

Por Carlos Muguero

ANDRÉI TARKOVSKI Y «LOS ESPAÑOLES»

– Para Ángel Gutiérrez y sus amigos del Ararat.

Quienquiera que aquella mañana de febrero de 1974 se hubiera acercado a Mosfilm, el estudio cinematográfico más importante de la URSS, habría reparado en el extraño grupo, más propio de la Cinecittà de Fellini, convocado para el rodaje del día en la unidad de producción número 4: en aquel corro había un domador de caballos del circo moscovita, un guitarrista de aspecto becqueriano, el director del teatro gitano Romén –el único de todos los presentes que era verdaderamente actor, educado en la tradición de Chéjov–, y una empleada de una embajada latinoamericana, sin ninguna experiencia previa en el mundo del espectáculo y a la que el resto del grupo tenía por agente del KGB. Todos ellos habían nacido en España, pero eran ciudadanos soviéticos. Formaban parte del reparto de *El espejo* (*Zerkalo*, 1975), cuarta película del director Andréi Tarkovski, pero no estaban allí para hacer de domadores, guitarristas o espías, sino para interpretarse a sí mismos.

Aquel febrero de *El espejo* fue también el de la detención de Soltzhenitsin y su expulsión de la URSS, y cuando Shostakóvich inició la escritura de su *Cuarteto N° 15*. En las calles de Moscú la gente hablaba de la temperatura llamativamente benévola para aquellas fechas de invierno, con medias no inferiores a dos grados centígrados. Un ambiente «templado», «un febrero español». Alguien podría pensar que aquella imprevista entrada de viento sur venía a respaldar la tenacidad de Andréi Tarkovski a lo largo de los dos últimos años, frente a los recelos de Mosfilm y Goskino por incluir en su nueva película un episodio identificado en los informes de trabajo como «Los españoles» (Испанцы), sobre los niños acogidos durante la Guerra Civil Española y crecidos en la URSS.

Desde que en 1968 Tarkovski depositó en Mosfilm el primer boceto de lo que siete años después sería *El espejo* –entonces titulado *Confesión*, como el libro de Tolstói–, el proyecto aparecía ya

como una obra abiertamente autobiográfica sobre la infancia del director, más ensayística que narrativa, amalgama de ficción y de documental –con testimonios, voces y rostros familiares–, que no tenía referentes equiparables en la cinematografía soviética previa. Junto a esta dificultad para encaillar el proyecto en alguno de los patrones de género –la falta de iguales siempre irritaba sobremanera a los supervisores de Mosfilm y Goskino–, el *film* acumulaba dos de esos agravantes que el realismo socialista identificaba como graves *errores formalistas*, a saber, cierta oscuridad críptica, interpretada como decadente, y un solipsismo extremo y ensimismado.

El proyecto fue archivado durante varios años, pero en el otoño de 1972, debido a los cambios en la dirección de Goskino, Tarkovski retomó el guión, espoleado también por el fuerte impacto que le causó la lectura de *Todo fluye*, la novela de Vasili Grossman que le había recomendado su coguionista Alexander Misharin. No es fácil ordenar el proceso largo y quebrado de la escritura del guión, pero en la versión titulada *El día blanco* –publicada en 1973–, Tarkovski incluía un bloque dramático sobre «Los españoles» que ya contenía los ingredientes esenciales de lo que acabaría siendo el episodio (Johnson y Petrie 1994, 112). Sabemos también que algún tiempo antes, en la sesión de análisis de guión que mantuvo con varios miembros del comité artístico del estudio el 18 de octubre de 1972, el director defendió la pertinencia del nuevo episodio porque la experiencia de aquellos niños crecidos en la URSS era la manifestación de una nostalgia profunda e irresoluble, generada por la escisión de no ser ya de ningún sitio: «La tragedia de no poder volver. La tragedia de tener que vivir aquí», argumentó el cineasta ante sus interlocutores (Kazarmshikov 2015).

Los nuevos añadidos históricos –como éste de la Guerra Civil Española– no diluían, sin embargo, la sinuosidad bergsoniana de un proyecto que trabajaba de manera novedosa sobre la idea del tiempo cinematográfico como duración y no como sucesión de instantes privilegiados, y que proponía, sobre todo, un cambio en los términos y escala de relación entre *el hombre y la historia*. Era lo aparentemente pequeño y singular, la pequeña dacha de la conciencia individual, la que guardaba en su interior el gran edificio de la memoria colectiva y no al revés –el hombre empequeñecido en el gran relato de la historia–, como había sido habitual hasta entonces en las narraciones de carácter épico-histórico de la URSS. Ha explicado Naum Klejman que, tarde o temprano, todo gran cineasta ruso se ha enfrentado «al gran dilema que recorre

nuestra cinematografía»: contar el relato del hombre en la historia, o bien, el del efecto de la historia en un hombre. «Con Tarkovski, la historia deviene un lugar en el hombre, al mismo tiempo que deja de interesar el lugar del hombre en el espacio de la historia» (Klejman 2000, 22). Cuando en aquellos primeros años de los setenta le llegó el momento de elegir, Tarkovski sabía que aquella opción era también el camino de la disidencia. Pero, como escribió en su diario en marzo de 1973, estaba «preparado para crear lo más grande de [su] vida» (Tarkovski 2011, 93).

Congelemos la imagen en este punto, momentos antes de que Tarkovski reciba a los actores de «Los españoles» en el decorado de *El espejo*. Si quisiéramos realizar un inventario de las huellas de la tradición cultural española en la obra de Tarkovski, el plan debería atender, al menos, dos ámbitos fundamentales: el primero, las influencias culturales y artísticas españolas que intervinieron en su formación; el segundo, las citas y referencias explícitas o latentes en sus películas¹. Repasémoslos brevemente. Como toda la *intelligentsia* rusa de la época, Tarkovski conocía bien la obra de los clásicos, tal que Cervantes y Calderón, había leído a Lorca y a Arrabal (también a Borges y Cortázar) y apreciaba la obra de los grandes pintores, particularmente de El Greco y Goya. El cineasta encontraba en la tradición española la concreción de una de sus grandes preocupaciones de la época: el sentido nacional de todo arte y la necesidad del artista –puesta de manifiesto en *Andréi Rublev* (*Andrei Rubliov*, 1966)– de ser admitido y merecerse su propio pasado cultural, pues el verdadero artista no heredaba la tradición, sino que se hacía digno de ella. En este sentido, el desarrollo del arte español ilustraba muy bien «la necesidad de reelaborar las viejas tradiciones nacionales, de asimilarlas de una forma nueva, utilizando los problemas contemporáneos actuales» (Pineda Barnet 1964, 31). Su admirado Luis Buñuel, a quien siempre incluyó en la lista de directores predilectos, era la prueba de que, en España, esa voz de la tierra había perdurado y encontrado concreción en el nuevo medio que era el cine. «La obra de Buñuel está profundamente arraigada en la cultura clásica de España. Es sencillamente impensable sin una referencia apasionada a Cervantes y a El Greco, a Lorca y a Picasso, a Salvador Dalí y a Arrabal. Su obra, intensa y desafiante, llena de pasión, fiereza y ternura, surge, por un lado, de un profundísimo amor por su tierra y, por otro, de un odio encendido contra todo esquema enemigo de la vida, odio a todo intento frío y descorazonado de vaciar las mentes» (Tarkovski 1989, 51).

Por otro lado, en el ámbito de las referencias intertextuales, la cita *española* más recurrente en la filmografía de Tarkovski es el mito del *Quijote*, que ayuda a interpretar el carácter alucinado y errante de algunos de los personajes, como por ejemplo el de *Stalker* (*Stalker*, 1979) y *Solaris* (*Soliaris*, 1972). En esta última obra, concretamente, Tarkovski incluyó una escena que no estaba en la novela de Stanislav Lem, en la que Chris Kelvin y el Doctor Snaut leen un pasaje y conversan sobre la obra de Cervantes. Más que para enfatizar el estado de locura o enajenamiento, el personaje de Don Quijote aparece próximo al *yurodivy* ruso, en el sentido de iluminado errante que pasa por el mundo como depositario de cierta gracia divina inaccesible para los demás.

Junto a estas dos esferas, llamémoslas, *cultas*, la presencia de lo español en Tarkovski debe buscarse también en una tercera, mucho más desconocida e íntima, relacionada con el pequeño grupo de amigos españoles que formaron parte de su círculo más próximo entre 1955 y 1975. Un grupo de amigos unidos, primero, por el sentimiento de orfandad (también en Tarkovski) y después por la experiencia del exilio (que también experimentaría el cineasta). De hecho, la inclusión del episodio «Los españoles» en *El espejo* fue el resultado de casi dos décadas de trato, a veces semanal, con aquellos personajes que esperaban a la puerta de Mosfilm. Es más, algunas de las resoluciones formales de aquellas escenas las encontró Tarkovski en la lectura del guión *A la mar fui por naranjas*, que Ángel Gutiérrez, uno de sus mejores amigos, comenzó a escribir a mediados de los años sesenta y que narraba su propia experiencia como niño de la guerra.

La obra de Tarkovski encaja bien en la de aquellos grandes celebrantes del séptimo arte que hacen del cine una experiencia casi profética, como ha explicado Godard, que anuncia y proyecta la historia (Godard 2007, 99): arte de la adivinación «comparable con el de los santos idiotas, que es opaco a su tiempo, que es desoído en su tiempo» (Cangi 2007, 32). Pequeños y grandes gestos en la obra de Tarkovski parecen también anticipaciones del destino de Rusia o de su biografía personal y artística, como el plano que abre su primera película, *La infancia de Iván* (*Ivanovo Detsvo*, 1962), que vendría a ser también el último gesto de la última, *Sacrificio* (*Offret*, 1986). Un niño, un árbol y un mismo movimiento de elevación sobre el tronco: en aquel primer principio estaba también el último final. El sacrificio en *Sacrificio* había sido predicho veinte años atrás. La Zona de *Stalker* asoma también como la prefiguración de lo que sería la ciudad fantasma de Pripiat tras el

accidente de Chernóbil. A la misma categoría de lo anticipatorio corresponde también el episodio de «Los españoles», de ahí su secreta trascendencia. Aquellos días de febrero de 1974 en las naves Mosfilm no sólo se estaba rememorando el pasado o escenificando en unos planos la fidelidad de los exiliados hacia sus pocos recuerdos de infancia; también se estaba trazando inconscientemente, con cada evocación y con cada palabra –incomprensibles para el director– cierto rito premonitorio sobre el destino del propio Tarkovski. Poco después de *El espejo*, el cineasta se vio obligado a abandonar Rusia para siempre y, como sus amigos –aquellos niños de la guerra–, él también viviría en sus carnes el exilio propio, el olvido de los rostros más próximos y de la tierra natal que, definitivamente, nunca cubriría su cuerpo tras la muerte. Durante dos décadas, Tarkovski fue llamativamente fiel a un grupo de hombres que, paradójicamente, llevaban inscrita en su biografía la suerte del propio cineasta. Va siendo hora de conocer a los españoles de «Los españoles»: tal es el propósito de este texto.

EL CÍRCULO DEL ARARAT

Alfredo Álvarez, nacido en Gijón en 1928, accedió a la prestigiosa Escuela Pansoviética de cinematografía de Moscú (VGIK) en 1955, en la especialidad de Fotografía. Era, con casi total certeza, el primer español formado en el VGIK. Como relataría su compañero de curso, Naum Ardashnikov, de las veintiocho personas admitidas en aquella promoción –que tenía como tutores a A.V. Galperin y a Eduard Tissé, el mítico operador de *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potiomkin*, 1925)– aproximadamente la mitad provenía de las repúblicas o de otros países del área socialista: uzbekos, kirguizos, ucranianos, turcomanos, azeríes, húngaros y coreanos, incluso «un verdadero español», subrayando así que el verdadero exotismo del grupo estaba en aquel hombre vivaz apodado, «por supuesto, el hidalgo» (Ardashnikov 2010, 418). Andréi Tarkovski había entrado en la escuela el mismo año que Álvarez, aunque en la especialidad de Dirección, por lo que tenían un trato diario que se intensificaba en los periodos de prácticas conjuntas. Al finalizar el primer curso, en 1956, Alfredo Álvarez y Alexánder Rubin fueron los encargados de hacer la fotografía del primer cortometraje de Tarkovski, *Los asesinos* (*Ubiitsi*), basado en un relato de Hemingway.

Como muchos de aquellos casi mil niños que salieron del puerto de El Musel de Gijón en septiembre de 1937, Alfredo Álvarez había seguido en contacto con algunos de los compañeros

del *Kooperatsiia* y del *Felix Dzerzhinski*, los buques que les habían traído a la URSS, forjando historias de amistad que durarían toda la vida. Uno de sus más fieles amigos era Ángel Gutiérrez, un pastor de ovejas al que la guerra había arrancado de los prados de Pintueles con apenas cinco años. En Rusia, después de sufrir el sitio de Leningrado y un nuevo traslado a los Urales, aquel muchacho había encontrado su vocación en el teatro. Se graduó en la GTIS (*Russiiskii Universitet Teatralnogo Iskusstva*), la más antigua y prestigiosa escuela de artes escénicas de Rusia, fundada en 1878. El 5 de marzo de 1953, Ángel Gutiérrez tenía los billetes para viajar a Taganrog, la ciudad natal de Chéjov, con el fin de realizar las prácticas en un teatro profesional de la ciudad y, de una manera más íntima, desandar los pasos hacia los orígenes del gran dramaturgo ruso. El drama del exiliado es que siempre está volviendo, incluso aunque el viaje sea a un lugar en el no ha estado nunca, como era el caso de Taganrog. En la fecha en que nos encontramos, Ángel quería conocer la cuna de Chéjov como si se tratara de un viaje pendiente y comprometido con su propia sangre, porque en ese volver se ocultaba la necesidad de cerrar siquiera un primer círculo de filiaciones que diera sentido a su historia reciente. Sin embargo, aquel 5 de marzo falleció Stalin, al que paradójicamente los niños españoles, como el resto de los soviéticos, habían aprendido a llamar «nuestro padrecito Stalin». Gutiérrez tuvo que posponer unos días más el largamente esperado viaje a Taganrog.

Tras sus prácticas, Gutiérrez vivió todavía un tiempo en la ciudad de Chéjov y regresó a Moscú cuatro años después, en 1957, convertido en un profesional de prestigio: comenzó a dar clases en la academia de teatro y recibió el encargo, con apenas 26 años, de dirigir el Teatro Gitano Romén, donde obtuvo pronto premios importantes como el Primavera de Moscú. Era natural que los amigos con vocación artística más próximos a Gutiérrez –tal era el caso de Alfredo Álvarez– vieran en él un motivo de orgullo. En ese tono de satisfacción, Álvarez le contaba a Tarkovski las peripecias de ese amigo que triunfaba en el Teatro Romén. Y a la inversa, Ángel Gutiérrez también supo por su amigo asturiano del peculiar talento de aquel estudiante de cine, delgado, nervioso e imprevisible, por cuyas venas corría sangre caucásica y que, desde el primer día, había sido señalado por el gran Mikhail Romm como tocado por un genio especial.

Sin embargo, el encuentro entre Tarkovski y Gutiérrez tardaría en producirse. «Debía de ser un sábado de abril o mayo

de 1959 –recuerda el propio Gutiérrez–, un día de mucho calor, en el restaurante Ararat de Moscú. Unos días antes, mi amigo Artur Makarov, hijastro del cineasta Serguéi Guerasimov, me había dicho que Andréi Tarkovski tenía ganas de conocerme. La curiosidad era mutua, naturalmente. Así que fijamos una comida². Para cuando Ángel Gutiérrez llegó al local, Tarkovski estaba ya a la mesa junto con Artur y otros compañeros del mundo del cine. «Antes de que te sientes, Ángel» –le espetó Andréi– «dime una cosa, ¿quién es tu pintor favorito?». Sorprendido ante lo que parecía una prueba imprevista, el dramaturgo vertió alguna generalidad, asegurando la respuesta: Goya, Velázquez, Levitán, Repin... españoles y rusos a partes iguales. «¿Y los italianos?, insistió Tarkovski. ¿Y Piero della Francesca? ¡Piero della Francesca es el mejor, el mejor!». En aquel tiempo el principal interés de Tarkovski era la pintura, recordaría después Ángel Gutiérrez, que aprovechó el instante de euforia para tomar control de la escena y sentarse a su lado. En aquella mesa del Ararat y en otras similares Ángel y Andréi siguieron hablando a lo largo de los meses siguientes de Bach y de Vivaldi, de los *Ensayos* de Montaigne, de *Un día en la vida de Iván Demisovich* de Soltsenitsin, de las cartas de Flaubert, del *Doktor Fausto* de Thomas Mann y del *Doctor Zhivago* de Pasternak.

Andréi Tarkovski y Ángel Gutiérrez vivieron juntos aquellos años del Deshielo con la convicción de que el nuevo tiempo les miraba directamente a los ojos. Las expectativas generadas por los cambios de Krushev coincidían con sus propios sueños de juventud, en los que ocupaba un lugar preeminente la alta responsabilidad con que asumían su condición de artistas, como un don, una gracia, una condena. «Estábamos convencidos de que nosotros éramos los protagonistas del mundo, de que éramos los llamados a cambiarlo para que éste fuera feliz y fraternal. Y además, nos considerábamos talentosos. Nos lo decíamos mutuamente: la clave era la genialidad, reconocerla en uno mismo y en los demás se convirtió en algo habitual, propio de nuestras relaciones. Creíamos en nosotros, en el amor y en el futuro. Y ahora nosotros sentíamos la obligación de HACER, no por capricho ni por vanidad, sino como una responsabilidad inevitable que confundíamos con nuestro destino. Ésa era la obsesión de Tarkovski, la mía, la de todos nosotros: el constante auto-perfeccionamiento del alma».

Había además una poderosa necesidad de compartir colectivamente el momento, de preguntar a los mayores y exigirles

explicaciones por lo que habían hecho durante el estalinismo, de hablar y divertirse, de ocupar la calle y abrir los pisos a los amigos. «El mío era un pequeño apartamento comunitario de 19 metros cuadrados, así que siempre teníamos que buscarnos otro lugar para terminar la fiesta». Durante esos años, Tarkovski y Gutiérrez se veían una o dos veces a la semana, habitualmente junto con el resto del grupo del que también formaban parte Artur Makárov y Vladímir Bisotski, y al que pronto se unió, por sugerencia de Ángel, su íntimo amigo Dionisio García. También asturiano de la montaña, Gutiérrez le había conocido en el internado en España mientras esperaban la evacuación en 1937. Dionisio aportaría al grupo del Ararat su fino oído musical y una gracia innata para tocar la mandolina, la guitarra y el clarinete. Recordaba canciones lejanas que sonaban en la II República, sonidos gitanos y coplas que cantaba a dos voces con Ángel. En la fascinación con que Tarkovski escuchaba el canto de los dos amigos asturianos había algo que recordaba la frase de Théophile Gautier cuando estuvo en Rusia en 1865: «Los rusos tienen la pasión de los gitanos y de sus cantos tan nostálgicamente exóticos que hacen soñar una vida libre en la naturaleza primitiva, fuera de toda sujeción y de toda ley divina y humana» (Gautier 1901, 79). Era difícil no caer en los tópicos culturales y en la mistificación de lo ausente, pero en este ambiente de idealismo romántico, justificado también por la llamada del nuevo tiempo, escuchó Tarkovski, no una ni dos, sino tantas veces como si fuera el himno recurrente de una tierra perdida, una canción popular asturiana plagada de imágenes hermosas y enigmáticas, difíciles de traducir al ruso:

*A la mar fui por naranjas, cosa que la mar no tiene
Nadie se atrevió a explicarme si las olas van o vienen*

*Ay mi dulce amor, ese mar que ves tan bello
Ay mi dulce amor, ese mar es un traidor*

*Este pan de lo que toco, tiene lengua y sabe hablar,
Sólo le faltan los ojos para ayudarme a llorar*

*Cuatro pañuelinos tengo, y los cuatro coloraos
Cuatro mozos me cortejen y tres viven engañaos*

*Tengo el corazón de luto y el alma llena de pena
Y por mucho que me lave, siempre sale el agua negra*

*Soy de Mieres del camino, tengo un perru con collar,
Y tengo los ojos negros, de mirarme en el caudal.*

Años después, tras conocer el exilio, Tarkovski estaría definitivamente hermanado a aquellos amigos por la añoranza de la tierra, pero a comienzos de los sesenta, según reconoce Ángel Gutiérrez, el cineasta veía en aquellos asturianos a dos huérfanos, huérfanos como él mismo, porque con ese mismo e intenso dolor evocaba la ausencia de su padre durante la infancia. «En el fondo, creo que ése era el primer motivo de afecto y necesidad», concluye Ángel.

UN AMIGO CUBANO

Tras participar en *Los Asesinos*, el operador Alfredo Álvarez siguió colaborando en el VGIK con futuros grandes directores, como Kira Murátova, pero no trabajó más con Tarkovski. Para completar el mediometraje de graduación *El violín y la apisonadora* (*Katok i skripka*, 1961), presentación del nuevo cineasta ante la industria cinematográfica, Tarkovski fue a buscar fuera de la escuela al director de fotografía más prestigioso y laureado del país, Serguéi Urusevski, responsable de las imágenes de *La carta nunca enviada* (*Neotpravlennoye pismo*, 1959, Mikhail Kalatózov) y *Cuando vuelan las grullas* (*Letyat zhuravli*, 1957, Mikhail Kalatózov), Palma de Oro en el Festival de Cannes. «Tarkovski, todavía un desconocido, ni siquiera un director profesional, quería al director de fotografía más famoso de la época», escribiría después Vadim Yusov, quien finalmente firmaría como operador en la película. «¿Era éste el caso de una audacia excesiva (si no de algo peor), o de un ego inflamado? Sólo después me di cuenta de que aquella decisión había estado motivada por el sentido de responsabilidad ante lo que tenía entre manos» (Yusov 1990, 64).

Considerando la trayectoria en su conjunto, hoy nos parece natural que el joven cineasta quisiera fundar su filmografía a partir de este vínculo con Urusevski, director de fotografía que, a lo largo de los años cincuenta y a través de las películas de Pudovkin y Kalatózov, había liberado la naturaleza de las convenciones arcádicas y academicistas del Realismo Socialista. La mirada del *kinoreschisser* Urusevski era reconocible de un *film* a otro por sus atrevidos movimientos de cámara, por el impecable control técnico de los contrastes y de la textura de los rostros, la presencia imponente de los cielos y la representación de la naturaleza, a la que había devuelto su dimensión inquietante y sublime, perdida, sobre todo, durante el llamado *Grand Style*

estalinista. Muchos de aquellos rasgos, particularmente visibles en *La carta nunca enviada*, son perfectamente reconocibles en *La infancia de Iván*. A Urusevski le gustaba pintar y adoraba la poesía de Serguéi Esenin: también en este anhelo por trasladar la voz poética al cine el operador coincidía con Tarkovski. De hecho, en 1972, al mismo tiempo que Andréi dudaba sobre cómo incluir los versos de su padre Arseni Tarkovski en *El espejo*, Urusevski se aventuró a dirigir una película centrada en la obra de su autor predilecto titulada *Poi Pesniu, Poet!* Hasta que el operador murió en noviembre de 1974, Urusevski y Tarkovski se reconocieron como iguales a pesar de la diferencia de edad (el fotógrafo, 24 años mayor que el director), uno y otro dignos de la misma herencia, otorgándose admiración y respeto mutuos, tan difíciles en el ambiente que les circundaba.

En todo caso, y a pesar de lo dicho, Urusevski no aceptó la invitación de Tarkovski para participar en su práctica de graduación del VGIK. Y ya nunca trabajarían juntos. A finales de 1961, cuando el director estaba filmando *La infancia de Iván*, Urusevski se marchó a La Habana, acompañando al director Kalatózov, para preparar *Soy Cuba* (1964), *tour de force* técnico y estético, un *film* tan epopéyico y propagandístico como excesiva y barrocammente bello. Entre octubre de ese año y enero del siguiente, el grupo de cineastas soviéticos compuesto por el director y el operador, además del poeta Evgeni Yevtushenko y Belka Fridman, esposa de Urusevski y ayudante de dirección de Kalatózov, recorrieron toda la isla, buscando historias para el guión, además de futuras localizaciones. Por indicación del ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos), coproductor del *film* junto con Mosfilm, la expedición estaba guiada por Enrique Pineda Barnet. El joven escritor conocía la vida de los night clubs y cabarets de La Habana en los años 50, la lucha clandestina contra Batista, había sido maestro en una escuelita en la Sierra Maestra y administrador de la central azucarera de Tinguá durante la primera zafra del pueblo, había trabajado con el Che Guevara en el servicio exterior y obtenido diversos premios por sus narraciones breves. Depositario de todas aquellas grandes y pequeñas historias de la Cuba reciente, el papel de Pineda Barnet excedía el de mero cicerone o asesor, por lo que, de manera natural, se incorporó muy pronto a la escritura del guión. Al terminar el viaje, a comienzos de 1962, acompañó al equipo de cineastas soviéticos de regreso a Moscú. Hasta julio de ese año, vivió en la capital de la URSS perfilando el guión de rodaje y accediendo,

de la mano de Urusevski, con quien trabaría muy buena amistad, a los círculos exclusivos de la industria cinematográfica y del *star system* soviéticos. Urusevski le presentaría, entre otros, al director del teatro Taganka, Lubímov, a Grigori Chujrái y, por supuesto, a Tarkovski³. De aquel cubano menudo y extrovertido, a Tarkovski le llamaba la atención el apellido Barnet, el mismo que uno de sus cineastas más admirados, Boris Barnet. Su hija, Olga Barnet, se estrenó como actriz precisamente en *Solaris*. Su estancia en Moscú coincidió con el estreno de *La infancia de Iván*, el 6 de abril de 1962.

La producción real de *Soy Cuba* se extendió desde octubre de 1962 –cuando Kalatozov y Urusevski se instalaron en La Habana– hasta mayo de 1964. Pineda Barnet regresará entonces a Moscú para completar el proceso de edición de sonido, particularmente complejo por la sincronización del doblaje. Aprovechará el viaje para mantener una larga entrevista con Tarkovski –la primera y quizá la única en español– que aparecería en el número 22 de *Cine Cubano*, correspondiente al mes de agosto. Titulada «La infancia dejada atrás», la conversación con Pineda Barnet es importante en nuestro contexto, entre otras razones porque Tarkovski exhibe por primera vez su conocimiento de la cultura hispana, enumera a los autores que le han influido y describe, aplicada al caso español, su concepción de la tradición y la herencia nacional.

El guionista cubano volvería reencontrarse con Tarkovski en Moscú en 1966, cuando el cineasta le invitó al estreno de *Andréi Rublev* en Mosfilm. Aquella tarde, Pineda Barnet tenía que tomar un tren a Leningrado, por lo que, con gran pesar, tuvo que abandonar la proyección tras la primera parte. Tarkovski le prometió que, a su regreso, pocos días después, le proyectaría la película para él solo. Y así ocurrió. En una noche inolvidable, con la sala vacía y el inevitable aire de clandestinidad, Enrique y Regina Okun, su amiga e intérprete, vieron aquella obra poscrita para el mundo a solas con su director⁴. Cuando terminó, el mismo Andréi les llevó en su coche hasta la dacha de los padres de Larissa Pavlovna, quien poco después se convertiría en su esposa. Pasaron toda la noche hablando y jugando como dos niños, subiendo al tejado y ocultándose de Larissa y Regina. Unas semanas después, a su regreso a La Habana, Enrique Pineda Barnet escribió su segundo artículo sobre Tarkovski, *Las pasiones según Andrés*, publicado en *Cine Cubano* en agosto de 1966. Aquel primer texto dedicado a *La infancia de Iván* y este segundo sobre *Andréi*

Rublev delimitan el periodo de grandes cambios que se produce en la situación personal y profesional de Tarkovski a mediados de la década. En su última conversación, Tarkovski confiesa a Pineda Barnet: «El cinismo de los cineastas occidentales me resulta más agradable que la hipocresía dulzona de algunos de los nuestros. [...] La hipocresía beatona es un vicio, un defecto terrible, como la hipocresía ideológica, cuando la presencia de un solo árbol impide ver la totalidad del bosque, cuando no advertimos lo que ocurre a nuestro alrededor, pero con énfasis retórico emitimos ideas tomadas de voces ajenas». Regina Okun recuerda que a pesar del idioma –o quizá precisamente por la inutilidad de las palabras–, Tarkovski y Pineda Barnet convergían particularmente en la dimensión lúdica e infantil que arrebatava al cineasta en determinadas situaciones relajadas, cuando la atmósfera y la compañía eran propicias: inquieto, gestual, impertinente, vivaz, divertido. Cuenta también que tras *Andréi Rublev*, Tarkovski dejó de divertirse como un niño.

A LA MAR FUI POR NARANJAS

Como Enrique Pineda Barnet, Ángel Gutiérrez también vio *Andréi Rublev* en 1966, en una de aquellas sesiones privadas que Tarkovski organizaba en una sala pequeña de Mosfilm, con el estudio ya desierto, a última hora de la tarde. Para apreciar la dimensión clandestina y privilegiada de aquellas proyecciones hay que recordar que, en los sesenta, *Andréi Rublev* se convirtió en la película no estrenada más famosa de la Unión Soviética: sin circulación comercial en el interior del país, fue retirada antes de entrar en competición en el festival de Cannes de 1967 y recuperada fuera de concurso dos años después, donde a pesar de todo obtuvo el premio de la Crítica. «Para mí fue como un milagro –escribió Gutiérrez, recordando la proyección–; comprendí entonces por primera vez que mi amigo era un artista genial, capaz de crear un nuevo lenguaje cinematográfico; un pensador y un titán: “¿cómo puede un hombre delgado y pequeño como tú, crear una obra tan grandiosa?”», le dije, arrodillándome ante él y besándole las manos» (Gutiérrez, 2004).

Para mediados de la década, Gutiérrez compaginaba con éxito su carrera de director de escena con la de actor. En la cartelera moscovita llegaron a coincidir hasta tres obras montadas por él: un texto de Alfonso Sastre en el teatro Yermólova, cerca de la Plaza Roja, *La casa de Bernarda Alba* en el teatro Stanislavski y *El hombre de la mancha* en otro local más popular. No le faltaban

tampoco ofertas para trabajar como actor, sobre todo en el cine, donde se puso a las órdenes, entre otros, del mítico Abram Room (*La pulsera de granate / Granatovii bralet*, 1965), de Iosif Kheifits (*Saliut Mariya! / ¡Salud, María!*, 1971) y de Manos Zacharias (*El final y el comienzo / Konets y nachalo*, 1958). Sin embargo, desde el inicio de la década, Gutiérrez albergaba el deseo de dirigir él mismo una película: no de hacerse cineasta, sino de dirigir *una única obra*. Más que una vocación cinematográfica genérica, por tanto, lo que había despertado en su interior era la necesidad de ordenar su vida en un *film* sin molde ni réplica que lo compendiará –y lo comprendiera– todo. Con esta obsesión de totalidad y unidad, Ángel Gutiérrez se puso a escribir el guión *A la mar fui por naranjas*; se enroló en los nuevos cursos de especialización cinematográfica convocados por el Kino Dom (Casa del cine) de Moscú, en donde el propio Andréi Tarkovski era profesor, junto a Mikhail Romm y Serguéi Guerasimov; y para mediados de 1967 ya tenía una primera versión de unas 150 páginas en la que contaba pormenorizadamente la historia de Antonio, niño de la guerra español, formado como cirujano oftalmólogo en la URSS y convertido en *alter ego* perfectamente reconocible del propio autor. Ciertamente, la biografía de Antonio y Ángel se confunden. Tarkovski fue uno de los primeros que escuchó aquella historia de viva voz, en un relato que, a buen seguro, no difirió mucho del que sigue a continuación:

«Desde que dejé España no había vuelto a saber nada de mi madre. En la imaginación de un niño de siete años yo creía, sinceramente, que mi madre me había abandonado. Luego me hice a la nueva situación y ya me consideraba ruso. En 1957, cuando con el concurso de Cruz Roja se produjo el acuerdo para regresar a España, recibí en Tangarok un mensaje de mi hermana para ver qué era de mí y qué planes tenía. Decidí quedarme en la URSS, pero me dieron permiso para ver a mi madre. Volé a París, donde me cobijaron unos amigos anarquistas, y luego me desplazé en tren hasta Hendaya. El encuentro con mi madre, a la que hacía más de 20 años que no veía, se produjo en el hotel Chez Dolores. Con ella había una mujer joven, muy guapa. Yo no podía saber en ese momento que era mi hermana. Por otro lado, cuando mi madre me vio entrar se quedó petrificada porque, según me dijo, le parecía estar mirando a su marido, a mi padre, que había muerto precisamente con mi edad, 40 años. El encuentro fue breve. Les acompañé a la frontera, ellas cruzaron el puente de Hendaya a Irún y yo me quedé en la orilla francesa. Ahí comienza la película, en la fron-

tera. Tarde-noche. Llueve. Al regresar al hotel los dueños ponen música española muy fuerte... y me dicen que hay un chico vasco de Rentería que quiere hablar contigo. Echevarría, se apellida. Me pide de rodillas, llorando, que cuando vuelva a Moscú por favor encuentre a su padre: era piloto durante la II República y en su avión había volado al exilio Dolores Ibárruri. Yo llevaba una cámara conmigo, bastante buena, y tanto en París como en Hendaya había filmado cosas: gorriones que pasaban al otro lado del río y volvían... Así que aprovecho para rodar al muchacho. Su rostro, mirando al objetivo. Me vino a despedir a la estación. “¿Encuentra a mi padre, por favor, que lo necesito más que nunca!” me gritaba mientras corría detrás del tren. En el camino de vuelta, Antonio va recordando la historia de su vida, cuando era pastor en una aldea de Asturias, la salida de Gijón por la guerra, la llegada a Leningrado...».

A la mar fui por naranjas narra a partir de ahí las contradicciones que se activan en el interior de Antonio a su regreso y que interfieren, sobre todo, en la relación sentimental con su novia, rusa de nacimiento. Mientras, el protagonista sigue trabajando como oftalmólogo en el hospital y trata de buscar al piloto Echevarría. Cuando se produce el encuentro, quien aparece ante sus ojos ya no es el corpulento hombretón descrito por su hijo, sino un avejentado excombatiente que perdió las dos piernas en los últimos días de la Segunda Guerra Mundial, cuando los pilotos soviéticos subían a los aviones sin paracaídas. El grado de excitación y euforia en los últimos meses de la Gran Guerra Patria hacía que los pilotos subieran a las aeronaves sin ningún tipo de precaución. La expresión «Hay que saber tirarse sin paracaídas» se hizo popular en aquellas fechas. Antonio le proyecta la película que ha traído de Hendaya. El piloto decide no volver.

«A la mar fui por naranjas termina en el puerto de Leningrado, el mismo al que había llegado de niño, lleno de gente... Antonio ha decidido volver a España. Su novia se queda... Ella va a despedirle, pero no la dejan pasar, se abrazan entre la gente, hay mucho jaleo, gente corriendo de aquí para allá. Por megafonía van llamando a los pasajeros. Antonio se despide también de su primera educadora, Tania. Cuando se dirige a cubierta, cada paso que da en la pasarela corresponde a un breve flash, un recuerdo de la infancia, de su vida... Una de esas evocaciones le hace detenerse en medio de la pasarela, en ningún sitio, entre el mar y la tierra: es la imagen de un niño que baja de una montaña

muy alta en trineo, aterrorizado. El protagonista gira su cabeza hacia el puerto... Fin».

Desde 1967 y hasta 1974 las distintas comisiones de censura fueron rechazando el guión sucesivamente. El motivo más habitual tenía que ver con la incomprensible actitud de los niños españoles al querer regresar a España. Sin embargo, en la mayor parte de los casos no había respuesta, sino largos meses esperando una decisión o un informe que nunca llegaba. En un momento dado, Andréi Tarkovski intercedió ante Soloviov, coordinador de guiones de los estudios Mosfilm, para que valorara la adecuación del proyecto, aunque fuera desde un punto de vista técnico. A los pocos días, un informe desde Mosfilm indicaba que para considerar la producción de la película era imprescindible reducir la extensión del guión, hasta dejarlo en 80 ó 90 páginas.

El ambiente político y social a comienzos de los setenta nada tenía que ver con el tiempo del Deshielo, cuando Ángel y Andréi habían forjado su amistad. Sin ofertas por parte de los estudios y con el proyecto de *El espejo* todavía en una fase embrionaria, Tarkovski estaba atravesando una época de dificultades económicas, sorteada gracias al trabajo de su mujer Larissa y a la ayuda de algunos colegas como Gutiérrez, al que no le faltaban encargos. Entre 1972 y 1974 los dos amigos se veían prácticamente a diario, muchas veces en la casa de Andréi, en la calle de Orlovo-Dayidoski, ya sin la compañía del resto del grupo del Ararat. En estas circunstancias, el propio Tarkovski se ofreció a colaborar en el guión de *A la mar fui por naranjas* para reducirlo a la extensión solicitada por el estudio. Gutiérrez recuerda aquel tiempo como una época de frío y puertas cerradas, de vida hacia adentro y de una conexión reconcentrada y secreta con su amigo Andréi. Mutuamente se daban calor y compartían confidencias. Era difícil saber si la recomendación de Mosfilm era una buena noticia o una excusa más. En todo caso, dibujaron un plan metódico para avanzar juntos hacia una nueva versión: Gutiérrez leía cada escena en voz alta, Tarkovski hacía preguntas, indicaba redundancias y sugería posibles reescrituras. A veces, Ángel se retiraba a un rincón para añadir las modificaciones o completar secuencias que parecían mal resueltas. En la sala sonaba Bach. Al concluir la jornada, los dos amigos tomaban una copa de vino mientras terminaba de guisarse un pollo polaco o alguna otra vianda que Ángel había comprado en el mercado.

Al llegar a la secuencia del muelle de Gijón en la que Anto-

nio-niño era separado de su hermana mayor y conducido al barco mientras caían bombas sobre la ciudad, Andréi Tarkovski no pudo contener la emoción: «Regálame este episodio», le pidió. *A la mar fui por naranjas* había pasado por buena parte de los despachos y estudios soviético –Gerasimov había intercedido en Gorki Film, Tarkovski en Mosfilm y otros amigos directamente a Yermash de Goskino–, de tal manera que, a pesar del trabajo en el que estaban implicados, Gutiérrez era muy escéptico sobre la viabilidad real del proyecto: «Creo que a mí nunca me van a dejar hacer esta película, Andréi –contestó Ángel–, así que, es tuyo»⁵.

A partir de ese momento se modificaron los roles que los dos amigos habían adoptado frente a aquella historia –Andréi sería ahora el director y Ángel el argumentista–, como si a consecuencia de la inmersión conjunta en las raíces de la nostalgia, *A la mar fui por naranjas* se hubiera condensado y transmutado súbitamente en la secuencia de «Los españoles». Así, ante la imposibilidad manifiesta de llegar a ser una película, el espíritu de aquel *film* invisible parecía ahora quedar salvaguardado para siempre en el corazón de *El espejo*, como si estuviera custodiado en un cofre secreto. Aquella operación era, realmente, la incubación de una película en otra, la miniaturización de un paisaje español en el interior de la catedral de Tarkovski. Además del momento de la despedida en el puerto, que el cineasta toma prestado de *A la mar fui por naranjas*, en *El Espejo* hay otros elementos reconocibles en el guión de Gutiérrez: por ejemplo, el personaje que acaba de volver de España tras una visita familiar y que, a consecuencia del viaje, ve cómo se reactiva su inadaptación en Rusia; el desencuentro amoroso precisamente generado por esta escisión de no pertenecer a ningún sitio y la utilización de una canción popular como evocación emocional de lo dejado atrás, que en el caso de *El espejo* no es «A la mar fui por naranjas», sino una rondeña malagueña que había popularizado Jacinto Almadén titulada «Navegando me perdí»:

*Navegando me perdí
por esos mares de Dios
navegando me perdí
y con la luz de tus ojos
a puerto de mar salí.*

*Vive tranquila, mujer
que en el corazón te llevo
y aunque lejos de ti esté*

*en otra fuente no bebo
aunque me muera de sed.*

*Después de haberme llevado
toda una noche de jarana
me vengo a purificar
debajo de tu ventana
como si fuera un altar.*

«Volví la cara llorando, al dejarla en la estación, volví la cara llorando», se dice en una estrofa de la canción, inaudible en el *film*, y en la que creemos reconocer incluso el último plano de *A la mar fui por naranjas*. Antonio vuelve la cara...plano congelado. Fin.

Tarkovski imaginó que la parte nuclear de «Los españoles» debía ser un encuentro entre exiliados abierto a la improvisación y en el que se respirara la atmósfera de aquellas reuniones que, desde la comida del Ararat, él mismo conocía bien. Juntos, Ángel y Andréi visitaron el Centro Español de Moscú. Necesitaban una mujer de unos 40 años, más dos o tres hombres de la misma edad, incluido el propio Ángel. «Me hablaron de una mujer de rasgos muy bellos que trabajaba en una embajada latinoamericana y que, quizá por su cargo, podría ser del KGB. Hablamos con ella, María Luisa. Aceptó sin problemas. Pensé también en Dionisio García. Su mujer estaba embarazada y de un día para otro podía ponerse de parto, pero acepto encantado: “Por Tarkovski, cualquier cosa”, me dijo. De él surgió la sugerencia de llamar a Enrique del Bosque, un vasco que adiestraba caballos en un circo de Moscú, era pequeño de estatura, pero fuerte y hablador. Acababa de llegar de Vitoria, de visitar a su padre: “Si quieres que vuelva a España, le había dicho a su padre al despedirse, tendrá que ser también con mis caballos de Moscú”. En el circo vivía con su mujer y sus hijas. Ellas también se unieron al elenco». Así fue cómo, una mañana de febrero de 1974, Mosfilm convocó en la unidad de producción número 4, donde se estaba filmando *El espejo*, a ese domador de caballos junto con toda su familia, a un guitarrista de aspecto becqueriano, al director del teatro gitano Romén y a la empleada de una embajada latinoamericana, a la que el resto del grupo tenía por agente del KGB. Como sabemos, no estaban allí para hacer de domadores, guitarristas o espías, sino para interpretarse a sí mismos.

El rodaje se extendió aproximadamente durante tres días. En una de las primeras opciones de puesta en escena, el encuen-

tro acontecía en un bar, pero finalmente las secuencias se ambientaron en el interior de un apartamento, construido en estudio. El episodio arrancaba cuando los personajes interpretados por Ángel y Rita Terekhova –en ese momento del *film* identificada como Natalia– entraban en el piso donde estaba reunido el grupo. Seguía después un pequeño desarrollo dramático que desembocaba en la discusión entre Enrique y su compañera. Ángel iba traduciendo las conversaciones a Rita –y al mismo a Tarkovski–. Por el carácter extrovertido y el recuerdo fresco de su reciente viaje a España, Enrique se convirtió en el verdadero motor de aquellas improvisaciones, también porque su bravura respondía al imaginario romántico de lo español que el cineasta tenía en mente.

Por otro lado, Tarkovski había descubierto que en un documental de compilación titulado *Ispaniia* (1939), de Esfir Shub y Roman Karmen, había imágenes de la despedida de los niños españoles hacia la URSS. Aquel material poseía una verdad que ninguna puesta en escena podía restaurar y, además, encajaba en la lógica poética del *film*, que mezclaba indistintamente formatos, texturas y géneros heterogéneos. Ha relatado Katerina Clark que la mayor parte del material utilizado por Shub en aquel documental pertenecía a los 40.000 metros de película rodados por Roman Karmen y Boris Makaseev entre finales de agosto de 1936 y principios de agosto de 1937. Por lo tanto, dado que la evacuación se produjo al mes siguiente, las bobinas que rescató Tarkovski debían de pertenecer a algún camarógrafo anónimo, probablemente español, que filmó material adicional (Clark 2008, 338).

Para terminar de completar el círculo de conexiones entre «Los españoles» y *A la mar fui por naranjas* habría que añadir que ambos proyectos también quedaron hermanados en las dificultades para hacerse visibles, debido al recelo y a la suspicacia de las autoridades soviéticas hacia un tema que consideraban delicado. En el informe sobre el guión de *El día blanco* –antecedente de *El espejo*– que Goskino había remitido a Mosfilm en febrero de 1973, la oficina estatal insistía específicamente en la necesidad de cambiar el tono del episodio para dotarlo de un espíritu más patriótico y optimista, pues no en vano la URSS había ahijado e incorporado a aquellas criaturas al proyecto soviético y no había lugar a la interpretación trágica que procuraba el *film* (Kazarmshikov 2015). Un año después, a mediados de mayo de 1974, en la lista de correcciones elaborada por el comité artístico, ya sobre las primeras versiones de montaje, el episodio de los niños volvía a aparecer como un problema de construcción y fuera de

contexto, que el director tenía que resolver con urgencia. En este caso, Tarkovski añadió algunas imágenes documentales del éxito aeronáutico de Chkalov inmediatamente después de las bobinas de la Guerra Civil, con la intención de aliviar el regusto pesimista que pudieran dejar en el espectador. El *film* conoció unas 20 versiones de montaje distintas (Johnson y Petrie 1994, 111). A finales de julio, Tarkovski escribió en su diario: «Ayer Yermash no aceptó *El espejo* y en el debate dijo tales disparates que demostró claramente que no había entendido ni le había gustado la película. ¿Puede uno esperar otra cosa de ellos? Estoy cansado» (Tarkovski 2011, 115).

En todo caso, el episodio acarreaba también dificultades *internas*, de encaje en la lógica poética del *film*, de las que Tarkovski era bien consciente. «La película no funciona. Nadie entiende nada», escribió el 17 de marzo en su diario (Tarkovski 2011, 110), y él mismo tardó meses en encontrar ubicación para aquella digresión *no rusa*. En las cuatro primeras versiones fue dividiendo y encajando la secuencia en distintos puntos del *film*, tratando de encontrar el engarce orgánico con el resto de metraje. En la quinta versión, a finales de marzo de 1974, Tarkovski simplificó las secuencias de «Los españoles», abandonando toda pretensión de «análisis psicológico», tal y como apuntó en su cuaderno de trabajo (Kazarmshikov 2015). Solo entonces comenzó a vislumbrar la definitiva naturaleza del episodio, más abierto y esbozado que lo inicialmente previsto.

A lo dicho, Ángel Gutiérrez añade un recuerdo que completa el cuadro de dificultades que acompañó a la película y que, sobre todo, ayuda a entender por qué su presencia quedó reducida únicamente a un plano (él solo, sentado a la mesa, dibujando) y a su voz en *off*. Gutiérrez siguió muy de cerca el montaje por motivos obvios –tenía que traducir los diálogos para Tarkovski–, pero también porque en ese tiempo Andréi se instaló en su apartamento varias semanas y con frecuencia caminaba con él a Mosfilm y se quedaba en montaje, incluso durante toda la jornada. Una de aquellas mañanas, en torno a julio, recibió una llamada de la dirección para informarle de que su guión *A la mar fui por naranjas* había sido aprobado y se dispusiera, por tanto, a preparar el rodaje. Para entonces las autoridades de inmigración ya conocían que Gutiérrez había decidido regresar a España ese mismo verano, así que aquella noticia no era casual. «Son unos miserables, Ángel –le dijo Andréi–. Quieren que te quedes y utilizan la película para que pospongas la vuelta. Vete a España, porque aquí

nunca te van a dejar hacer la película. Si yo pudiera, también me iría; pero amo demasiado a esta tierra».

El 9 de agosto de 1974 Andréi y Ángel se despidieron. El cineasta le entregó un libro de poemas de Arseni, su padre, dedicado por *los dos Tarkovski*. «El primer dinero que ganes, dáselo a tu madre», le dijo Andréi. Durante la escala en París, Ángel se reunió con algunos amigos rusos, disidentes del régimen, como V. Maksimov y A. Galich, y realizó una declaración pública contra de Filip Yermash, director de Goskino, por su actitud intransigente y censora en *El espejo*. «Confieso que fue una imprudencia por mi parte», escribió años después Gutiérrez. «Yermash obligó a Tarkovski a hacer desaparecer mi imagen del *film* y Andréi tuvo que montar de nuevo, y con muchas dificultades, según me confesó después, todo el episodio español».

CODA FINAL

El drama del exiliado es que nunca vuelve del todo, incluso aunque regrese al lugar que abandonó a la fuerza tanto tiempo atrás. Ángel Gutiérrez se instaló en Madrid en 1974, fundó el Teatro Chéjov y experimentó entonces un dolor de ausencia distinto al que ya conocía: «Ahora ya lo sé. Ésta debe ser la verdadera nostalgia rusa». Antonio Álvarez también regresó, no así Dionisio García. Tarkovski, por su parte, abandonó Rusia en 1982 para rodar *Nostalgia* y nunca más volvió a su país: «Quiero hacer una película sobre el particular estado de ánimo que asalta a los rusos cuando están fuera de su tierra. Sobre el apego fatal de los rusos a sus raíces nacionales, a su pasado, a su cultura, a su tierra nativa y a sus amigos».

- ¹ Para un análisis detallado de la huella española en estos dos ámbitos, remito a Rafael Llano (1999) y José Manuel Herrera de la Muela (2006).
- ² Entrevista personal mantenida con Ángel Gutiérrez los días 19 y 20 de diciembre de 2014 en Madrid. Si no se indica lo contrario, todas las citas textuales de Ángel Gutiérrez corresponden a esta conversación. Entrevista inédita.
- ³ Los detalles de la relación de Pineda Barnet y Tarkovski han sido obtenidos de la entrevista personal mantenida con él en La Habana el 7 de junio de 2014. Entrevista inédita.
- ⁴ La historia de aquel visionado y del encuentro posterior ha sido relatada por Regina Okun, en la conversación mantenida con ella el 11 de diciembre de 2014. Entrevista inédita.
- ⁵ Algunos meses después, cuando estaba preparando la documentación para regresar a España, Ángel Gutiérrez recibió la llamada de su amigo Vladimir Pertsov, responsable de la sección española del PCUS, porque quería comentarle algo. En esa reunión, según las palabras de Gutiérrez, Pertsov le confesó: «Ángel, tengo que decirle la verdad de lo que ha ocurrido con su guión. Quien ha estado prohibiéndolo no ha sido la censura soviética, sino Dolores Ibárruri. Sin su consentimiento, la película no podía hacerse. Ella decía que en Rusia todos hemos sido felices, pero en el guión no es así». Recuerda Gutiérrez, además, que en un momento dado del guión, cuando se entierra a un joven español que se ha suicidado en el bosque, aparecía un personaje que, aun con otro nombre, respondía al perfil de Dolores Ibárruri.

BIBLIOGRAFÍA

- Ardashnikov, Naum. «la Vspominaiu. Versia Dlia Pechatni». En *Kinovedcheskie Zapiski*, 94-95, 2010, pp. 416-420. <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/1233/> (Artículo recuperado el 23 de enero de 2015).
- Cangí, Adrián. «Jean-Luc Godard: Poetizar sobre las ruinas entre la historia y el acontecimiento». En Godard, Jean-Luc. *Historia(s) del cine*. 11- 61. Caja Negra Editora, Buenos Aires, 2007.
- Clark, Katerina. «A hundred years of Russian film: the forgotten and the under-rated». En *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 2 (3), 2008, pp. 327-354.
- Gautier, Théophile. *Travels in Russia. Belgium and Holland. A day in London*. Brainard, Boston, 1901.
- Godard, Jean-Luc. *Historia(s) del cine*. Caja Negra Editora, Buenos Aires, 2007.
- Herrera de La Muela, Juan José. «Ispanskije tsitati v Tvorchestve Andreia Tarkovskogo». En *Kinovedcheskie Zapiski*, 78, 2006, pp. 261-272. <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/857/> (Artículo recuperado el 23 de enero de 2015).
- Gutiérrez, Ángel. «Una amistad que nunca se rompió». <http://www.andreitarkovski.org/articulos/Angel.html> (Artículo recuperado el 23 de enero de 2015).
- Johnson, Vida T. y Petrie, Graham. *The Films of Andrei Tarkovsky. A Visual Fugue*. Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis, 1994.
- Kazarmshikov, Alexandr. «Sozdanie Filma "Zerkalo" A. Tarkovskovo». <http://www.tarkovsky.su/library/mirror-creation/> (Artículo recuperado el 23 de enero de 2015).
- Klejman, Naum. «Une autre histoire». En *Lignes d'ombre*, editado por Eisenschitz, Bernard, 19-31. Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 2000.
- Llano, Rafael. «La España de Tarkovski». En Nueva Revista 61 (2), 1999. <http://www.nuevarevista.net/articulos/la-espana-de-tarkovski> (Artículo recuperado el 23 de enero de 2015).
- Pineda Barnet, Enrique. «La infancia dejada atrás». En *Cine Cubano* 4 (22), agosto de 1964, pp. 27-41.
- Tarkovski, Andrey. *Sculping in Time*. Faber and Faber, London, 1989.
- Tarkovski, Andrei. *Journal 1970-1986. (Édition définitive)*. Cahiers du Cinéma, París, 2004.
- Tarkovski, Andréi. *Martirologio. Diarios*. Ediciones Sígueme, Salamanca, 2011.
- Yusov, Vadim. «A Word About a Friend». En *About Andrei Tarkovsky*, compilado por Marina Tarkovskaya. Progress Publishers, Moscú, 1990, pp. 62-69.