en aquella época pedías un visado y te tenían esperando mucho tiempo—. Entonces había que ir a Nueva York o a Londres para poder entrar en México, porque Cárdenas había acogido a los republicanos y estaban rotas las relaciones con Franco, de modo que no podías pedir permiso de entrada desde España. Como, además, los visados iban separados del pasaporte, aquí nunca se enteraban de dónde habías estado. En Nueva York nos encontramos con el productor mexicano Manuel Barbachano. Iba a Cuba, donde había estallado la Revolución, y nos dijo: *Veniros conmigo, que está Fidel, que ha bajado de la sierra*. Nos fuimos con él divertidos, a ver lo que era la Revolución, y nos quedamos allí.

¿Fue Barbachano quien os puso en contacto con la gente del cine en Cuba?

Él tenía un negocio llamado *Cine Revista* en una pequeña productora de cine especializada en hacer publicidad con chistes. Y como Barbachano era amigo de todos los revolucionarios, nos presentó a la gente del cine. Ahí conozco a *Titón* [Tomás Gutiérrez Alea], que trabajaba como actor en la productora junto a Julio García Espinosa, [Guillermo] Cabrera Infante... todos ellos eran amigos de Barbachano y les había conocido cuando fuimos en el 58. Muchos de ellos se fueron después.

¿Así que ya conocíais Cuba de un viaje anterior?

Nosotros habíamos estado allí con Barbachano cuando todavía no había llegado el triunfo revolucionario. En las calles de La Ha-

bana se oían disparos frecuentemente. La Revolución se presentó como guerrilla en la sierra, que era donde estaba Fidel, pero lo cierto es que también ayudó mucho la lucha en la ciudad, que él ignoró cuando triunfó. Eso lo vimos en el 58.

De todas formas, pasar de vivir en la España franquista a la Cuba revolucionaria debió de ser toda una experiencia.

La época del franquismo es horrible: oscura, fea, paleta, inculta. A mí me parece un momento de la historia de España de lo más tenebroso. Cuba es el trópico. La Habana era una ciudad libre. Allí la gente es libre desde que nace, el clima lo da. Antes de la Revolución, con Batista, era el típico país latinoamericano con un dictador militar que se había instalado ahí. Había que luchar contra Batista. El problema es que la Revolución derivó después en algo muy sectario.

Supongo que, durante tu etapa cubana, no hubieras podido regresar a España aunque hubieras querido.

Sí, vine para llevarme a mis hijos. Entré clandestinamente, ayudada por cubanos y por mexicanos. Mi hijo tenía entonces 17 años. Yo pensaba llevarme solamente a su hermana, no sabía que él quería venir conmigo. Le llamé por teléfono al llegar a Madrid y nos citamos clandestinamente en el Retiro. Entonces me dijo: *Yo quiero irme contigo*. Salió de España y llegó a Cuba sin un solo papel. Porque, claro, para la niña venía preparada, pero para él no.

¿Y cómo lo conseguiste?

Porque tengo suerte en la vida, o la he tenido. Me han ayudado los hados. Pero también es verdad que he sido muy atrevida. Yo no traía ni pasaporte, ni papeles ni nada. Cuando llegué a Cuba era ya muy conocida, porque es un país pequeño y allí todo se sabe. Era la gallega que había ido a España y se había llevado a sus hijos por las buenas. Así, en un rapto, ¿no? Era diciembre y se celebraba el fin de año. Recuerdo que una noche estábamos con mis hijos y con un grupo de gente y caímos en una casa muy buena, un chalet, donde estaban Fidel y el *Che*.

Así que conociste al Che Guevara.

Claro que conocí al *Che* Guevara, y también a Fidel. Al ser Cuba un país tan pequeño, es muy fácil encontrarte con todo el mundo. Pero fue un encuentro muy fugaz. Como era 31 de diciembre, un grupo se marchó a bailar. El *Che* no sabía bailar cubano y, además, no le gustaba. Era un hombre serio, no tenía la alegría y la frivolidad que tienen los cubanos. Así que se quedó en el jardín, donde estábamos nosotros. Estuvimos hablando bastante y él se interesó por mis hijos preguntándoles qué iban a estudiar en Cuba.

¿Y qué me cuentas de Fidel?

Yo andaba con mi cine y mi historia, no con esta gente. Conocí a Alina Fernández, la hija mayor de Fidel, ya en el exilio. Fidel nunca le dio el nombre. Por cierto, que ha estado en esta casa conmigo un montón de veces. Ella ha escrito un libro en el que cuenta toda esa historia de cómo se escapa de Cuba [Alina Fernández, *Alina: Memorias de La Hija Rebelde de Fidel Castro*. Barcelona, Plaza y Janés, 1997]. También explica un poco a su propio padre, e incluye una cosa muy curiosa: un árbol genealógico que da cuenta de los hijos de Fidel hoy día. Ahí vemos que tiene como once o doce hijos de distintas mujeres, ¿entiendes? Casi todos varones, además. Es muy curioso.

Volvamos al cine. En marzo de 1959 se crea el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) y, tras participar como coguionista en la película independiente La vida comienza ahora (Antonio Vázquez Gallo, 1959), empiezas a trabajar como productora del ICAIC. ¿Cómo llegas allí?

Un día apareció Alfredo Guevara preguntando qué hacer para montar un instituto de cine. Nos quedamos petrificados. *Es un problema empresarial*, le dijimos. Éramos productores, pero creíamos que para crear un instituto de cine hacía falta mucho más. Más tarde me llamaron del ICAIC porque necesitaban gente con experiencia. Antes de la Revolución el cine que se hacía en Cuba era cosa de los equipos americanos. Y claro, los obreros del ICAIC, electricistas,

maquinistas, toda esta gente fantástica, pues resulta que estaban acostumbrados a trabajar en las películas americanas, pero en esas películas lo hacen todo los americanos, no llevan a nadie de producción. Únicamente utilizan los medios que hay allí, el personal, digamos, de batalla, que también es muy importante. Por eso a mí me llamaron: *Que si quieres hacer producción*. Y yo, llena de espíritu heroico y renunciando a ser directora, dije que sí...

Eso te iba a decir, ¿cómo es que renunciaste a dirigir?

Bueno, los jóvenes cubanos estaban locos por hacer cine, y yo no estaba dispuesta a dar codazos a nadie. O decir: *Pues no hago producción si no dirijo una película...* no es mi estilo. Yo estaba ayudando, me pidieron que fuera productora y a mí, como estaba enamorada de la Revolución, pues me pareció muy bien.

Y, en cierta medida, te convertiste en maestra.

Pero no de manera consciente. Y si daba un consejo en una película, igual lo daba en teatro. Yo me he encontrado en situaciones, de un director que está ensayando, que no le sale una cosa, y de repente a mí se me ocurría y le decía: *Hazlo de esta manera*. E iba y acertaba. Pero no porque yo tuviera una postura de superioridad ni nada de eso. No he sido nunca así, ¿sabes?

¿Cómo era la experiencia de hacer cine en la Cuba revolucionaria?

Todo cambia completamente, porque en Cuba hacíamos cine para el Estado. Un modelo completamente distinto: produces y no sufres por si tienes o no tienes que pagar. Y la gente que hacía cine, como Gutiérrez Alea, como Julio García Espinosa, era muy poca. Todo ese grupo, como tantos otros, era un grupo pequeño.

¿Y contabais con medios suficientes en aquellos primeros años?

Había unos estudios que tenían material de cuando los americanos iban a Cuba a filmar películas. Entonces empezamos a trabajar con lo que había quedado allí, una cámara Arriflex, y cosas así. Luego el ICAIC compró alguna cosa a los estados socialistas, a la

Unión Soviética... pero tampoco había tanto, ¿sabes? Era un cine pequeño. Eso sí, los obreros del cine cubano eran muy buenos, sabían hacer cine muy bien. Los maquinistas, los electricistas... toda la estructura era muy interesante, porque estaban ya acostumbrados y sabían trabajar.

De todas formas, la primera película en la que trabajas como coguionista en Cuba, La vida comienza ahora (Antonio Vázquez Gallo, 1959), no era del ICAIC, sino que fue una producción independiente.

Yo ruedo en el año 59, antes de que estuviera terminado el ICAIC, pero solo por casualidad, porque andaban en el caos. Antes de la Revolución había un señor, representante de la RKO, que tenía todo preparado para una producción con un productor americano; una cosa horripilante que se titulaba *La hija del penal*. Entonces estalla la Revolución, el americano se va, pasa lo que pasa, y ya no sabían cómo hacer. Los que se quedaron la RKO, dos empleados cubanos, se encontraron con que no tenían para pagar al resto y decidieron hacer una película para coseguir liquidez. Y, no sé por qué, pero como Cuba es tan pequeña, les recomiendan que hablen conmigo. Me llamaron para que arreglara el guion con un señor que se llamaba Vázquez Gallo y que era muy simpático. Y luego, en el rodaje, pues medio codirigí con él. Hicimos la película en una especie de alimón colectivo y le pusimos por título *La vida comienza ahora*. Un nombre muy apropiado. Pero fue una cosa así, digamos revolucionaria. No recuerdo ni que cobrara ni nada, fue una cosa entre amigos. Lo de Cuba es un poco especial. Final de la historia: Margarita Alexandre rueda la primera película que se hace en la Cuba revolucionaria, antes de que se fundase el ICAIC. Y probablemente por eso me llaman. No tenían productor y no sabían cómo organizar una película en cuanto a plan de trabajo, presupuesto, etc., porque hasta entonces los equipos americanos habían llevado a su gente para desempeñar labores de producción y de ayudantes de dirección. En el libro de Borrero, Vázquez Gallo reivindica que *La vida co-*

mienza ahora fue la primera película de la Revolución. Y yo apoyo esa reivindicación porque el ICAIC nunca habló de ello.

En el ICAIC, ¿quién decidía las películas que se hacían?

Alfredo Guevara. Que en paz descanse. Menudo oportunista, Alfredo Guevara. Burócrata oportunista, lo peor. Culto, ¿eh? Inteligente y culto, pero peligrosísimo para el cine, porque era la censura personificada. Cualquiera director que empezaba a ordenar un tema, un guion, iba y se lo tenía que pasar a Alfredo, incluido Titón. Alfredo te llevaba a su despacho, discutía, y ahí entraba el político comunista, porque él sí que era comunista. Era comunista y homosexual, y las dos cosas las disimulaba con mucha inteligencia. Entonces, en su despacho se desarrollaban escenas donde él empezaba a persuadir: *No, esto no lo podemos hacer... Esto hay que quitarlo*. No tenía la brutalidad del censor español, era algo mucho más disfrazado. Y, bueno, te pasaba o no te pasaba el guion. Te peleabas con él o no te peleabas, pero el problema es que Alfredo Guevara era la voz que decidía si se cambiaba el guion, o si se hacía una película o no se hacía.

Uno de los casos más tempranos y sonados fue el de P. M. (Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal, 1961).

Lo que pasó con ese documental es el origen de la persecución de los intelectuales que vino después. En el cine, me refiero. Néstor Almendros, que era de origen español pero trabajaba en Cuba, filma *P. M.* —medianoche, post meridiano—, muy al principio de la Revolución. Era una visión nocturna de La Habana, algo que yo nunca pensé que tuviera nada de contrarrevolucionario. En Cuba, de noche, la gente baila, con la Revolución y sin ella, no hay ninguna diferencia. Pero el sectarismo es la muerte de todo intento de mejora de la Revolución, ¿no? Y como al principio había ese sarampión, declararon la película contrarrevolucionaria. Hay dos versiones de los acontecimientos: la del ICAIC, que es la versión oficial del momento, y una segunda versión que es la de los autores, Néstor Almendros incluido. Les prohibieron *P. M.* y, más tarde, ellos se

marcharon al exilio. Cuando Almendros se fue de Cuba hubo una polémica tremenda en la cual participa *Titón*. Recientemente Orlando Jiménez Leal ha publicado un libro en el que cuenta su versión de lo sucedido [Orlando Jiménez Leal y Manuel Zayas (coords.), *El caso PM. Cine, poder y censura*. Madrid, editorial Colibrí-Temas Cubanos, 2012].

¿Almendros intervino en la dirección del documental?

Vamos a ver, esas cosas son muy difíciles de determinar. No es que fuera el director, él era el director de fotografía, y fue también documentalista. Pero sí... en aquel primer momento había un régimen de colaboración y todo el mundo intervenía. Porque, cuando se empieza a filmar en la época revolucionaria, era poca la gente que había en el cine, de manera que todos metían un poco la cuchareta, ¿me entiendes? Orlando Jiménez tiene la idea y se la da a Néstor Almendros para que él la filme, pero como camarógrafo. Y ahí entran todas las opiniones, ahí se forma el grupo. ¿Director formalmente? Este. Como pasaba con las películas de *Titón*. Formalmente era *Titón*, pero *Titón* trabajaba conmigo y con un montón de gente que interveníamos e íbamos modificando las cosas.

Néstor Almendros escribió una elogiosa reseña de la película en Bohemia, la más importante y antigua revista cubana, y, cuando P. M. fue prohibida, fue expulsado de la revista. Creo que fue entonces cuando decidió irse de Cuba.

Sí, sí, como consecuencia de la acusación de contrarrevolucionario. Es más, hubo un problema porque era homosexual. Y tú sabes cómo era entonces toda esa cosa contra los homosexuales, esos sarrampiones revolucionarios. Ser homosexual era un estigma... y nada, ahí Almendros cogió la puerta y se fue. En sesenta años todo ha cambiado mucho. Y ahora resulta que en Cuba hay docenas de homosexuales, que salen disfrazados, bailando, a celebrarlo, y la hija de Raúl Castro es su cabeza visible en Cuba. Pero bueno, Almendros tardó un montón de tiempo en irse porque no le daban el permiso. Los intelectuales de aquellos tiempos no es que dijeran *me voy* y ya

está. Decían *me quiero ir*. Y luego a esperar un año, o dos, o tres... según el caso.

Una vez en Cuba, llamasteis a Juan Mariné para que fuera a trabajar con vosotros.

Sí, él hizo *El joven rebelde* [Julio García Espinosa, 1961] muy al principio. Precisamente porque se había marchado Néstor Almendros, con muchísima razón, por cierto. En el ICAIC, que todavía no se había creado del todo, no había ningún director de fotografía más que él y entonces Julio García Espinosa necesitaba uno. Le dijimos: *Pues mira, Juan Mariné*. Él no lo conocía. Nos pusimos en contacto, se presentó allí, hizo la película estupendamente y además todo el mundo encantado con él, porque Juan, además de ser un excelente técnico, es una excelente persona y tiene una convivencia muy buena. Es muy serio pero tiene unos toques de humor que flexibilizan el trabajo, lo hacen muy agradable sin perder nunca la seriedad de fondo.

En cualquier caso, Juan regresó a España tras aquella película.

Le ofrecieron que se quedara, pero es un catalán racional, ¿no? Y como es un catalán racional dijo: *¿Que me quede? Muy bien, a ver, contrato. —Ay, no, no-sé-qué, luego... —¡Contrato! Porque, claro, yo tengo todo mi trabajo en España. Me encantaría trabajar aquí, pero... ¿entiendes? Porque Cuba es muy atractiva para un español. Y, lógicamente, empezaba el ICAIC y, con el caos que había, estaba todo... pues nada, se fue, pero trabajó en una película. Y está recogido en este libro estupendo que ha hecho un cubano culto y estupendo. Hasta el título es maravilloso: *Intrusos en el paraíso*, por todos los cineastas extranjeros que trabajamos en Cuba. Pero la que más trabajó, la que más aguantó, fui yo.*

Bueno, y al poco ya empezaste a trabajar con Titón Gutiérrez Alea, ¿no? Las doce sillas se estrena en 1962.

Él admitió que yo fuera productora en su primera película y supo respetar que yo era directora también. Cuando empezó, yo sabía de

cine mucho más que él y, aunque entonces fuera productora, había una comunicación —y eso fue mérito suyo—. Él apreciaba mis conocimientos, que en ese entonces eran mayores que los suyos, y lo llevaba muy bien. Él me escuchaba, pero yo tampoco pretendía ser la sabihonda, ¿me entiendes? Estaba haciendo una película con él, nos llevábamos de maravilla, y ya está.

¿Cómo recuerdas del rodaje de Las doce sillas?

Uy, pues, como era justo al principio, recuerdo que estuvo lleno de problemas. Pero bueno, problemas de producción, nada más.

Es evidente que le tomaste mucho cariño a Titón.

Yo quería muchísimo a *Titón*. Cuando falleció, una noche me senté a escribirle una carta. Pensé en enviarla a *El País* pero, al día siguiente, cojo el periódico... y es que los periodistas son unas fieras. Entre el interés, cuando eres mayor, por hacerte algo antes de que te mueras, y además, el hecho de que tienen todas las necrológicas preparadas... Aquel día publicaron como cuatro o cinco en *El País*, y entonces me dije: *¿Para qué voy a mandar yo lo mío?* Y dejé por ahí el papel. Mucho tiempo después mi hijo recuperó esa carta y se publicó en *Intrusos en el paraíso*, el libro de García Borrero [véase anexo].

Es una carta muy sentida. Además, trasluce en ella esa contradicción de los revolucionarios puros y, al mismo tiempo, críticos con el proceso revolucionario.

Titón, que era una persona fantástica —un sufridor, le llamaba yo—, era revolucionario, pero veía los defectos y eso le creaba unos problemas tremendos y discusiones sin límite sobre la esperanza de si aquello llegaría a funcionar muy bien algún día. El ICAIC fue fundado por Alfredo Guevara, que fue nombrado presidente, Julio García Espinosa y *Titón*, que era el vicepresidente. Los problemas entre Alfredo y *Titón* comenzaron enseguida, justamente por *P. M.* Al principio él también creía que era una película contrarrevolucionaria o, más bien, que no era revolucionaria. Pero poco tiempo des-

pués evoluciona, empieza a tener otra actitud y se da cuenta de que no, que no es eso. Además, lo que él quería era hacer cine, no ser un burócrata, y es que el problema de la Revolución es la burocracia. Por eso, y porque no estaba de acuerdo con ciertas cosas, en un momento determinado *Titón* renuncia a su cargo.

A Titón le censuraron algunos guiones de tema cubano.

Alfredo Guevara le había rechazado dos o tres proyectos. Aquel año presentó un par en el ICAIC, pero ellos siempre planteaban inconvenientes. Le decían que no era el momento oportuno, una cosa muy de los censores, ¿no? Abiertamente nunca te dicen *no*, pero te lo rechazan porque no es el momento oportuno. Más tarde hace ya alguna película distinta. Se admite alguna crítica y se le permite hacer *Fresa y chocolate* [Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1994].

Sin embargo Titón persistió en su empeño hasta que consiguió hacer Cumbite (Tomás Gutiérrez Alea, 1964).

Nosotros cobrábamos un sueldo cada mes y nos habíamos comprometido a hacer una película al año. No estaba escrito, pero era una cosa moral. Te sentías mal si no lo hacías. Entonces *Titón* conoció a René Depestre, un poeta haitiano que le habló de *Cumbite*, una historia campesina de un negro joven que se empeña en encontrar agua para su pueblo. Un poema de ese tipo. Y *Titón* dijo que sí. ¿Pero por qué hace *Cumbite*? Más que nada, porque no trata de Cuba, sino que transcurre en Haití. Si hubiera abordado ese mismo tema de campesinos pobres que buscan agua o buscan lo que sea en Cuba, le habrían tachado de contrarrevolucionario. Porque, supuestamente, los campesinos estaban muy bien.

Había que ofrecer una visión totalmente positiva del país, ¿no?

Es esa visión que tienen los jefes, los dirigentes de la Revolución y que no tiene que ver con la realidad. Santiago Álvarez, por ejemplo, hacía muy buenos documentales, pero siempre en el seno del ICAIC. Era muy ortodoxo y, hasta que murió, fue una persona res-

petable que hacía las cosas con el beneplácito de todos, digamos que autorizado. Luego había gente que andaba por libre.

En cierto modo, es lo que había pasado con P. M., ¿no? No era una película que ofreciera una imagen de trabajo, entrega o sacrificio, sino que hablaba de la diversión.

Pero también reflejaba una realidad. El criterio ideológico de ellos por aquel entonces era que todo el mundo tenía que estar dedicado al trabajo y a sacar la Revolución adelante. Nada más. Pero, en la práctica, por la noche en Cuba la gente se pone a bailar. Y más en aquel tiempo, que era justo el de la Revolución triunfante. Es la idiosincrasia de ese pueblo, y la música en ese país es muy importante, a la gente le gusta bailar. Bailaban entonces y han seguido bailando después. Y eso, en aquel momento de sarampión revolucionario, les molestó. Luego mixtificaron, trataban de explicar por qué habían prohibido *P. M.* Y lo mismo le pasó a Nicolasito Guillén, el sobrino del poeta Nicolás Guillén —Nicolasito le llamaban, para diferenciarlo de su tío—. Era un loco maravilloso que se pasaba el día fumando marihuana. En Cuba, era lo más natural. Hasta había una expresión referida a Fidel que decía: *El caballo delira, ¿qué marihuana tiene Fidel!* Pero en un sentido cariñoso, no crítico. La gente iba *enmarihuana*, pero no demasiado, era una cosa de después de la ducha, cuando terminaban de trabajar. Como quien toma un vaso de vino en las comidas. Únicamente podía suponer un peligro a la hora de conducir. Yo recuerdo que, con mis equipos, cuando acababa la producción, estábamos en mitad del campo y de repente tenía que encargarle a un chofer que fuera a un pueblo a buscar algo para el día siguiente. Había que mirarle a los ojos, porque casi todos estaban en la etapa del cigarrillo de marihuana y yo tenía que ir con mucho cuidado para no enviar a alguno que fuera demasiado cargado. Lo que pasó con Nicolasito es que era un loco, e hizo una película en la que aparece una imagen de Fidel en la que se le llena toda la barba de flores de café. Era muy drogata, pero tenía una gran imaginación y era fantástico. El caso es que a los burócratas, que no tenían ninguna imaginación artística, les pareció contrarrevolucionario, irre-

verente, que Fidel apareciera con la barba así. Ese documental también tuvo unos problemas bárbaros y nunca he entendido por qué, porque era un momento de entusiasmo con Fidel, estaba muy guapo... Retiraron la película y Nicolasito, que andaba por ahí loco, terminó marchándose de Cuba. Es muy difícil contar estas cosas... pero es que han pasado sesenta años, y ahora aquello suena a prehistoria. No tiene nada que ver la Cuba de ahora con la de entonces.

¿La película a la que te refieres es Coffea Arábiga (Nicolás Guillén Landrián, 1968)?

Sí, la película que hizo sobre el Cordón de La Habana, un experimento que consistió en sembrar alrededor de La Habana un cordón de café. Los expertos decían que había que sembrar en el monte y que La Habana era llana, era una llanura un poco hondulada, pero no un monte como para sembrar café. En ese proyecto trabajamos todos.

¿Trabajaste plantando café?

Yo trabajé en todo. En la agricultura trabajé en el café, hice la caña, recogí patata (las mujeres íbamos detrás de un tractor que levantaba de la tierra y recogíamos las patatas que dejaba en el camino) y trabajé también el tabaco, que era un trabajo horroroso. Está en unas extensiones cubiertas de mosquiteras, porque necesitan un calor húmedo y se riegan mucho. En fin, trabajé en lo que me pedían, como todo el mundo.

Supongo que fueron tiempos duros, a pesar del entusiasmo revolucionario.

Mira, si ha habido un lugar donde se ha producido una revolución maravillosa, es Cuba: por su geografía, porque es un país pequeño, con riquezas naturales como el tabaco y la caña de azúcar. Tiene un campo muy fértil, en el que tiras una semilla y sale una mata de tomate al día siguiente... bueno, al día siguiente no, pero es increíble la fertilidad de esa tierra, ¿no? Y luego, el carácter del cubano, sobre todo con la Revolución. Fue tan participativo, tan entusiasta, que

por poco que lo hubieran hecho bien habría sido un país maravilloso. Y en lugar de eso es un país que da ganas de llorar. Por lo menos a mí. La Cuba de ahora está mucho peor, porque no existe el componente de participación que en ese momento había entre el pueblo.

El otro día leí que Hillary Clinton le ha pedido a Obama que retire el embargo para evitar que Cuba siga escudándose en él como justificación de la represión que existe en el país...

¡Si el embargo es una juega flamenca! Antes de la Revolución, los Estados Unidos eran el mercado natural para Cuba, y a los americanos les venía muy bien. Te pongo por ejemplo anecdótico que, a mí, cuando llegué a Cuba, me chocó muchísimo que se cocinara todo con manteca de cerdo. Te vendían una manteca de esa blanca, como trabajada, pero sólida, digamos. Yo me decía: *¿No conocerán el aceite?* Luego, la explicación estaba clara: era un subproducto de la matanza de cerdos que hacían los americanos, que comían muchísima carne. Los cubanos se habían acostumbrado y les gustaba mucho más la manteca de cerdo que el aceite. Cuando llega el famoso embargo hay que cambiar, ¿no? Al principio hubo un corte con un mercado que de alguna manera afectó al país, pero tampoco es ese cuento chino de que, sesenta años después, es el embargo el que tiene la culpa de todo. Pero qué embargo. Si mi marido estaba de consejero comercial en la Embajada de Cuba en Roma y yo sabía perfectamente que Fidel compraba en los mercados europeos. España le compraba azúcar. Y hablo de toneladas.

La España de Franco.

Si, en el fondo, Franco y Fidel eran dos gallegos que estaban encantados de la vida. Se llevaban bien. Yo lo he vivido. Casos, por ejemplo, como el del famoso embajador Lojendio, que interrumpió la intervención de Fidel en la televisión cuando decía que las Embajadas occidentales, especialmente la Embajada de España, introducían armas en las valijas diplomáticas para la contrarrevolución. Fidel hizo esa acusación en la televisión, y el embajador Lojendio, que era el típico español reaccionario, lo oyó. No se le ocurrió otra cosa más

que montarse en el coche de la Embajada y decir: *Lléveme a la televisión*. Como, al principio, no había orden ni concierto, se metió dando gritos en el plató. Aquello fue una cosa muy espectacular. Y luego Franco, ¿qué hizo? Lo reprendió. Fue y le dijo que era un imbecil, que un embajador nunca interrumpe a un primer ministro.

¿En serio?

Eso fue así. Franco se enfadó con Lojendio y lo confinó al palacio de Relaciones Exteriores, con sueldo pero sin cargo. Y no tener cargo es lo peor a lo que puedes castigar a los embajadores, porque a ellos les encantan las Embajadas de aquí y de allá... Hay mucha anécdota, pero esa me parece muy significativa, porque Franco no rompió con Fidel. Nunca hubo un gran problema entre ellos y en ninguna ocasión hizo Fidel un discurso hablando mal del caudillo. De gallego a gallego. Se respetaban mutuamente... y en el fondo eran muy parecidos... solo que con estilos distintos.

Volviendo a la cosa del cine, a menudo trabajaste con directores extranjeros que iban a Cuba a rodar. Con Kurt Maetzig hiciste Preludio 11 en 1962 y al año siguiente trabajaste con Ugo Ulive en Crónica cubana.

Eran de esa gente que caía en Cuba, y a mí me tocó hacer la producción. Ni una película buena se hizo en Cuba por parte de los extranjeros que llegaron, porque no entendían tampoco a Cuba.

Hubo muchos cineastas europeos que pasaron por la isla en aquellos años. Chris Marker había estado en 1961, Agnés Varda fue en 1963... ¿Les conociste?

Yo los conocía porque Julio García Espinosa me los llevaba al rodaje. Como se decía que en Latinoamérica hay mucho machismo, quería demostrar que siempre había una mujer mandando. Era un tipo muy listo. Así que estaba yo rodando y aparecía con el que había llegado, siempre uno distinto, y me presentaba: *Margarita Alexandre, la productora*. Pero hasta ahí llegaba el conocimiento: *Hola, qué tal*, y chimpún. ¿Comprendes? Pasaba tanta gente que yo creo

que a veces ni me enteraba de a quién me presentaban, pero bueno, no sé. Era gente que iba a ver la Revolución cubana.

En octubre 1962, rodando la película Preludio 11, os sorprende la crisis de los misiles. ¿Cómo viviste aquellos momentos de tensión política?

La tensión política es que no teníamos noticias de nada. En Cuba funciona lo que se llama *radio bamba* (*bamba* es como llaman a la boca): todo el mundo sabía que estaba pasando algo, pero no sabíamos bien qué. Haciendo la película, en octubre del 62, fue lo de los misiles, pero no supimos de su existencia hasta que el presidente John Kennedy habla en la televisión y explica que hay misiles en Cuba y tal. Entonces ya... se monta el lío. ¡Estábamos esperando que los americanos invadieran Cuba! Con unos discursos de Fidel incendiarios fantásticos, ¿comprendes?

Y tú en medio de un rodaje con Kurt Maetzig.

Sí, aquella era una película alemana de la RDA⁸. Y Kurt Maetzig era un hombre, ya mayor, que había sido un director muy conocido allí. Fue una pesadilla. A mí me parecía que la película era horrorosa, y él se empeñó en rodar en el Valle de Viñales. En ese momento nadie lo sabía, pero luego se descubrió que allí era donde Fidel escondía los misiles. Un día, durante el rodaje, me chocó que me mandaran un recado de parte del ejército cubano diciendo que me esperaban. Me presenté y me dijeron: *Compañera, hay que marcharse de ahí*. No me explicaron nada, únicamente me espetaron: *La zona está minada, pero eso es secreto militar*. Y yo me las vi y me las deseé para

⁸ República Democrática Alemana (Deutsche Demokratische Republik). Estado socialista que se estableció en 1949 en el territorio de Alemania ocupado por la URSS desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta 1990, cuando los estados federados que la formaban se incorporaron a la República Federal Alemana (Bundesrepublik Deutschland) dando lugar a la *reunificación* de Alemania.

cambiar los lugares de filmación sin que se diera cuenta el alemán. Conseguí convencer a este hombre pero, de repente, recibí del ICAIC orden de volver a La Habana con todo el equipo. Suspender la película, vaya. Pero, así, sin explicaciones. Y la crisis de los misiles nos sorprendió ya en La Habana. Entonces se decidió que rodaríamos lo que faltaba en la RDA, a donde fui al frente de unos 17 o 18 compañeros cubanos, actores y algunos técnicos, para seguir filmando. Allí acabamos la película. Era malísima.

La experiencia en la RDA hubo de suponer todo un contraste respecto a Cuba.

El socialismo de la RDA no tenía la alegría de Cuba. Era pesado, burocrático feo... muy feo. Además, el clima, la manera de funcionar alemana es tan diversa de la del trópico. Luego empiezas a darte cuenta de que en el fondo es lo mismo, solo que el estilo es diferente. La impronta de la burocracia, ¿no? En Cuba, si necesitabas un camión y no había, mareabas y, al final, más o menos... Iba todo así, manga por hombro. Pero, en Alemania, si no estaba en el plan del día, les parecía una cosa de otro planeta porque no estaba programado. Precisamente los alemanes, que son tan metódicos y todo lo hacen así, ¿no? En Cuba no se hablaba de programar nada. Era la revolución del trópico. Protestabas y pataleabas, pero no te ibas a la cárcel por eso... era otra historia. Por lo menos tenías el derecho al pataleo. Pero, en Alemania, nada que ver. La burocracia socialista es muy antipática, porque te ponen un muro y no te das ni el gusto de desfogarte. Es un bloque de cemento, y además te miran como si estuvieras completamente loca: *¡No está programado!* Tienen que tenerlo todo programado. Y yo venía de un país todo se improvisaba. Vamos, yo era la que más programaba, entre comillas, porque era europea y era más organizada... Pero, de todas maneras, se vivía a trompicones y se trabajaba a trompicones. Y los cubanos se asombraban de descubrir que un país socialista era tan distinto. Lo achacábamos al clima, al carácter, a la situación... probablemente porque no queríamos confesarnos que ese era un problema del socialismo. Aparentemente, la revolución es mucho más divertida, menos os-

cura. He escrito sobre eso y luego lo he borrado, porque la Revolución cubana estaba en un momento muy distinto... Hablar de Cuba me duele. Yo quisiera hablar siempre bien sobre Cuba, pero no puedo, porque hay cosas que no están bien.

Imagino tu decepción al asistir a la burocratización del régimen cubano.

Mira, justo el otro día me preguntó mi nieta, que estudia Historia del Arte, algo bastante inteligente: *¿Qué se podría hacer en el mundo para cambiar las cosas, para mejorar la vida de la gente, sin caer en una revolución burocrática?* Es la pregunta del millón. Una pregunta muy difícil de contestar. Y lo único que se me ocurre, porque lo pienso, es que es la única solución es la cultura. La cultura desde la educación. Es decir, mejorar el individuo, mejorar la raza humana. No se me ocurre otra solución. Es una solución utópica, que probablemente no va a ninguna parte. Pero no tengo otra contestación.

He visto una foto tuya vestida de miliciana, justo por aquellos años.

A mí me dijeron que me hiciera miliciana y me hice miliciana. Todo civil se hizo miliciano. Eso desde que Fidel inventa las milicias, en 1959.

¿Entonces, te movilizaron con motivo de la crisis de los misiles?

Ni te cuento. A todos los milicianos les asignaron un trabajo porque Fidel dio la orden de detener a todo aquel que fuera sospechoso. Cosa que es muy difícil de entender, pero en fin, fue así... A mí me cayó una nave donde habían metido a sesenta o setenta mujeres; mujeres corrientes que estaban allí, en un rincón, acobardadas, y a las que tenía que vigilar. Me dieron un fusil, del año de las calendas griegas, que no te quiero contar... Si esas mujeres son listas, se tiran sobre mí y me machacan en tres minutos pero, en fin, yo iba vestida de miliciana y lo único que tenía era mi fusil inservible. Por cierto, que mi hijo me hizo la foto de la que hablas cuando estaba haciendo una guardia. Él pasaba por allí y me dijo: *¡Hola, madre! Ponte de pie, que te hago una foto.* Y por eso tengo una foto vestida de miliciana.

Al año siguiente vuelves a trabajar con Titón en Cumbite.

Fue una película muy interesante y, al mismo tiempo, para mí, muy especial. Llevábamos a casi cien haitianos detrás. Los haitianos estaban como escondidos en Cuba, así que tuve que buscarlos a conciencia. Dejaban su corte de caña para ganar algún dinero con la película, y también un poco para ver qué era eso.

¿Qué impresiones guardas de la película?

Es una película que tiene alma. Quizá yo tengo un recuerdo especial por circunstancias personales. Durante el rodaje, cuando estábamos en Camagüey, murió mi hija. Así que ahí me cuesta separar la película de lo personal. Habíamos llegado ya de noche porque se habían estropeado el camión de vestuario y algún otro en la carretera y, como eran de la época de los americanos, no era fácil encontrar piezas para arreglarlos. Cuando llegamos a Camagüey había que alojar a todo aquel equipo, que era enorme, y no había sitio. Y encima venía uno: *Que yo no duermo en el mismo cuarto que el otro*, que si *aquel es marica...* esos líos que se arman. Total, que a las tres de la mañana, muerta de cansancio de dar órdenes, me acosté. Me dormiría como a las cuatro, y a las siete y pico me llamaron de La Habana para darme la noticia. Fue tremendo. Por quince días tuvo que seguir filmando mi ayudante, Oneido Ríos. Él sabía cómo yo trabajaba y echó adelante para no parar el rodaje. Pero a los pocos días ya estaba trabajando de nuevo, volví para acabar la película.

En Cumbite hay una secuencia impresionante, como de unos diez minutos, en la que se representa una ceremonia vudú. La manera en que está filmada, con los cánticos, los tambores, el rito sacrificial, tiene algo que invita al trance. Cualquiera diría que se trata de un inserto documental y, sin embargo, el personaje protagonista está allí para proporcionar el anclaje ficcional.

Esa ceremonia era real. Dura tres días y tres noches. Nosotros estábamos buscando un vudú, no cubano sino haitiano. Íbamos Titón, René Depestre, Sarita [Gómez] y yo. Camagüey es una provincia toda de caña de azúcar y aquel día nos encontramos en medio

de una tormenta en aquel mar de caña... De repente, el coche que se quedó atrapado en el barro y no había forma de moverlo. Subiendo y bajando del *jeep* me torcí un tobillo, así que cuando mi ayudante Oneido volvió de madrugada con un buey y un caballo que había conseguido por ahí, me subieron al caballo. Llegamos en una situación físicamente muy penosa: mojados por la lluvia tras una noche sin dormir, rodeados de millones de mosquitos que nos comían vivos... Y así pasamos tres días en el vudú, tirados en el suelo y durmiendo con los caballos.

Háblame de la ceremonia vudú.

Era impresionante, tres días y tres noches con los tambores... Cuando matan al chivo, se monta una santera encima del animal, lo coge por los cuernos, lo degüella y cae esa sangre... Luego nos la hicieron beber. Se la daban a todo el mundo. Como una de las cosas raras de estas razas es la sexualidad, te ofrecen, porque ellos piensan que esa sangre te fortalece sexualmente. Y a nosotros, que estábamos de mirones, nos ofrecieron. No puedes decir que no. Yo me mojé los labios, y *Titón*, horrorizado, lo mismo. Es muy tremendo, en todos los sentidos.

En aquel rodaje trabajaste con Sara Gómez, una de las directoras pioneras del cine cubano. Fue ayudante de dirección de Titón y una de las pocas mujeres que dirigieron cine en Cuba.

Sí, de las pocas. Yo he trabajado con ella muchísimo, y pasamos muchas fatigas. Durante el rodaje de *Cumbite*, como no había donde alojarse, a mí me tocaba con Sara, que era asmática, y se pasaba las noches enteras con su inhalador. Tuvimos mucha relación. Ella era una estupenda mujer, inteligente y fantástica, pero tenía muchas contradicciones con la Revolución. Era revolucionaria, pero empezaba a tener muchos problemas. Presentó varios proyectos, no le dejaban hacerlos... y había muchas cosas que no le gustaban. Luego se suicidó.

En 1964 también trabajaste con Manuel Octavio Gómez en El encuentro, y, al año siguiente, con Jorge Fraga, en El robo. ¿Qué recuerdos tienes de aquellos dos proyectos?

Colaborabas en todo, de una manera o de otra. En ocasiones te tocaba hacer la producción completa y en otras no, pero siempre andabas metida en el lío. Era un grupo pequeño y siempre estabas por allí. Y, mira, con Jorge Fraga he tenido que pedir disculpas, porque hice esa película con él y no me acordaba...

Supongo que de La muerte de un burócrata (Tomás Gutiérrez Alea, 1966) no te has olvidado. Es la última película que hiciste con Titón.

Tengo un recuerdo, ya que hablas de *Titón*, en cierto modo heroico. Porque en esa película hubo una cosa que fue muy dura para él y para mí. Un día, por la mañana, estábamos rodando una escena en mitad de una calle y, de repente, llegan dos *perseguidoras*, así, frenando, *brrrrrrrmmm*. A los coches de la policía, que eran los coches americanos de la época de Batista, el pueblo los llamaba “las perseguidoras”. Con la Revolución, teóricamente, ya no se les llamaba así porque recordaban a la época de Batista pero, en realidad, la gente seguía diciendo *las perseguidoras*. El caso es que vienen dos *perseguidoras*, se bajan los policías de verde olivo y detienen a dos chóferes, un electricista y mi ayudante de producción, Oneido Ríos. Se dirigen justo a ellos, los debían de tener ya medio fichados. Nos quedamos helados en mitad de la calle. Se llevan detenidos a cuatro del equipo sin dar ninguna explicación. Desaparecieron. Y, como un mes y pico, dos meses después, *Titón* vino un día con dos pases para ver el juicio. Se los había dado Alfredo Guevara porque ese tipo de juicios no eran públicos. Como no pensaba que hubiera nada de contrarrevolucionario, supongo que debió de tener largas conversaciones con Alfredo diciéndole: *Pues mira, yo quiero ver el juicio y de qué les acusan*. Le debió de costar sangre que Alfredo Guevara le diera esos pases. Él quería que yo le acompañara y fuimos los dos. Lo recuerdo tal cual fue: el juicio se celebró en una fortaleza que llaman El Morro sin nadie más que *Titón* y yo. Era un edificio de la época colonial, un lugar muy triste, con grandes su-

perfiles, bancos de piedra... lo que eran en aquella época. *Titón* estaba muy impactado por aquella detención.

¿De qué les acusaban?

Eran obreros, y no considerábamos que hubieran hecho nada contrarrevolucionario, nunca lo creí. Lo que pasa es que la gente, muy al estilo cubano, hacía chistes de la Revolución. Estaban así todo el día. Yo muchas veces les decía: *Venga... ya, callaros, ¡venga!* ¿Entiendes? Era un poco esa cosa que tienen los cubanos, que les importa todo un pimiento. Y les condenaron. Les cayeron cuatro años de prisión por haber hablado, porque no les acusaron luego de más nada. Mira, esta sortija que llevo me la hizo en la cárcel mi ayudante. Estos son los trabajos que hacían ellos allí.

Con Oneido Ríos habías trabajado ya en Cumbite.

Yo siempre trabajé con Oneido. Cuando empecé a trabajar y apareció por allí me di cuenta de que era muy eficaz. Siempre he tenido muy buen ojo para calar a la gente que sirve en el trabajo, y a mí me venía muy bien ese ayudante porque era un chico de la calle, de esos que estaban entre lo que en Cuba llamaban el lumpen proletariado. No tenía un bagaje cultural, pero a mí me venía muy bien. Cuando tenía que buscar locaciones en el barrio chino, en sitios tenebrosos, le mandaba a él porque se entendía muy bien en los bajos fondos. En cambio, cuando había que rodar en un museo, pongo por ejemplo, o una casa de gente así, medio burguesa, pues iba yo, porque tenía una manera distinta de plantear el permiso, ¿no? Pero él era un gran trabajador.

Me imagino que habrás vivido mucho con Oneido.

A mí me volvía loca. Siempre andaba con amantes. Estaba casado y tenía hijos, y a mí me ponía en unos compromisos... A lo mejor, acababa el rodaje y yo me iba a casa a darme una ducha y tirarme en la cama, muerta de cansancio... y *pum*, la mujer de Oneido. Me llamaba para preguntarme si estaba conmigo. Él le debía de decir: *Tengo que trabajar con Margarita*. Y se largaba. Yo sabía que se

había ido por ahí con la de turno, pero bueno, como no quería líos de matrimonio le tenía que decir: *No, que lo he mandado a por una cámara, que no-sé-qué...* es decir, buscaba las disculpas y al día siguiente le tenía que decir a Oneido: *¡No me hagas esto! Porque es que me vuelves loca, tu mujer llama...* Esas cosas. Las cubanas son muy celosas. Luego, entre unas películas y otras, con los extras, los figurantes... me di cuenta de algo: en la misma película, en una escena donde iban los figurantes, había una chica medio mulata. Y luego veo que en otra escena en la que tiene que haber otros figurantes estaba la misma. Hasta que me di cuenta que era un plan de Oneido y, para que ganara como extra, la metía en todo lo que podía, ¿entiendes? Ese tipo de picardía cubana. Pero Oneido era muy buen trabajador.

¿Qué fue de él?

Estuvo en la cárcel y luego vivió en Miami. Estando ya en Europa, le pregunté a un hermano suyo, que se llamaba Félix y era *chauffeur* en el equipo del ICAIC, dónde se encontraba Oneido. Me dio un teléfono y conseguí hablar con él. Y luego, ya, esas cosas se quedan así. Cuando estuve en Miami con Fermín [Ayo], el camarógrafo, quise ver si lo localizaba. Fuimos con un coche a La Pequeña Habana, el barrio donde están todos los cubanos. Estuve preguntando, pero no lo encontré... igual se había muerto ya. Era más joven que yo, pero bueno... yo soy muy longeva. No sé, no le pude localizar. Pero era una persona a la que yo quería mucho. Por eso *La muerte de un burócrata* tiene ese recuerdo muy especial. Para Titón, para mí, y para los demás compañeros que estaban allí... Que se lo llevaran detenido... para nosotros fue muy impactante. Sí, pensaba que habían contado chistes y habían hablado... pero es que eso lo hacía todo el mundo, ¿sabes? Así que *el burócrata* se quedó marcada, sobre todo, por la detención de estos compañeros.

Con este tipo de anécdotas la ironía de La muerte de un burócrata se vuelve más triste, si cabe.

La muerte de un burócrata es crítica en plan amable, en plan risueño, ¿no? Pero no deja de ser crítica porque *Titón* estaba hasta el gorro de la burocracia, como lo estábamos todos. Es un fenómeno que se desarrolla con estas revoluciones latinas, una tontería que no entiendes. *Titón* estaba muy irritado y eso es lo que, jocosamente, quiso reflejar en *La muerte de un burócrata*, el disparate. Ese disparate de que no entiendes nada. ¿Tú te acuerdas de la escena en la que el protagonista va al Ministerio? Es una sala muy grande, y empieza a soltar el rollo de su problema. El otro, según está hablando, está ya mirando a ver a quién se lo encasqueta, porque no se atreve a hacer ya nada... y está así mientras el otro está contándole su historia. Al final le dice: *Vaya usted a la mesa 89*. Esa era, un poco, la forma en que se solventaba. Porque eso nos pasaba.

¿Recuerdas alguna ocasión en la que tuvieras que lidiar con la burocracia cubana?

Me sucedió, por ejemplo, cuando hice *Cumbite* en la otra punta de la isla, en Guantánamo —en Camagüey hicimos las localizaciones, pero lo que es Haití, el pueblo, se rodó en Guantánamo—. En La Habana preveo que cuando lleguemos a Guantánamo no vamos a tener qué comer, porque allí no había comida. Como eran ciento y pico las personas a las que teníamos que mantener, voy al ICAIC a ver cómo vamos a resolver eso. Me dicen: *No hay problema*, y me hacen una lista que decía: *Entréguese a la compañera tal de la película cual tanto de carne, tanto de huevos, tanto de esto y tanto de lo otro*. Se pone el sello del ICAIC, firmado y tal, y nos vamos a Guantánamo. Dos días después iba en un camión con Oneido, mi ayudante, y el *chauffeur*, y les digo: *Vamos al almacén a traer comida*. Porque, cuando estás rodando, no es que estás en un hotel, ¿me entiendes? Se cocina y se lleva al sitio donde ruedas. Pues llegamos al almacén, y el tipo, con esa socarronería que tienen los cubanos —porque los cubanos son así, divertidos, ¿no?—, coge el papel... empezó a mirar todo lo que me tenían que dar. Nos miraba

y decía: *Carne*, y con un lápiz hacía: ¡*Zas!*, y tachaba. Nos miraba, como con risa, ¿no? Y luego: *Patatas...* Madre mía, al final no teníamos casi nada para dar de comer a tanta gente. Luego tuvimos que filmar en la zona en que Fidel había hecho la famosa guerrilla. Era un lugar aislado en la montaña en el que, ya con la Revolución, habían construido tres o cuatro chalets como para invitados, un poco para los visitantes extranjeros y los fotógrafos que fueran a la sierra. Como yo tenía que resolver dónde dormir, pedí una autorización para alojar a la gente allí durante los días que íbamos a estar en aquella zona. Me dijeron que sí. No me acuerdo qué día fue, que al acabar unas escenas mandé por delante a mi ayudante, con *Titón* y tal, y yo me quedé con esas cosas de producción, acabando de resolver detalles. Por la tarde, cuando ya me voy con el coche para allá arriba, me encuentro al llegar que había un sitio de esos con una valla así, bajita, que es donde meten los corderos, y luego unos palos y una techumbre de guano... y veo a todo el equipo sentado allí, dentro de aquel lugar para el ganado y con una cara que no veas. Les digo: *¿Pero qué hacéis aquí?* Y resulta que a mí el ICAIC me ha dado por escrito que del día tal al día cual vamos a utilizar las casas pero, por otro lado, creo que había sido Raúl [Taladrid], había mandado a unos turistas extranjeros que habían invitado ellos, y les habían dicho: *Vayan a dormir allí*. Y no había dónde dormir. Esa noche dormimos en el suelo. Bajaron de los camiones las lonas que tapan y las pusieron sobre la tierra para aislar un poco de la humedad. Heroico. *Titón*, con su dolor de espalda, todo el equipo durmiendo a la intemperie, en mitad de la Sierra, en un sitio boscoso... pero esto te pasaba continuamente.

Todavía no me has contado qué hacía Rafael Torrecilla mientras tú trabajabas en el cine. Por lo que sé, él dejó la producción durante aquellos años.

Rafa era consejero comercial de la Embajada de Cuba en Roma. Trabajaba de maravilla y era considerado un magnífico consejero.

Entonces, ¿dejasteis de veros mientras estuviste en Cuba?

Yo conseguía salir dos o tres veces por año, a trompicones y peleando. Pero sobre todo porque Rafa mandaba al Banco Nacional de Cuba los dólares para amortizar el pasaje. Y, como Cuba tenía ese ansia de dólares, conmigo se hacían los tontos y me daban el permiso. No me lo daban inmediatamente, a lo mejor me llevaba un mes de negociaciones, de líos, de ir cuarenta veces... pero al final me lo daban. Ese mundo hipócrita de la burocracia. Luego, cuando Rafa se marchó de Cuba, estuvo muy mal. Por cierto, que le ayudaron muchísimo los Alberti, Rafael y María Teresa. Estuvo muy tocado y hasta cayó gravemente enfermo...

¿Qué le sucedió?

Que no entendía. Le volvían loco. Yo tampoco entendía, pero a mí me daba igual. Yo siempre lo he hecho todo a broma, dentro de la seriedad tengo una vertiente humorista de las cosas y en Cuba no me tomaba las cosas con tanto enfado. El caso es que él sí, Rafa tenía un carácter distinto al mío. Como trabajaba con firmas italianas, en un momento dado trató con Dino Gentili⁹, un judío pequeñito de pelo blanco que tenía negocios con muchos países. Contactó con Rafa porque quería vender coches Fiat a Cuba y comenzaron una especie de prenegociación. En un momento determinado, no sé por qué, los cubanos quieren hablar directamente con este hombre. Él le pide a Rafa que le acompañe a Cuba, entre otras cosas porque no

⁹ Dino Gentili (Milán, 1901-1984). Empresario, editor y político vinculado al Partido Socialista Italiano (PSI) y a la Confederazione Generale del Lavoro (CGL). Histórico luchador antifascista, desarrolló una intensa actividad empresarial y política durante más de treinta años, convirtiéndose desde 1940 en una pieza clave del comercio exterior italiano. A través de COGIS (Compagnia Generale Interscambi), consiguió resultados relevantes en la apertura de comercio en Cuba. Cfr. Antonio Alosco, "Gentili, Dino", AA. VV., *Dizionario biografico degli italiani: esempi di biografie*. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, vol. 53, 2000. Rafael Torrecilla trabajó como Consejero Comercial de la Embajada de Cuba en Roma entre 1964 y 1968.

hablaba nada de español, mientras que Rafa hablaba un italiano fantástico, y además era el que había iniciado el negocio. Fueron los dos a Cuba con un ayudante. Me llama Rafa y me dice: *Voy a La Habana. —¡Fantástico!*—. Era un viaje por muy poco tiempo, tres o cuatro días, para hablar con los funcionarios del Ministerio de Comercio Exterior. Una cosa muy de rutina, digamos. Rafa hacía de intérprete y, al mismo tiempo, intervenía en el negocio para ver si compraban o no los Fiat... No sé en qué punto estaban. Pero como Cuba es espectacularmente enloquecida, pues llegó, mantuvieron una conversación en el Ministerio... y, bueno, creo que al día siguiente, o a los dos días o tres, regresaba él con esta gente otra vez a Italia. Y el mismo día del viaje por la mañana (él se iba por la tarde), de repente le llaman a casa y le dicen que no va a volver.

¿No le dejaban volver a Italia?

Así es. Pero Rafa en Italia tenía casa puesta, lo tenía todo allí, tenía hasta su ropa. Aquel iba a ser un viaje de tres días... Y, bueno, *que no puede irse*. Y entonces: *¡¿Cómo que no me voy a ir?! ¿Qué ha pasado?* No le dan explicaciones, lo típico de los cubanos, que no te explican nada. Entonces se fue a la compañía Cubana de Aviación para confirmar que tenía billete, y le dijeron: *No, no, los ha retirado el Ministerio*. Ahí empezó a volverse loco. El italiano, los dos o tres que habían venido se tuvieron que volver. Rafa tuvo que quedarse y se pasó algunos meses intentando comprender qué pasaba, porque tampoco le decían nada. Y eso es una cosa que te vuelve loco. Una historia terrible. Al final, tras meses pidiendo salir, empezó a ponerse mal de salud. Empezó, realmente, a decaer y yo estaba muy preocupada. Me decía: *Se va a enfermar. Le va a dar una depresión de esas de caballo*. Y todo porque no entendía, porque él era un hombre inteligente y fantástico. Finalmente conseguimos que le dieran un permiso de salida pero, en lugar de dejarle alejarse en avión, le ofrecieron viajar en un barco de Alemania Oriental que iba a Rostock, o un puesto de esos, por allá. Le dieron permiso como único pasajero —aunque no era un barco de pasajeros—, en ese carguero que llevaba petróleo ruso a Cuba y se volvía

de vacío para luego volver. Esos viajes que tardan veinte, treinta días o no sé cuánto. Tenía que salir con destino a un país socialista, fíjate bien. Se supone que, si te dejan salir, te vas donde te da la gana, ¿no? Pues no. Te tienes que ir a un país socialista. Y como no tenía otra opción, se fue. Al llegar se encontró con que habían vaciado la casa: no tenía ropa ni dinero, no tenía nada. Lo devastaron.

¿Cómo salió adelante?

Los Alberti —que, por fortuna, como eran viejos comunistas, estaban ya al cabo y curados de todo susto en ese aspecto—, le conectaron con Carrillo en París, para que Carrillo viera, ¿no? Rafa consiguió llegar a París y entrevistarse con él. Tuvieron una conversación, comieron juntos y lo que hizo Carrillo fue animarle. Le dijo: *Mira, compañero, tengo docenas de españoles... montones de compañeros en tu misma situación. No entienden qué les pasa, por qué les han pagado el viaje para que fueran a Cuba a trabajar... y de repente los dejan en la calle. No sabemos qué demonios pasa. Porque, claro, los niños de la guerra habían estudiado allá, en Rusia. Conservaban su idioma, pero tenían ya un nivel alto, como ingenieros, o lo que fuera, ¿no? Habían conseguido ir a Cuba y eran elementos muy útiles: con la preparación rusa, pero con el idioma muy bien conservado. Tenemos montones de camaradas —como dicen ellos— en tu misma situación. Olvídate de Cuba, Rafa.* Esa fue la frase final. Rafa volvió a Italia, ayudado por los Alberti, y se le ocurrió lo de la Unión Soviética, a principios de los setenta.

¿Qué es lo que hizo en la Unión Soviética?

Rafa era un hombre que estaba muy enterado de la política internacional y cuando salió de Cuba y dejó su trabajo en la Embajada, tuvo una idea genial. De repente se dio cuenta de que, políticamente, la Unión Soviética estaba en un momento en el que iba a tener que empezar a importar bienes de consumo, cosa que hasta entonces no se hacía. Rafa pensó que era un buen momento para intentar negociar y dijo: *A ver cuánto dinero tenemos para ir*

a Moscú y estar en un hotel. Decidió hacer un viaje de veinte días a Moscú con unos amigos italianos que estaban en el engranaje de las fábricas y demás. Fuimos los dos, y los Alberti nos ayudaron. Le dieron a Rafa una carta de recomendación para que Elisa Rivas, que estaba allí desde la guerra, le ayudara un poco como intérprete. Elisa era una de las maestras que, siendo muy joven, acompañó a los niños del exilio y trabajaba mucho en Moscú. Conocía a todo el mundo y era la voz que todos oíamos en Europa: *Aquí Radio Moscú*, aquella emisora que captabas para enterarte un poco de lo que pasaba. Elisa era una mujer que hablaba perfectamente ruso pero, como además era muy ejecutiva, pues orientó muy bien a Rafa en los ministerios. Final del cuento: Rafa encontró una vía y empezó a trabajar con Moscú llevando productos italianos a la Unión Soviética. Y a partir de ahí floreció como una rosa, porque ganó millones y millones, ¿comprendes? Se le abrió un mercado, que a mí me parecía gigantesco, y le fueron muy bien los negocios. Como la Unión Soviética era un país tan descomunal, si, por ejemplo, compraban telas, eran diez vagones llenos de telas. Unos negocios increíbles.

Vamos, como en la fiebre del oro.

Fue increíble la historia de Rafa. Porque había acabado muy mal con Cuba por la burocracia, y, luego, en Moscú, hasta le permitieron tener un Alfa Romeo italiano y aparcarlo allí cuando iba. Para ellos era como un ser, en aquel momento, excepcional. Y, cuando iban a hacer negocios los burócratas cubanos del ministerio con los que había tenido problemas, y de repente veían que los rusos lo tenían como un dios, no entendían nada. Todo el mundo estaba en el mismo hotel, el Hotel Ucrania. Le veían ahí, y que andaba con un coche y que los rusos le tenían así... en el país de todas las revoluciones, el padre de todas las ideologías comunistas, resulta que este, al que, prácticamente, ellos habían echado...

¿Qué clase de negocios hacía Rafa en la Unión Soviética?

A mí me contaba anécdotas muy divertidas desde el punto de vista de lo que era el mercado socialista. Por ejemplo, los italianos hacían estos impermeables transparentes que se venden en los estadios de fútbol, esos que te pones una vez o dos. Una vez los rusos quisieron tener muestras y los italianos, a través de Rafa, enviaron unos cuantos ya hechos. Compraron una cantidad para venderlos después. Pero resulta que mientras los italianos vendían esos impermeables a precio europeo, digamos que a tres dólares, los rusos los vendían a sesenta rublos. Una vez que Rafa fue a Moscú, el embajador italiano le dijo que quería hablar con él porque había recibido una carta de una señora rusa que se había comprado un impermeable por sesenta rublos y se le había roto, y le parecía muy mal que el mundo capitalista cobrara aquello. Y él no podía decirle: *Señora, a usted le cobran sesenta rublos que ha tenido que ahorrar cuatro meses, pero es que los italianos los han vendido a tres dólares...* Era ese tipo de cosas.

Para entonces tú ya habías regresado a Europa.

Sí, ya había vuelto. Pero antes ya estuve algunas veces por eso de que los cubanos nunca me daban salida para Italia y tenía que ir a Moscú o a Praga, por esa hipocresía monjil que suponía que yo iba a un país socialista.

¿En qué momento te marchaste de Cuba?

No sé si sabes que yo salí zumbando del ICAIC.

Tengo entendido que hubo algún problema de censura.

No, nada de eso, nada de censura. Bueno, relativamente... no era censura. Yo estaba un día filmando en La Habana vieja, metida en el zafarrancho con los focos, el calor, la gente, las moscas, sin agua fresca para los compañeros... Además, cuando trabajas en medio de La Habana vieja, que son calles pequeñas, todo el mundo mira, tiene curiosidad, y te pasas la vida diciendo: *Por favor, quítense*, y vuelven a aparecer... Un lío. Luego lo recuerdas siempre con mucho ca-

riño, pero en el momento es un lío horroroso. Y, de repente, viene uno del ICAIC y dice: *Margarita, que Raúl Taladrid tiene que hablar contigo*. Raúl Taladrid era el segundo del ICAIC, el típico burócrata bien vestido que tenía su despacho. Un ayudante de Alfredo Guevara. Pues bueno, me monto en un *jeep*, me voy para el ICAIC, diciéndome: *A ver qué le pasa a este, qué quiere, ¿no?*, ya que me pedía que fuera enseguida. Me meto en el ICAIC, el único sitio de La Habana donde era todo nuevo porque Alfredo Guevara había hecho del ICAIC un santuario: aire acondicionado, todo limpio, todo ordenado, en un país en el que se caía todo a pedazos, donde andábamos siempre a la gresca con la Revolución y todo el lío. Y según voy subiendo en el ascensor, me doy cuenta —porque luego lo he analizado— de que estoy acumulando un genio y un mal humor... porque, claro, yo vengo de un problema real: estoy en la calle, machacada, con todo un equipo luchando y, en el ICAIC, cojo el ascensor hasta el piso 11, con un aire acondicionado, fresco... yo, que iba sudando. Bueno, pues llego arriba y, en lugar de llamar a la puerta y esperar a que digan: *Pase*, cometo la imprudencia de hacer: *Pum, pum*, y abro la puerta, porque iba como una loca, ¿no? De espaldas a mí aparece Taladrid, y veo que tiene un archivador de los antiguos, en forma de columna, y que una secretaria, de espaldas también, estaba trajinando y él la tenía por detrás cogida de la cintura. Estaban allí en una especie de idilio. La otra salió disparada, pero yo la conocía muy bien, una chica del ICAIC con una trenza larguísima... El otro se quedó descolocado, sorprendido de mi entrada furibunda. Entro así, de mal educada, y le digo: *Bueno, ¿qué quieres?* Y me dice: *Mira, que tú no puedes hablar en las asambleas*. Yo me quedé de pie, mirándole, y él se sentó en su mesa para darse aires.

¿Cuándo fue aquello?

Esto fue en el año sesenta y pico. Estaba yo trabajando en el ICAIC a toda mecha y dice: *Que no puedes hablar en las asambleas*. Y le miro y digo: *¿Y eso qué quiere decir?* —*Pues que eres personal dirigente*. Porque en el ICAIC, no sé por qué, clasificaban al director,

director de fotografía y productor como personal dirigente para cuenta de ellos y nos renovaban todos los años el contrato. Bah, para terminar, el problema es que me dijo eso, y a mí me parecía una locura todo. Pero de repente, en medio de mi furia me di cuenta de lo que estaba pasando, y le digo: *Mira, yo tengo a todo mi equipo trabajando y hay un problema, así que me voy, tengo mucha prisa. Y me largué. Pero cuando bajaba, mientras esperaba al ascensor, pienso: Pero este tío... claro... me van a echar.* Cuando terminó el año no me renovaron el contrato y se acabó. Pero me daba igual. Porque en Cuba vives con dinero o sin dinero y me daba lo mismo en aquella época. Pero yo sé que detrás de todo estaba Alfredo Guevara.

¿Fue entonces cuando te marchaste?

El día que me llama Taladrid yo ya supe que me iba a echar. Entonces, bueno, me lo tomé así. Me podía haber marchado de Cuba en ese momento, haber pedido la salida. Pero me quedé allí volando, como tanta gente en aquel momento de la Revolución. Yo estaba madurando: *Me voy del país, no me voy...* Rafa estaba en Italia de consejero y yo estaba patinando. Ociosa, pero, al mismo tiempo, estaba allí. Como un mes después, me encuentro por la calle a Lisandro Otero, que empieza a llamarme y a decirme que me necesitan en el Teatro Musical de La Habana. Me decía Lisandro: *Margarita, que esto es el fin del Teatro Musical de La Habana, ¡esto es un avispero!... Te necesito para el Musical.* Pues muy bien. Yo me lo quedé así mirando —él es un escritor, intelectual cubano, un hombre importante— y, como soy así, me dije: *Pues bueno, me voy a ver el avispero. A ver qué pasa.* Y me nombraron directora general del Teatro Musical de La Habana. Estaba sin trabajo, me habían echado del ICAIC y, bueno, la historia siguió por otro lado. Arreglé aquello y quedó muy bien.

¿Volviste a tener noticias de Taladrid?

Recientemente he vuelto, me enteré de que Taladrid vive, que está allí, en La Habana, y me dije: *Pues le tengo que llamar, a ver si consigo que me reciba, y le voy a filmar.* Porque íbamos haciendo

entrevistas de gente que me había conocido. Bueno, pues me recibieron en el ICAIC. Después de haberme echado de allí. Yo estaba en este viaje de juerga con Ramón de Flores, todo el mundo alborotado, y me decía: *¡Maldita sangre! Es un país loco*. Estaba realmente maravillada con toda esta juerga. Pero, mira por donde, Taladrid se entera de que estoy en La Habana y se le ocurre llamarme antes de que yo le llame: *Oye, Margarita, que sé que estás en La Habana*. Y yo le digo: *Ay, mira Raúl, qué bien. Yo te quería ver... ¿Te puedo ver?* —*Sí*. —*Pues nos vemos mañana en tu casa*. Me dice: *Pues vivo...* era el barrio más elegante de La Habana, en un sitio cerca del mar. Y me voy con Fermín, con Fredy, con el sonido, la cámara, con todo. El burócrata, claro, en un piso con muebles fantásticos, todo muy bien: un cubano bien instalado. Y llego: *Hola, ¿qué tal?* Y lo primero que le suelto es: *Oye, Raúl, ¿tú te acuerdas de cuando me echaste del ICAIC porque era persona que no podía hablar en las asambleas?* Y se queda así él y su mujercita que estaba al lado, una especie de brujilla que también era secretaria de Alfredo. Y empieza: *Bueno, pero eso es otra historia...* Y me miraba. Yo le decía: *Te acordarás, Raúl, que me llamaste y me dijiste que yo no podía hablar en las asambleas*. Y lo filmé. Y me dio un gustazo tremendo. Porque han venido cantidad de periodistas diciendo: *¿Pero por qué te fuiste de Cuba? ¿Qué te pasó en Cuba?* Y todo quedó en una nebulosa. Pues mira, ya lo he aclarado. Lo tenía escrito, pero ahora lo he filmado en La Habana. Y me ha dado un gustazo tremendo.

Volviendo a tu etapa como directora del Teatro Musical de La Habana, ¿cómo recuerdas aquella experiencia?

El Teatro me aportó bastante porque los directores eran muy buenos compañeros. Y era un poco menos angustioso que el ICAIC porque no se hacía nada más que en Cuba, de modo que eran un poco más permisivos que con las películas, que podían ir fuera. Era un grupo de directores muy agradables, muy simpáticos. Uno de ellos, Armando Suárez del Villar —a quien no he podido ver en el pasado viaje porque acababa de morir—, había estado un año preso en la

UMAP por homosexual. Entonces yo me enteré muy bien de lo que era la UMAP, esa especie de cárcel que se inventa Fidel.

¿Y qué supiste?

Era un pabellón con alambradas donde Fidel metió a todos los homosexuales y a todo aquel que no quiso ser miliciano, que se negó a entrar en el proceso: católicos recalcitrantes, testigos de Jehová, esas religiones raras, que alguno quedaba... Los metió a todos presos. Luego Fidel termina con la UMAP porque les llega a los intelectuales de Europa la noticia de que hay una cárcel para los homosexuales y para los disidentes que no quieren hacer el servicio. Se forma entonces un lío y en Europa empiezan a hablar y a escribir contra Cuba, los intelectuales empiezan a quejarse, a escribir cartas recriminatorias, y comienza a aparecer un movimiento contra esta medida de meter en la cárcel a los homosexuales. Esto fue en torno al 66-67. Y Fidel, que es un tío muy listo, se da cuenta de que no le conviene que los intelectuales europeos armen más lío con eso. Entonces manda cerrar la UMAP y los suelta.

¿Hasta cuando te quedaste en el Teatro Musical?

Hasta que me fui de Cuba. Hasta que me dio la gana de irme, cuando dije que ya me aburría y que me iba de Cuba. Me tuvieron sin darme el permiso no sé cuánto tiempo. Salí en el 71.

¿Con qué impresión te marchaste de Cuba?

Pues primero con la idea de vivir plácidamente en las colinas italianas. En Florencia, en una casa de campo con mis perros, con una nieta que me llevé de Cuba... No en el momento, sino que luego la fui a buscar. Es que no sabes la cantidad de cosas.

Es decir, que volviste a Cuba.

Hice un viaje en un momento en que yo quería volver a Cuba, pero para sacar a mi nuera. Mi hijo estaba en Europa y a ella, que era arquitecto, no la dejaban salir. Así que decidí ir a tratar de sacarla.

¿Y pudiste viajar sin dificultad después de salir como habías salido?

En la Embajada de Cuba no me daban ya permiso para volver a la isla. Me habían puesto en la lista negra. Y en eso, Rafael Alberti y María Teresa León, que eran muy amigos, me dicen: *Está aquí Enrique Lister*. ¿Sabes quién es Enrique Lister?

Sí.

Un general español de la guerra civil, general ruso y general checoslovaco. Un tío muy, muy rudo, un campesino fuertote. Y me dicen Rafael y María Teresa: *Enrique Lister está en Italia*. En ese momento, se había producido, en el exilio español, la división del Partido Comunista. Lister quería un comunismo completamente cerrado, como era su carácter y su personalidad, mientras que Santiago Carrillo quería un comunismo más abierto, más europeo. Y Fidel, que estaba siempre al tanto de lo que pasaba en Europa, quería probablemente saber qué pasaba con el Partido Comunista para aprovecharlo en sus maniobras políticas. Total, que Enrique Lister iba a ir a Cuba invitado por Fidel, pero no le habían dado todavía el visado. Y me dice Rafael Alberti: *Mira, Margarita, vamos a hablar con Enrique, porque como va a ir a Cuba y le van a dar el visado... vete con él para ver si consigues que te den el tuyo*. Estábamos en ese momento en Roma, y él tenía que recoger el visado en Praga, en Checoslovaquia. Entonces hablo con Enrique y me voy para Praga con él y con Carmina, su mujer, que le acompañó toda la vida. Me quedé en el hotel con ella mientras Enrique se iba a ver al embajador cubano. Mientras él tramitaba y yo esperaba, el embajador en Checoslovaquia le daba largas porque Fidel quería saber qué pasaba con el comunismo español. Pero él había sido un héroe republicano y seguía siendo Enrique Lister, de modo que al tercer día llega con el pasaporte que yo le había dado y con el que soñaba. Viene y me dice: *Toma. Por fin te he conseguido que vayas a Cuba. Pero con una condición: que no puedes ver a tus amigos maricones*. Porque hablaba así, ya te digo que era muy bruto. Pero es que estos de Cuba no salen del lío de los maricones. Qué obsesión tienen. Y dije: *Bueno, bien, dame*.

¿Hiciste el viaje con Lister y con Carmina?

Sí, en el mismo avión, vamos juntos. Y, al llegar al aeropuerto de La Habana, yo pensaba que, como era el invitado de Fidel, iba a pasar por protocolo y le iban a hacer un recibimiento allí. Yo iba pegada a ellos, pero no tenía nada que ver. Y, al llegar, como ya tenía experiencia de Cuba, me di cuenta de que en el aeropuerto no le reciben por protocolo. ¿Qué había pasado? Que en el tiempo que tarda en ir Enrique Lister ya Fidel se entera de que el que ha ganado la pelea es Carrillo y Lister ya no cuenta. Fue una falta de delicadeza de Fidel, que debiera haberle recibido de otra manera. Pero nadie se fijó en él. Ah, una cosa tristísima. Y ya nos ponen en la cola, una cola normal, a mirar las maletas. Y para colmo de desdichas, cuando nos llega el turno y Enrique abre su maleta, resulta que, como era un hombre muy rudo, se llevaba para sus amigos españoles que vivían en Cuba exiliados, la maleta llena de chorizos y cosas de esas, que no le permitían pasar por un problema de sanidad. Enrique formó un tango, y yo ya lo comprendí todo: *Ha ganado Carrillo, y este ya...* o sea, que en el ínterin ha cambiado el panorama político... una cosa fantástica. Bueno, por fin pasó, le quitaron todos los chorizos... Y ya yo les dejé en el aeropuerto. Me despedí, me fui a lo que había sido mi casa, a mi lío con mi nuera, y ellos se marcharon. La última frase fue que no me juntara con mis amigos maricones. Esa fue la única orden que tenía. Y yo tenía amigos, como él decía, maricones, y tenía amigos de todo. Porque yo nunca he tenido prejuicios con nadie.

¿Volviste a verles?

Ya no supe de ellos. Y yo creo que lo debieron de pasar muy mal. Muchos años después vimos a Enrique en París y estaba totalmente hundido. La gente de los países del Este le enviaba unas maletas de color de caca de bebé, que era un color que le gustaba mucho a los países socialistas. Nosotros le ayudábamos como podíamos y aguantábamos sus insultos, porque él necesitaba el dinero, pero le sabía a cuerno quemado. Era muy triste. Esa imagen me hizo madurar mucho políticamente y comprender lo difícil que es la política, y

cómo muchas veces se machaca a la gente injustamente. Al menos debería quedar un respeto por esa gente, por lo que fueron o por lo que hicieron. Creo que el único que pudo mantener ese respeto fue Carrillo. O gente como Jorge Semprún, una persona increíble.

¿En algún momento llegaste a relacionarte con el exilio republicano en Cuba?

Yo tengo pasaporte de la República, pero emitido ya en el exilio. Una vez que no tenía documentación, el grupo de españoles exiliados de México, que habían formado un gobierno provisional, me dieron ese pasaporte pequeñito, una curiosidad que no conoce casi nadie pero que me permitía viajar por algunos países. En otros no me lo admitían. Puede que todavía lo tenga. O a lo mejor lo he roto, no sé.

Y en Cuba, ¿conocías a exiliados españoles?

Conocía a alguno por este lío, porque Rafa sí era del Partido Comunista, yo no. Yo no soy de partidos porque soy muy salvaje, y no.

¿Rafa estaba en el Partido Comunista desde antes de salir de España, en clandestinidad, o se afilió después?

Cualquiera sabe. Luego viene la segunda parte de mi vida que es cuando me voy a Italia, conozco a los etarras, a Gillo Pontecorvo, me meten en la cárcel... Ahí hay toda una historia.

CODA CON REDOBLE DE TAMBOR. LA EXPERIENCIA ITALIANA

¿En aquella etapa italiana te involucraste más en el movimiento antifranquista?

Yo en Italia vivía una vida plácida. Viajaba periódicamente a París, donde habíamos comprado un apartamento, y a España, donde nos reuníamos con los disidentes del Partido Comunista.

Creo que en uno de tus viajes a España te detuvieron por tratar de sacar una copia de Canciones para después de una guerra (1971-1976), de Basilio Martín Patino. ¿Cómo le conociste?

Le conocí poco. En un viaje a Madrid alguien me dijo que Basilio había hecho una película que era interesante. Entonces me puse en contacto con él y Basilio me la enseñó. Así nos conocimos. Basilio empezó a lamentarse y a decir que no le dejaban vender la película en el extranjero. Yo le dije: *Si quieres intento llevármela*, como un favor. Cogí los nuevos rollos y me detuvieron en Málaga. Mira, este es el documento que me dieron cuando me metieron presa por tratar de sacar de España una película clandestina.

El documento dice así:

17 de julio de 1975

Las presentes actuaciones se han incoado en este juzgado con motivo de la detención de Margarita Alexandre Labarga por fuerzas de la Guardia Civil de la línea del aeropuerto de esta capital cuando portaba una película que intentaba sacar de España con destino a París y cuya incautación, al parecer, está ordenada por Autoridad Judicial en Madrid y Dirección Central de Cinematografía y Teatro por ser de matiz político y atentatorio contra el Estado Español. (...) La Secretaría de Prisión Provisional comunica de primera encartada a Margarita Alexandre Labarga sin admisión de fianza alguna por ahora. En tal concepto será ingresada en el Centro Penitenciario...

Vamos, que me mandaban al Tribunal de Orden Público de Madrid, y ahí es donde te zurraban. Lo que pasa es que antes me liberaron. Rafa movió Roma con Santiago, al Partido Comunista y a todo el mundo para que me sacaran de la cárcel. El pobre Rafa se pasaba la vida sacándome de algún lío, ¿comprendes? Siempre así.

¿Cuánto tiempo estuviste?

Estuve una semana, o algo así. Pero incomunicada, no veas. Ahí tuve suerte, porque Franco estaba ya mal. Era el mes de julio, y Franco se murió en noviembre de ese año. Había una sensación en España de que Franco se iba a morir, la gente se preguntaba qué iba a pasar después, y yo lo percibí. El pueblo es muy listo. Por ejemplo: los guardias civiles que me detuvieron en el aeropuerto de Málaga fueron amables. Durante el camino hacia la cárcel me dijeron —me llamaban señora—: *Mire, señora, vamos a parar a comprarle un bocadillo, porque va usted a llegar tarde a la cárcel y ya no es la hora de la cena.* Detalles que, en lugar de ser brutales, son amables. Y tú lo vas percibiendo, ¿no? Tanto es así, que después de salir de la cárcel, cuando iba al aeropuerto para continuar el viaje que había quedado paralizado con este lío, se dio la casualidad de que los dos guardias que me detuvieron eran los mismos aquel día, pues estaban de turno. Y, claro, me reconocieron. Me lanzaron la frase: *Señora, acuérdense de que hemos sido buenos con usted.* O sea, te vas dando cuenta de que aquella gente intuye que la cosa va a cambiar y que hay que tener a quien pueda declarar un día en tu favor. Eso es lo que me salvó. Si me ocurre un año antes... me meten en la cárcel, ¿sabes?

En cualquier caso, pronto te embarcaste en otra aventura, esta vez como coordinadora de producción: la película Operación Ogro de Gillo Pontecorvo. ¿Cómo surge este proyecto?

Me entraron ganas de hacer algo otra vez. Yo entonces iba y venía a Roma, donde me puse en contacto con todos los directores, y se me ocurrió hacer *Operación Ogro*. La idea de la película nos la dio

Pepe Martínez Guerricabeitia, el anarquista maravilloso de Ruedo Ibérico que, por cierto, se ha muerto y nadie le ha hecho nunca un homenaje. Él tenía la editora en París, pero estaba siempre a punto de cerrar. Era un personaje anárquico, lo que es un anarquista químicamente puro, un tipo que quería publicar todo lo que le gustaba, pero luego era un desastre, tenía todos los libros amontonados. Era un personaje que a mí me fascinaba, Pepe. Y a la editorial Ruedo Ibérico iba toda la gente en esa época a comprar los libros antifranquistas. Hizo una labor fantástica... era un tío fenomenal pero nunca tenía dinero. Siempre estaba a punto de que le echaran. Tenía un lío morrocotudo, como buen anarquista que era. Por eso, Rafa y yo financiamos la primera edición del libro de Eva Forest que Ruedo Ibérico publicó en Francia. Tengo las tres ediciones. La primera, que es la que financiamos nosotros. Luego la segunda, que hicieron en Mugalde, una editorial que tenían los etarras, cuyo nombre se refiere a la *muga*, que dicen ellos, la frontera. Una editorial de propaganda. Y el tercero que lo editó ya una editorial convencional.

¿Cómo había surgido la idea de editar el libro de Eva Forest?

Joan Redorta, un fraile de Montserrat que estaba por París, y que, por cierto, es amigo mío, viene a vernos a nuestro apartamento de París y nos dice: *Oye, que están los etarras por aquí por París. Tienen un manuscrito —el manuscrito de Operación Ogro— pero no tienen dinero. Están buscando financiación.* Y dijimos: *Bueno, nos interesa.* Este fraile nos puso en contacto con ellos, y fue entonces cuando conocí a los primeros etarras. Lo leímos en presencia de ellos, porque no te dejaban el manuscrito, y a Rafa y a mí nos pareció que era fantástico publicarlo. Fuimos a ver a Pepe Martínez, que hizo un trabajo cultural increíble.

Pero tú ya conocías a Eva Forest.

Sí, pero a Eva la habían detenido y estaba en la cárcel cuando ellos quieren hacer el libro. Entonces me entero, por los etarras, de que el autor de ese libro no es Julen Aguirre, sino ella.

A Eva la acusaron de dar soporte al comando Txikia en el atentado contra Carrero Blanco y luego de colaborar con ETA en el atentado de la Cafetería Rolando.

Sí. Eva estaba muy ligada a los etarras. Cometió el error de colaborar en la bomba de la cafetería Rolando, en la Puerta del Sol. Murieron cinco, seis, siete personas, parejas que estaban tomando un café. Estuvo en la cárcel uno o dos años y luego salió con la Ley de Amnistía, porque murió Franco. En aquella época Rafa y yo íbamos a ver a Alfonso Sastre, su marido, que estaba exiliado en Burdeos viviendo en una buhardilla, fatal, el pobre. A los chicos los había mandado a Cuba a estudiar medicina y, por ese lado, se aireaba. Pero su hija pequeña, que se llamaba Evita, como la madre, vivía con él allí. Fuimos a visitarles en pleno mes de agosto, con un calor tremendo. Y Alfonso sin dinero, con una niña de 12 años o así, medio adolescente, con la que no sabía qué hacer... Él era un literato que no sabía cocinar... Así que, para aliviar a Alfonso, le dijimos: *Mira, si quieres, nos llevamos a Evita.* Y la niña se vino a Italia con nosotros. Nos la llevamos a Faió, nuestra finca de Uzzano, en la Toscana, donde estuvo como dos meses. Recuerdo que allí había una piscina bastante grande y Evita, como estaba sola con nosotros, sin otros niños, no hacía otra cosa que pedirme que estuviera cronometrando cuántos segundos tardaba de una punta a otra de la piscina. Y cuando había hecho ya el recorrido, vuelta a empezar. Me tenía loca. Cuando terminó el verano le llevamos a la niña y luego ya no le volví a ver. Se enredaron las cosas, se enredó todo, y ya no sé dónde fueron a parar.

Volviendo al libro Operación Ogro, ¿te sorprendió descubrir por los etarras que Eva era la autora?

No me sorprendió nada, conociendo a Eva como la conocía. Eva era así, muy exaltada, todo lo que no fuera extremo... Alfonso no. Él es un hombre más reposado. Claro, que estaba muy enamorado de su mujer. Era una pareja muy unida.

¿Cómo se desarrollaron tus conversaciones con el comando Txikia?

Hubo de todo. Porque Gillo Pontecorvo puso como condición para hacer la película entrevistar a los etarras. Conseguimos que Gillo se encontrase con ellos en el País Vasco francés, donde ellos concertaban extrañas y misteriosas reuniones. Nos citaban, nos llevaban en un coche, nos bajaban, nos subían a otro... todo ese lío de la clandestinidad, ¿no? Gillo acudía con una grabadora, que ponía encima de la mesa con la autorización de los etarras. Y las entrevistas se hacían en francés, porque Gillo no hablaba español y ellos no hablaban italiano. Íbamos entrevistándoles uno por uno: un día era *Argala*, que luego murió porque le pusieron una bomba; otro día conoció a *Pertur*¹⁰, el único que le gustó y con el que vio por donde podía encaminar la película. Luego lo mataron... *Pertur* era muy amigo de Alfonso y Eva. Recuerdo cuando llegó la noticia de que había desaparecido, Evita estaba con nosotros en Italia y lloró.

Pasaron casi cinco años desde que apareció el libro hasta que se filmó la película. ¿De dónde surgió tu empeño en hacerla?

Bueno, qué quieres que te diga, era una película antifranquista y a mí me pareció que aquello era muy interesante. Y si después consigo que Gillo se entusiasme, pues todo fantástico, ¿no?

¿Por qué elegiste a Gillo Pontecorvo como director?

Había hecho *La batalla de Argel* [*La Battaglia di Algeri*, 1966] y a mí me parecía el director adecuado. Lo que pasa es que Gillo tuvo un problema que a mí me encantaría que algún día un estudioso de cine contara. Porque la gente no lo sabe. Gillo preparó una pelí-

¹⁰ Los miembros del comando Txikia eran José Miguel Beñarán Ordeñana *Argala* (Vizcaya, 1949-Anglet, 1978), Javier María Larreategui *Atxulo* (Bilbao, 1951-2008), Iñaki Mugica Arregui *Ezkerra* (Herrera-Donostia, 1945) Iñaki Pérez *Wilson* (Vitoria, 1948-2008), Jesús María Zugarramurdi *Kixkur* (1948). Eduardo Moreno Bergareche *Pertur* (Donostia, 1950) fue un dirigente histórico de ETA político militar.

cula contra un dictador que era Franco. Aceptó entusiasmado hacer este proyecto, pero como era muy lento trabajando el guion, en ese intervalo Franco se murió. Entonces, ya, siendo un italiano muy politizado... pues no quiso hacer la película como la hubiera hecho si Franco vive. No consideraba que España se mereciera una película así en un momento en que está cambiando todo. Hizo la película arrastrado, porque tenía un contrato y tenía que hacerla, pero él hubiera querido no hacerla.

¿Cuáles crees que eran sus razones políticas?

En Italia, los comunistas eran eurocomunistas, ¿comprendes? Y había habido mucho problema con el atentado a Carrero Blanco porque los comunistas italianos y los españoles negaban que lo hubieran hecho los etarras, a ellos les parecía imposible que cuatro locos hubieran hecho aquello. Lo que pasa es que, a veces, las cosas salen bien. Y fue una casualidad: uno de los etarras era estudiante de ingeniería y supo calcular la longitud del túnel y la disposición de los explosivos.

Quiero preguntarte por el desenlace de la película. Concretamente, sobre la muerte del personaje encarnado por Eusebio Poncela, el más claramente posicionado a favor de la violencia.

No sé, yo luché mucho en esa película. Luché mucho. Ese personaje no tenía por qué morir, porque en la realidad no se murió... pero Gillo no quería hacer ya la película en democracia, así que lo planteó un poco al estilo italiano, con el otro etarra en plan comunista.

Supongo que ahí tu intervención fue decisiva para convencerle de que tenía que hacer la película.

Hombre, yo tuve mucho que ver, evidentemente, como [José] Sámano, el productor.

¿Cómo llegaste hasta Pontecorvo?

A través del guionista Ugo Pirro. Él me trae a Gillo, que viene encantado. En ese momento iba a empezar una película con [Franco] Cristaldi, algo convencional que tenía ya firmado. Pero cuando le presento esto le dice a Cristaldi que quiere hacer lo que le he llevado yo, ¿no? Una película contra un dictador. Y fijate, los italianos, qué detalle. Me manda Cristaldi este telegrama a Madrid: “Hoy, más que nunca, cuento con usted”.

¿Estabas en Madrid en ese momento?

La película se preparó en Italia y se rodó en Madrid. Yo era la asesora, pero porque había conocido a los etarras, había colaborado con ellos en la época en que estaban contra Franco.

La película se filmó en España, pero supongo que esto solo fue posible porque había muerto Franco en el momento de comenzar el rodaje. ¿Habías planteado la película como coproducción desde el principio?

Nosotros no pensábamos filmar en España, íbamos a hacerlo en un tercer país. Y cuando muere Franco, pues ya se puede filmar en España. Y entonces Cristaldi me dice: *¿Usted conoce a algún productor español para hacer una coproducción?* Y yo le dije: *Bueno, voy a ver.* Me cojo el avión, me vengo a Madrid. Alguien me habla de [José] Sámano, a quien no conocía, y me conciertan una cita. Recuerdo que lo primero que me dijo fue: *¿Pero tú tienes a Gillo Pontecorvo?* Y yo dije: *Hombre, tenerlo en la mano no lo tengo, pero sí, Gillo Pontecorvo ha firmado y quiere hacer la película.* Y entonces Sámano decide que él quiere entrar como coproductor español, de modo que le acompaño a Roma para que hable con Cristaldi.

¿En qué términos se estableció la coproducción?

Llevo a Sámano a Italia y lo recibe Cristaldi, que vivía en una colina tipo Hollywood, con un lujo asiático. Era el marido de aquella mujer guapísima que luego le dejó, Claudia Cardinale. Sámano se

creyó que él podía estar de tú a tú con Cristaldi y, claro, hizo un contrato que, si yo estoy en medio, no lo hace. Él era un productor pequeño y ese contrato le perjudicó mucho porque Cristaldi, que contaba con una gran experiencia, tenía el colmillo afilado y le coló lo que a él le convenía. Yo le hubiera aconsejado mejor, pero él quiso hacerlo así. Quiso volar con sus alas.

¿Volvisteis a contactar con el comando Txikia durante el rodaje de la película?

Claro. Cuando Gillo Pontecorvo estaba ya en Roma, escribiendo el guion en italiano, los etarras querían saber cómo iba. Ellos cuidaban su... su obra, ¿no?, que era *Operación Ogro*. A mí me llamaba *Ezquerria*, que era el jefe del comando que se cargó a Carrero Blanco. Entonces venían a Italia y yo, como tenía que hacer de intérprete, iba con ellos a Roma a ver a Gillo.

¿También de manera clandestina?

Les habían soltado hacía poco. Con la Ley de Amnistía en España habían soltado a *Ezquerria*, que era uno de los jefes.

¿Dónde te encontrabas con ellos?

Yo vivía en la Toscana, en una casa en el campo que se alzaba sobre una colina. Cuando me llaman los etarras, quedamos que van a venir a esa casa para ir a Roma al día siguiente. Yo había llamado a Gillo Pontecorvo y le había dicho: *Los etarras están aquí y vamos a ir a ver cómo va el guion*. Y Gillo me había dicho: *¡Maledizione! ¡Porca miseria! ¡Questo film!* Como la casa estaba en la montaña, quedamos en que al llegar a Montecatini Terme, el pueblo más cercano, nos llamarían para que Rafa o yo bajáramos en un coche a abriles camino colinas arriba. Y así fue. Llamaron a las ocho de la mañana: *Ya estamos aquí*. Entonces Rafa coge el coche y baja a la estación. Se entrevista con ellos y les dice: *Seguidme*. Y ellos detrás, colina arriba. Bueno, el problema es que aparecen en casa *Ezquerria* y dos más. Habían llegado hasta ahí con un coche con matrícula de San Sebastián, todo viejo, y nada, duermen en casa. Nosotros viví-

amos en lo alto de un camino bordeado de cipreses y rematado con un porche con balaustrada que habíamos construido. Teníamos toda la finca cercada y cerrada con una gran puerta de hierro para que no se escaparan los perros. Por allí andaba fumando *Ezquerra* mientras yo andaba por dentro ultimando los preparativos para ir a Roma. Serían las nueve de la mañana. De repente, me dice *Ezquerra*: *Oye, que ahí hay un coche de la policía*. Me asomo y veo, al final del sendero estrecho, una luz azul que era de los carabineros. Voy y abro la puerta. Y al dejarles pasar, veo que tengo la casa rodeada de policías con cartucheras, fusiles... ¡Era la guerra! Porque, además, los italianos son muy exagerados. No sabíamos lo que pasaba, cómo se habían enterado de que estaban allí. Y yo me quedo así —como sabía que estaban los etarras—, pero ya no había nada que hacer. *Pues les explicaremos que estamos haciendo una película, ¿no? Y se baja el jefe, uno con gabardina, muy señorito. Mira, Ezquerra ni movió la pestaña. Se quedaron igual que estaban. Se acercan los carabineros, piden la documentación, entran en la casa... se forma el lío con todo el jaleo de la policía allí... Y Ezquerra impasible, fumando. Le pregunta el jefe de la policía, el que iba de paisano, muy bien vestido, si él, en España... le hace el gesto de la pistola. No hablaba español, y le dijo: Usted... ¡pum, pum! Y va Ezquerra y le dice: No, ¡pum, pum!, no: ¡Booom! Y hace el gesto de la explosión de Carrero Blanco. Les hicieron a los etarras abrir el maletero a punta de pistola. Y Ezquerra, al pasar junto a mí, me dijo: Tranquila, que no llevo nada, dándome a entender que no llevaba armas. Ellos estaban legales, pero habían pasado la frontera de Francia y la de Italia y, como eran terroristas muy conocidos, al ver que pasaban pensaron que iban a hacer un atentado. No se imaginaron que era una película, ¿entiendes? Bueno, a todo esto, han pasado tres horas de registro. Llamo a Gillo Pontecorvo: *Gillo, no podemos llegar, está aquí la policía*, y Gillo: *¡Porca miseria! ¡Maledetto film!* Se formó un tango. Pero había ocurrido algo en lo que yo no caí. En aquellos días Italia estaba en pie de guerra porque habían secuestrado a Aldo Moro, al Jefe de Gobierno, que luego apareció muerto. Luego, Rafa y yo lo entendimos todo: la policía pensó que Aldo*

Moro estaba escondido en la casa de los extranjeros que estaban allí arriba, que los etarras eran los causantes de aquello. Al pasar no les habían parado porque *Ezquerria* y los otros dos que venían con él estaban ya legales, estaban indultados, pero, con ese coche de San Sebastián, tomaron nota que los etarras peligrosísimos de ETA entraban en Italia. Les han seguido, ven a un señor que baja con un coche, que habla, que suben a una colina, a una casa que está allí arriba, y se formó el lío. Nos quitaron los pasaportes a todos, y luego, como a las dos de la tarde, como no pudieron hacer nada, se despidieron y se fueron. Como sabían que nos dirigíamos a Roma, el policía nos dijo: *No se les ocurra salir a la carretera, porque se van a encontrar cada 200 metros un puesto de control*. Así que llamé a Gillo, le dije que no podíamos llegar, los etarras se volvieron a España, no pudimos hacer aquel viaje. Aquella vez fracasó por todo este lío que se formó.

¿Cómo recuerdas el rodaje en España?

Durante la filmación yo tenía que estar donde estuviese Gillo. Vivía aquí en Madrid, con el grupo italiano, en un apartahotel, de esos que tienen cocina, donde se hacían allí sus *espaghetti* y todo eso. Rafa venía a verme. Hubo muchos problemas, porque a Gian Maria Volonté no le gustaba el modo en que Gillo estaba dirigiendo la película. Yo hacía de intermediaria y tuve bastantes discusiones con él por cuestiones de rodaje y cosas de esas. Además, lo que a él le gustaba era jugar al frontón y a las cartas. Esa película fue muy dura, me dejó muy agotada. Fue una película con mucho exterior que rodamos en Madrid, en pleno invierno. Pasamos mucho frío, además de cantidad de problemas. Lo pasamos muy mal.

La escena de la explosión del coche de Carrero es impresionante. Se ha utilizado hasta la saciedad tanto en ficción como en documentales y reportajes para ilustrar el atentado.

El día que pasó aquello no había nadie para fotografiarlo. Solo estaban los etarras. Esa escena se la debemos a Emilio Ruiz del Río, un maquetista español que era un fenómeno de imaginación y de

técnica. Hay que poner el nombre de este genio. En aquella época, hacer aquello costó más de un millón de pesetas [unos 6.000 euros] ... y él además se hacía pagar bien porque trabajó no sé cuánto tiempo. Reprodujo la calle en una maqueta de un metro o metro y medio. A una altura que me llegaría por la rodilla. Hay fotos por ahí, de Gillo Pontecorvo con esa calle en maqueta. Ruiz del Río tenía un coche de juguete igual que el de Carrero y se pasaba horas haciendo pruebas con pólvora, para ver cuánto le subía con la explosión. Alta técnica realizada por un artesano español. En Estados Unidos le hubieran pagado millones. Porque a ver cómo haces tú eso en la calle real. Además, allí habían puesto una placa en piedra que tuvimos que tapar para poder grabar la escenografía, porque se filmó en el mismo lugar en el que ocurrió lo de los etarras. Salen del mismo portal, recorren los mismos espacios... la cinta en la que se oye a la policía era una grabación que tenían los etarras y que ellos mismos habían grabado. Nosotros reproducimos exactamente lo que decía la policía.

¿Recuerdas cómo fue recibida la película en España?

Fue todo bastante contradictorio, porque fuimos al Festival de Venecia y fue el único año que se les ocurrió a los italianos hacer un experimento y no otorgar premios. En el Festival de Venecia tuvo un éxito apoteósico. La gente de pie aplaudiendo. Los italianos entendieron la película. Nos hubiéramos llevado el León de Oro. Quienes no la entendieron fueron los españoles.

Bueno, Gillo Pontecorvo ganó el premio David di Donatello al Mejor Director que otorga la Accademia del Cinema Italiano.

Sí, pero el León de Oro, que es lo que te da peso, pues no lo dieron.

¿Y en España?

No la entendieron políticamente. La gente ya no quería oír hablar de ETA, ¿comprendes? Pero, al mismo tiempo, tampoco les gustó a los etarras porque tenía detalles que ellos no habían aportado, y eso

que era una película muy verídica de lo que había pasado y que Gillo no quería hacer. Entonces, quedó una cosa un poco rara, a medio camino desde el punto de vista político. Tuvimos buenas críticas y todo pero, el día del estreno, los falangistas mancharon de rojo las carteleras y rompieron cristales.

¿A Eva Forest le gustó la película?

Eva, sin haberla visto, publicó una crítica horrorosa. Y Gillo Pontecorvo, como buen italiano, elegante, le contestó con una carta abierta que la puso en ridículo. Le decía que el día que hubiera visto la película tendría derecho a opinar, pero no podía hacerlo sin haberla visto.

Así que, después de todo, Gillo defendió la película.

Claro. Eva cometió el error de dejarse llevar por opiniones de terceros.

¿Afectó aquello a vuestra amistad?

Yo tenía mucha más relación con Alfonso [Sastre]. Ella fue un poco niña terrible, ¿sabes? Un poco arrogante, de esas que se creen que lo saben todo y que no hay que oír a nadie. No sé, a mí me parece que Eva... ya pagó, ¿no?, pobrecilla. Lo pasó muy mal. Pero creo que no fue imparcial, no fue ecuánime. Y yo aprecio mucho a la gente ecuánime, que me diga lo bueno y lo malo discutiendo amigablemente. La gente tan radical, con una postura tan extrema... pues no.

¿Quedó en el tintero algún proyecto que te hubiera gustado realizar?

La adaptación de un libro sobre García Lorca cuyo autor es Ian Gibson, el historiador [Ian Gibson, *La represión nacionalista de Granada en 1936 y la muerte de Federico García Lorca*, París, Ruedo Ibérico, 1971]. Le había conocido en Italia, cuando él andaba tratando de publicar ese libro, un trabajo de investigación, muy bien hecho, muy meticuloso. Vino con su mujer y sus dos hijos a la finca

que teníamos en Toscana. Y entonces, como en España no se podía porque era el tema de Lorca y en el 71, 72, todavía estaba la cosa muy... nosotros financiamos la publicación en Ruedo Ibérico. Como te decía antes, Pepe Martínez andaba siempre en la cuerda floja, pero publicaba todos los libros que estaban prohibidos en España. Hizo una labor cultural importantísima a favor de la izquierda. El caso es que yo quería hacer la película de Lorca y, como teníamos los derechos por dos o tres años, hablé con Jorge Semprún y le propuse escribir un guion del libro de Gibson. A Jorge le gustó la idea y, como es costumbre en estos países, le dimos un cheque como adelanto para que comenzara para trabajar. Estuvo dos meses en silencio y luego me llamó. Me dijo que había estado dándole vueltas, pero no veía la forma de hacer un guion. Lo maravilloso es que, después de decirlo, saca el cheque y me lo da. Ni siquiera lo había cobrado. Eso habla de la talla humana de Jorge. Un gesto hermosísimo. Más tarde le hice la propuesta a Buñuel. En uno de mis viajes, fui a comer a su casa, porque teníamos una amistad, y le di el libro para que lo leyera. Le encantó. Le recuerdo bajando por una escalera del piso de arriba del chalet en el que vivía, diciendo: *Me ha encantado, es de lo mejor que se ha escrito sobre Lorca*. Y le dije: *Bueno, qué, ¿se anima usted a hacerlo?* —porque Buñuel conservaba el *vous* francés, no era muy de tuteo nunca. Él a lo mejor tuteaba, pero no le gustaba que le tutearan—. Y me dijo que le dejara pensar durante dos meses. Si a Buñuel no le gustaba una cosa, ni dos minutos tardaba en decirte *no*. Me pidió tiempo, lo cual significaba claramente que le interesaba la película.

¿Entonces?

Yo ahí cometí un error tremendo. Creo que ya habían pasado los dos meses, no me acuerdo bien. Me vine a España y le escribí una carta para ver si se animaba, porque ya era muy mayor. Y entonces Buñuel me escribe y me dice no la va a hacer, que no le di el tiempo suficiente... Encontré esa carta el otro día, deshaciéndome de papeles, fotografías... —porque, como mi tiempo no va a ser muy largo, no quiero que queden las cosas mal y estoy haciendo una limpieza

“psicológica”—. Saqué la carta para mandársela a Gibson, porque él nunca supo que yo le llevé el libro a Buñuel y que esperaba a que me contestara para ponerme en contacto con él. El caso es que, en aquella época, él estaba ya muy mayor y tenía un productor fantástico, francés, o de origen francés [Serge Silberman], que le había cogido el tranquillo. Este hombre le había proporcionado a Buñuel en sus últimas películas lo que luego ya ha sido corriente, esa especie de televisión con la cámara le permitía a Buñuel estar, desde lejos, supervisando. Y en eso Buñuel era como un niño, a él le fascinaba y al mismo tiempo le ayudaba porque estaba muy sordo. Fue el que le convenció de hacer *Viridiana*. Y fue el que hizo con él las dos o tres últimas películas. Si yo me pongo en contacto con el francés y le propongo que haga la película, renunciando a ser la productora, él le hubiera convencido. Porque yo quería que esa película se hiciera.

¿Cuándo decides regresar definitivamente a España?

Cuando se estabilizó un poco todo. Lo decidimos así.

Antes de regresar a España os casasteis tú y Rafa. Parece un broche romántico para la película de aventuras que es tu vida.

Me casé en Roma. Por cierto, que el cónsul que me casó estaba emocionado porque era el primer matrimonio que le tocaba officiar. Además era el diplomático al que le había tocado hacer las gestiones para traer el *Guernica* de Picasso: había venido con el cuadro cuando lo trasladaron. Era un momento pletórico en su vida. De entrada, le toca venir con el cuadro de Picasso, que es un hecho importante. Y encima casa a una señora por primera vez. La primera boda civil que le tocaba como cónsul.

¿Cómo es que al regresar a España no te dio por seguir haciendo cine?

Son circunstancias familiares. Yo en Italia me movía entre toda la gente del cine. Todos eran amigos. Luego ya me desgajé un poco,

¿no? Cuando viajas de un país a otro como yo, de kamikaze, acabas un poco... no sé, desarraigada.

Lo que no puede negarse es que has sido fiel a ti misma.

Yo he sido libre desde que nací. Lo que pasa es que no he sido muy consciente de que era libre. Pero he sido visceralmente libre durante toda mi vida.

¿Tienes la impresión de haber pagado un precio por ello?

Sí. Pero me da igual. No me importa nada.

ANEXOS

La carta de Luis Buñuel a Margarita Alexandre

México, 26 de septiembre de 1974

Mi estimada amiga:

Ante todo gracias por el libro de Ruedo Ibérico y por su carta adjunta. Si no me equivoco, creo que acordamos que mi respuesta a la proposición que me hizo usted para realizar un film sobre la muerte de Federico, debería darla entre septiembre y octubre de este año. Pero acepto la fecha que usted me dice y me excuso por mi tardanza en contestar. Lamento que mi respuesta sea negativa por las razones abreviadas que le expuse en nuestra entrevista:

1/ Me considero retirado de la realización cinematográfica.

2/ Si, todo es posible, volviera a las andadas a mis 74 años, prefiero hacer un film con mis propias ideas originales, lo que creo un derecho legítimo, pues solo puedo expresarme a través de la imagen.

3/ Aunque no existieran los motivos que acabo de expresar, habiendo conocido a Federico, me sería imposible sustituirlo por un actor, y creo que la suplantación sería inaceptable para cualquier espectador que se encuentre en mi caso. Eso, sin embargo, no es obstáculo para quien no lo haya conocido.

Queda de usted, afectísimo amigo,

Luis Buñuel

Adiós a Tomás Gutiérrez Alea

[17 de abril de 1996]

¿Qué hubo? *Titón*, querido amigo, compañero de tantas fatigas en aquellas filmaciones. Cuando algún obstáculo paralizaba nuestro frenético trabajo me encontraba con tus ojos transparentes, interrogándome. Te aferrabas a la esperanza de que mi hipotética capacidad organizativa fuese capaz de obrar el milagro salvador. Yo comenzaba una frenética búsqueda de soluciones y tú seguías mirando pacientemente hasta que al fin decías *¿qué hubo?* Conociéndote tan bien, sabía que era la eterna interrogación de tu yo, expresado con ese verbo tan cubano, tamizado por la entonación dulce y sosegada de tu voz. Eran los años sesenta.

Estos días hablarán de ti, de tus obras, algunas de las cuales fueron nuestros esfuerzos compartidos hasta la agonía. Tu filmografía será desmenuzada, comentada. Se harán loas de tu integración “en el proceso revolucionario”. También de tu sentido crítico de la vida y sociedad cubana. En fin, como siempre tu muerte servirá a diversos análisis e intereses políticos.

Para mí siempre serás el más y el menos cubano de cuantos he conocido. Más, por que tu mirada creativa no supo ni quiso despedirse de los límites de la isla. Porque recuerdo muy bien tu gesto demudado cuando presenciábamos aquel juicio donde se acusaba de “enemigos de la revolución” a varios de nuestros compañeros de rodaje. Los dos sabíamos que su culpa había sido contar chistes políticos y también que jamás nadie podría conseguir que no se ría hasta de su propia sombra. La abogada “defensora” con voz monocorde y aire ausente solicitaba clemencia a cada uno de los acusados a seis años de prisión. El hecho de haber conseguido el pase que nos permitió presenciar aquella mascarada significaba hasta qué punto querías saber la verdad. Aquella y cualquier otra. Porque se trataba de tu revolución, de tu país. Sé muy bien cuánto hubieras dado por filmar una historia de aquel juicio y de otras muchas cosas que vimos juntos deambulando por la isla, a veces filmando algunas películas

que no te interesaban. Otras, como *La muerte de un burócrata*, te divirtió hacerla, porque aunque epidérmica respecto a la realidad, suponía tu dulce venganza hacia los seres que siempre odiaste, los burócratas. Entonces pensábamos que la culpa de todo la tenían ellos. Muchos años después, ya sabíamos que los burócratas son los hijos naturales de la incompetencia y que están aquí con un fin bien preciso: son la muralla donde “descargan” y se estrellan las furias de los sufridos ciudadanos, el colchón protector de los auténticos responsables.

Y extrañamente fuiste el menos cubano de todos los cubanos porque jamás te oí alzar la voz aunque estuvieses furioso, ni reír con la fuerza y expresividad de tu gente. Tu disgusto era bajar la cabeza y ladearla ligeramente. Tu alegría una sonrisa suave. El *¿qué hubo?* era pregunta y saludo. El límite de ti mismo porque todo en ti fue quedo y melancólico, mesurado. Siempre pensé que las mujeres de tu vida necesariamente tenían que ser muy cubanas. Y así fue, alegres, vitales. Y tú necesitabas esas risas tanto como tu desesperada necesidad de creer que la revolución no fallaría.

Es injusto que te hayas ido ahora, después de tanto tiempo perdido y justo en el momento en que te estaban dejando mostrar una Cuba que no es ni la de unos ni la de otros, sino la tuya, la que desde hace tanto tiempo te desgarraba. Hace poco aquí, en Madrid, hablábamos de allá, de sus errores, de lo que sucede. Tú escuchabas con la cabeza baja, en silencio. De repente, dijiste, “bueno, no hablar más porque me da vergüenza”. Hace tiempo que andabas cargando sobre tu dolorida espalda esas vergüenzas ajenas. No, no debías irte ahora, cuando estabas en tu mejor momento creativo, cuando el terrible dolor físico te había acercado aún más a la vida. Te llamé porque quería contarte que había soñado contigo. Había gente y comíamos fresas pequeñas, de esas silvestres. Con un hilo de voz me dijiste “qué bueno que me has llamado” y quizá sonreíste un poquito con lo de las fresas. Luego te mandé tres líneas de cariño y con mi hijo como emisario intentaste mandarme una respuesta. No pudiste escribir mi nombre completo, ya sin fuerzas.

El cuerpo y la voz de Margarita Alexandre

Es injusto porque Cuba necesitará mucha gente como tú. Porque Cuba no se entiende sin ojos como los tuyos, tan amorosamente críticos. Escribí unas líneas: salve *Titón*, te quiero. Tu intento de respuesta me estremeció. Como esas primeras letras de mi nombre, rotas, sin final, has dejado tu isla. Y sé muy bien cuánto deseabas haber completado mi nombre y esa historia inacabada de tu patria.

Margarita Alexandre

FILMOGRAFÍA DE MARGARITA ALEXANDRE

Como actriz

- Tierra y cielo* (Eusebio F. Ardavín, 1941)
- Porque te vi llorar* (Juan de Orduña, 1941)
- Correo de Indias* (Edgar Neville, 1942)
- Sabela de Cambados* (Ramón Torrado, 1949)
- Jack el Negro* (*Captain Black Jack*, Julien Duvivier, 1950)
- El negro que tenía el alma blanca* (Hugo del Carril, 1951)
- Ronda española* (Ladislao Vajda, 1951)
- Quema el suelo* (Luis Marquina, 1951)
- Barco sin rumbo* (José María Elorrieta, 1951)

Script

Puebla de las mujeres (Antonio del Amo, 1952), Rafael Torrecilla como ayte. de dirección.

Como directora y productora (junto a Rafael Torrecilla)

- Cristo* (1953)
- La ciudad perdida* (1954)
- La gata* (1955)

Como coguionista

La vida comienza ahora (Antonio Vázquez Gallo, 1959)

Como productora

- Nada menos que un arkángel* (Antonio del Amo, 1958)
- Un hecho violento* (José María Forqué, 1958)
- Las doce sillas* (Tomás Gutiérrez Alea, 1962)
- Crónica cubana* (Ugo Ulive, 1963)
- Preludio II* (Kurt Maetzig, 1963)
- Cumbite* (Tomás Gutiérrez Alea, 1964)

El cuerpo y la voz de Margarita Alexandre

El encuentro (Manuel Octavio Gómez, 1964)

El robo (Jorge Fraga, 1965)

La muerte de un burócrata (Tomás Gutiérrez Alea, 1966)

Operación Ogro (Gillo Pontecorvo, 1979)

GRUPO DE INVESTIGACIÓN TECMERIN

El grupo de investigación Televisión-Cine: memoria, representación e industria (TECMERIN) forma parte del Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid y está dirigido por el Dr. Manuel Palacio Arranz. Lo componen investigadores especializados en estudios sobre la televisión y el cine y su relación con la historia, las representaciones sociales de la comunicación audiovisual, las coproducciones y los procesos transnacionales ligados a la geopolítica del audiovisual, las políticas públicas e industriales y la integración tecnológica y la accesibilidad.

El grupo TECMERIN ha participado en proyectos competitivos, en acciones integradas y colaboraciones con otras universidades y entidades, así como en la celebración de encuentros y seminarios científicos. Otro de los objetivos destacables del grupo de investigación TECMERIN es avanzar hacia la internacionalización, lo que le ha llevado a iniciar varios de esos proyectos y acciones integradas en el entorno latinoamericano y europeo.

CUADERNOS TECMERIN PUBLICADOS

Cuaderno Tecmerin 1

Por una mirada ética. Conversaciones con Alicia Gómez Montano.
Autor: Carlos Gómez

Cuaderno Tecmerin 2

Modos de mostrar. Encuentros con Lola Salvador.
Autora: Susana Díaz

Cuaderno Tecmerin 3

La noche inmensa. La palabra de Gonzalo Goicoechea.
Autor: Alejandro Melero

Cuaderno Tecmerin 4

El mapa de la India. Conversaciones con Manolo Matji.

Autor: Asier Aranzubia

Cuaderno Tecmerin 5

Verdad y Libertad. Escuchando a José Ramón Pérez Ornia .

Autor: Anto J. Benítez

Cuaderno Tecmerin 6

La pistola y el corazón. Conversaciones con Agustín Díaz Yanes

Autor: Rubén Romero Santos

Cuaderno Tecmerin 7

Mujeres en el aire: haciendo televisión.

Lola Álvarez, Carmen Domínguez, Matilde Fernández Jarrín,

Ana Martínez y María José Royo

Autoras: Concepción Cascajosa Virino y Natalia Martínez Pérez

Cuaderno Tecmerin 8

El pasado es un prólogo.

Conversaciones con Emilio Martínez Lázaro

Autor: Farshad Zahedi

Cuaderno Tecmerin 9

El cuerpo y la voz de Margarita Alexandre

Autora: Sonia García López

Margarita Alexandre fue pionera en la producción y la dirección cinematográfica bajo la dictadura franquista. Durante la década de 1940 comenzó su carrera como actriz y en la década de 1950 se embarcó en la producción y dirección independiente junto a Rafael Torrecilla. Tras dirigir tres películas en España, ambos se exiliaron en Cuba en 1959, donde Alexandre se involucró en la primera película realizada tras el triunfo de la Revolución. Posteriormente trabajó como productora ejecutiva del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), desde el que se convirtió en estrecha colaboradora de Tomás Gutiérrez Alea. A principios de la década de 1970 se trasladó a Italia y desde allí realizó su última incursión en el cine como coordinadora de producción de *Operación Ogro* (Gillo Pontecorvo, 1979). El canon del cine español raramente ha tomado en consideración el trabajo de esta directora, productora, actriz y guionista, añadiéndose a su condición de exiliada el hecho de ser una mujer directora en el contexto de los enfoques androcéntricos y nacionalistas de la historia del cine. La recuperación de la obra de Margarita Alexandre va, por tanto, más allá de la muy legítima vindicación desde los postulados de la teoría del género, y debe enfocarse, además, a valorizar y poner en contexto una trayectoria profesional hoy casi olvidada y abordada exclusivamente desde el marco del feminismo.

Sonia García López es profesora de Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid. Ha realizado estancias de investigación en New York University y en la Université de La Sorbonne y ha sido invitada a impartir conferencias en University of Cambridge y Central European University, entre otras. Es autora de los libros *Spain is US. La guerra civil española en el cine del Popular Front (1936-1939)* [PUV, 2013] y *Ernst Lubitsch. Ser o no ser* [Paidós, 2005], así como coeditora de *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental* [Ocho y Medio/Textos Documenta, 2009].



tecmerin

televisión-cine:
memoria, representación
e industria



Universidad
Carlos III de Madrid