

la Segunda Guerra Mundial cuando, en nombre del antifascismo, estuvo en el frente durante todo el tiempo que duró el conflicto. Quiero conservar mi agradecimiento al pueblo tunecino. Quiero acordarme de la amistad de los checoslovacos, habitantes de

un país ahora desaparecido. También quiero seguir siendo la que fui durante esa guerra de liberación, la hermana pequeña de las guerrilleras del maquis cuya ropa llevaba para ir a al instituto.

Ese es el relato que me da sentido.

La memoria de la mirada artística

R. B. Kitaj, nostalgias revolucionarias a orillas del Mediterráneo

Violant Porcel. Historiadora del arte

El pintor Ronald B. Kitaj, nacido en Ohio en 1932, recaló en Europa en 1951. Tras visitar varias capitales europeas, Kitaj llega a la localidad catalana de Sant Feliu de Guíxols, donde residirá de forma periódica durante treinta años. Las experiencias que vive en este pequeño pueblo, donde reside un importante sustrato antifranquista, así como las relaciones humanas tan enriquecedoras que establece ahí, se reflejan en varias de sus obras como «Where the Railroad Leaves the Sea» o «To Live in Peace (The Singers)». Ambas obras presentan múltiples capas de significados, así como referencias literarias e intelectuales que muestran la complejidad pictórica de Kitaj. La llegada de la democracia y la modernización a España en los años setenta empujan al artista a buscar otras fuentes de inspiración más afines, como el judaísmo. Así, Kitaj acaba vendiendo su casa de Sant Feliu de Guíxols, dando por finalizada esta importante etapa de su vida.

En la tradición órfica, Mnemósine, la personificación de la memoria, aparece como fuente de vida que libera del olvido y la desaparición a quien bebe de sus aguas, otorgándole una suerte de renacimiento.¹ Para R. B. Kitaj (1932-2007), la memoria tampoco sirve para diseccionar los recuerdos a modo de efigies petrificadas, sino que se convierte en mecanismo creativo, dispositivo generador de nuevas imágenes y discursos. Así, el pintor, de manera persistente, entrelaza indagaciones políticas con experiencias personales, intereses intelectuales con afectos. Sin duda, las vivencias que atesora en Sant Feliu de Guíxols, localidad gerundense que considera durante casi treinta años su segundo hogar, contribuyen a modelar una particular visión del mundo que influye en su universo creativo.

El artista desembarca en Sant Feliu con la misma mentalidad que tantos otros creadores norteamericanos:

en busca de un emplazamiento aislado, a orillas del plácido Mediterráneo, para alejarse del tumulto y la presión de la gran urbe. Sin embargo, allí no encuentra únicamente un espacio donde crear sino que el propio lugar, su historia, su cultura, se filtran en ciertas obras.

A continuación analizaré algunos trabajos que el reconocido artista gesta en la localidad catalana, y que evidencian su vinculación. Sin embargo, estas experiencias en Cataluña depositan profundas huellas no solo en sus obras realizadas en Sant Feliu, sino también en diversas piezas ejecutadas en Londres.

Kitaj, de origen judío, se educa en un ambiente agnóstico liberal. Algunas amistades de su madre habían luchado en la Brigada Lincoln, así que desde su infancia, España se insiere en su imaginario como aquella tierra legendaria en la que se habían producido heroicos combates contra el fascismo.

1. Una primera versión del presente artículo se publicó en la revista *Disturbis*.

En 1953, un tortuoso y largo trayecto en autobús desde Barcelona conduce al artista y a su primera esposa, Elsi Roessler, a Sant Feliu de Guíxols, entonces una apacible ciudad costera, de apariencia aletargada, donde en realidad anidaba un importante sustrato antifranquista. El matrimonio Kitaj alquila Can Bartra, una vivienda señorial en el céntrico Paseo del Mar para pasar el invierno. El pintor, con apenas 21 años, ocupa sus días leyendo con fervor: descubre a Baudelaire, profundiza en T. S. Eliot y Ezra Pound, se sumerge en las tradiciones del simbolismo y el surrealismo. El resultado de todo ello se concreta en un único cuadro alegórico que incluye un perfil del autor de los *Cantos*, y que en la actualidad está desaparecido. Más adelante, Kitaj se lamentaba de haber destinado demasiado tiempo a la lectura en lugar de dedicarse a pintar durante su juventud, pero precisamente esa formación nutrió su singular obra, tan anclada en el universo literario. Y es que su etapa inicial destila la influencia de Eliot y Pound, tanto en el uso creativo de la fragmentación como en la sugestiva inmersión en el pasado, y más adelante estos autores incluso se erigen en motivo de algunas obras. «Los libros son para mí lo que los árboles para un paisajista»,² diría luego el pintor.

En esta primera estancia conoce a Josep Vicente Romà (1923-2011), que se convertirá en alcalde socialista de Sant Feliu de Guíxols ya en la democracia, de 1980 a 1990. Cuando entablan amistad, Vicente trabaja como escribiente en la fábrica corchotaponera Can Planellas, en la misma calle donde Kitaj comprará una casa en 1972. Con un conocimiento fluido del inglés fruto de su servicio militar en Algeciras, Vicente puede conversar con el artista acerca de cualquier tema, desde san Juan de la Cruz o Buñuel hasta la Guerra Civil o el catalanismo. Aquel primer viaje marcó profundamente al pintor, que en 1998 rememoraba: «Mis mejores recuerdos de España siguen estando junto a la chimenea de nuestra vieja casa, con mi primera mujer y mi amigo Josep Vicente Romà hablando durante horas contra Franco».³

La visión de Cataluña que Vicente transmite a Kitaj no refleja una recuperación patriótica del esplendor medieval; más bien, le descubre una cultura que entrelaza la tradición con el presente de una sociedad heterogénea que no puede expresarse en libertad. Kitaj, que siente especial predilección por los pueblos oprimidos, enseguida comulga con esta visión. En ese período también entabla amistad con el poeta y pintor Josep Albertí (1913-1993), que luchó del lado republicano durante la Guerra Civil, y luego fue confinado en el campo de refugiados de Argelès-sur-Mer.

Durante el resto de la década, Kitaj frecuenta poco Sant Feliu pero, a partir de 1962, se abre una nueva etapa para el pintor durante la que acude allí regularmente en compañía de su mujer y de sus hijos, primero con Lem y después también con Dominie, alternando sus estancias en la casa de la familia Vicente y otros domicilios alquilados.

Indagaciones sobre el anarquismo y la Guerra Civil

A principios de los años sesenta, Kitaj se propone abordar una pintura que reflexione sobre diversos acontecimientos históricos con espíritu crítico. En Sant Feliu realizará una serie de trabajos que ahondarán en figuras relevantes del anarquismo y en la Guerra Civil española.

Kitaj aboga por una dimensión ética del artista, cuyo objetivo debe consistir en establecer un compromiso con la sociedad. Consciente de la imposibilidad de aportar una verdad absoluta sobre los hechos históricos, Kitaj parte del supuesto de que únicamente es factible aproximarse a una fracción de estos hechos, y que su complejidad exige una mirada amplia. Este planteamiento se avanza al interés por los discursos periféricos especialmente desarrollado durante el posmodernismo, con ejemplos como las polémicas obras de imagen nebulosa que realizó Gerhard Richter en 1988 sobre miembros del grupo terrorista alemán Facción del

2. R. B. Kitaj, *Impresiones de Kitaj. La novela pintada*, Madrid, Mondadori, 1989, p.51.

3. R. B. Kitaj citado por Elsa Fernández-Santos en «La figuración intimista de Ronald B. Kitaj llena de rostros y color el Reina Sofía», *El País*, 15 de abril de 1998.

Ejército Rojo, o las pinturas alegóricas de atmosfera mesiánica, «The Citizen» (1981-1985) y «The Subject» (1988-1990), en las que Richard Hamilton reflexiona sobre los conflictos en Irlanda del Norte.

En 1960, Kitaj realiza impactantes lienzos que indagan sobre la historia política de la izquierda moderna como «The Murder of Rosa Luxemburg», interesante disección del brutal asesinato de la teórica marxista, o «The Red Banquet», que discurre acerca de Mijaíl Bakunin y Alexandr Herzen. Un año después elabora «Specimen Musings of a Democrat», en la que aparecen referencias a los anarquistas Louise Michel, Dan Chatterton y Mateo Morral, extraídas del libro de W. C. Hart *Confessions of an anarchist*. La concepción de la obra, sin embargo, se inspira sobre todo en las láminas que acompañaban dos artículos de la historiadora Frances A. Yeats sobre la teoría elemental del filósofo mallorquín Ramon Llull, publicados en el *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Kitaj había adquirido la colección entera durante su estancia en Oxford a finales de los cincuenta, cuando estudiaba en la Ruskin School, sobre todo influido por su relación con el historiador de arte Edgar Wind, impulsor decisivo de la publicación. «Specimen Musings of a Democrat» es un cuadro de fuerte tensión experimental, en el que imágenes y textos funcionan como dispositivo asociativo, apelando en cierta manera al *Atlas Mnemoysne* de Aby Warburg.

Durante estos años, la obra de Kitaj introduce la palabra escrita a través de material impreso o de textos redactados a mano. Su pintura se convierte así en una reflexión sobre el propio medio, siguiendo la estela de experiencias pictóricas como las de Kurt Schwitters o Francis Picabia.

Desde que entablan amistad, R. B. Kitaj y Josep Vicente dialogan constantemente sobre política. Ambos comparten una visión idealista del socialismo e intercambian conocimientos sobre el tema: «José Vicente se convirtió en mi hermano mayor [...]. Incluso entonces (1953) era el espíritu de esa localidad catalana esperando que la despertaran bruscamente. Su socialismo era tan puro que se derretía en la boca. Caminábamos y hablábamos a

lo largo de aquella maravillosa costa desierta hacia Palamós, Cabo Creus, Ullastret, el lujoso S'Agaró».⁴

Durante la década de los sesenta, Kitaj seguía con interés los movimientos de la izquierda en Estados Unidos y comunicaba las novedades a su amigo: «En América la New Left ahora tiene mucha fuerza, el año que viene iré con la familia a la Universidad de California en Berkeley (San Francisco) como profesor invitado durante un año. [...] Este lugar es el principal foco de disidencia en América y tenemos muchas ganas de ir allí».⁵ En la misma carta cita publicaciones norteamericanas izquierdistas como *The Nation* o *Dissent* y recomienda a Vicente autores que reflexionan sobre las causas de la marginalidad, por ejemplo Michael Harrington, fundador del Partido de los Socialistas Democráticos de América (DSA), cuyo libro sobre la pobreza en Estados Unidos influyó decisivamente en Kennedy, o el revolucionario pensador martiniqués Frantz Fanon, que analizó la cuestión de la descolonización, asuntos que siempre interesaron a Kitaj.

De la mano de Josep Vicente, el pintor se sumerge en la realidad catalana y ello le permite construir un discurso más complejo con relación a la Guerra Civil, que incorporará a sus reflexiones sobre episodios significativos de la historia de la izquierda.

Sant Feliu jugó un papel destacado en la Guerra Civil a causa de su movimiento obrero radicalizado por la hegemonía anarcosindicalista y por muchos años de lucha reivindicativa. Desde finales del siglo XIX, La industria corchotaponera había erigido la localidad ampurdanesa en una ciudad importante. En 1913 se convirtió en la mayor exportadora de productos industriales dentro del conjunto español. Esta realidad conllevó la presencia de organizaciones obreras que tuvieron una incidencia significativa en el tejido social con la creación de sindicatos, cooperativas de producción y de consumo, y sociedades de ayuda mutua.

La Primera Guerra Mundial y la competencia de Estados Unidos y Portugal desembocan en una crisis en el sector del corcho que genera un importante desempleo, fortalece el movimiento obrero y aumenta la conflictividad social. La federación local

4. R. B. Kitaj, *Impresiones de Kitaj. La novela pintada*, op. cit., p. 331.

5. Carta de R. B. Kitaj a Josep Vicente, 1966.

de la CNT, creada en 1918, obtiene con rapidez un gran número de afiliados. Y el semanario *Acción Social Obrera*, publicado en Sant Feliu de 1919 a 1932, se convierte en portavoz de este convulso período. En los años veinte la situación mejora pero, una década después, se deteriora nuevamente a causa de las restricciones de los países importadores y el aumento de las tasas aduaneras. La Guerra Civil agrava la situación, que confluye finalmente en la escasez de la posguerra.

Durante los primeros meses del conflicto bélico, la CNT domina el nuevo poder en Sant Feliu y en poblaciones cercanas como Castell d'Aro, en que los distintos comités se encargan de la defensa y las provisiones. Se adjudican la gestión municipal y económica, socializan la Compañía de Aguas, la electricidad y el transporte. Como en otras localidades españolas, en Sant Feliu se intenta configurar una nueva estructura económica y social inspirada en el ideal anarquista de una sociedad autogestionada. Sant Feliu estuvo entre las ciudades catalanas que cosechó más víctimas a causa de los bombardeos de la guerra; uno de ellos estalló el 13 de agosto de 1937 en el transitado Paseo del Mar, donde Kitaj residiría en 1953. La ciudad cae el 3 de febrero de 1939 bajo las tropas franquistas, que enseguida inician las detenciones. Jaume Mestre y Serafí Bosch i Marquès, el cual estuvo encerrado en diversas ocasiones, fueron algunos de los anarquistas que vivieron esta época convulsa y que se hallaban en Sant Feliu cuando Kitaj apareció.

Josep Vicente conocía a fondo esta realidad. Después de la guerra, los franquistas encarcelaron a su padre, de profesión carabnero, durante tres años y medio. Además, mantenía el contacto con anarquistas de aquel período que, a través de él, sirvieron de informantes a importantes especialistas de la Guerra Civil como Ronald Fraser y Hugh Thomas, a quien presentó Kitaj.

Aquel verano del 62, el artista se instala en Begur junto a su mujer y su primer hijo en una casa que había encontrado por medio del matrimonio Vicente y de Josep Albertí. Tenían planeado permanecer en ella dos meses, pero pocas semanas después decidieron abandonarla debido a sus malas condiciones. No

podían volver a su apartamento de Londres porque lo habían alquilado para costearse las vacaciones, así que la familia Vicente los invitó a quedarse en su casa, y el día del traslado coincidió con una reunión antifranquista. El hogar de los Vicente a menudo se transformaba en punto de encuentro clandestino de políticos que luego fueron decisivos en la democracia, como Jordi Pujol, futuro presidente de la Generalitat, o Joan Reventós, fundador del Partido de los Socialistas de Cataluña, entre otros. Sin duda, el artista experimentó personalmente el ambiente subversivo que se tejía a espaldas de Franco.

Kitaj y su familia ocuparon la habitación de Eugeni, entonces el único hijo de Josep Vicente, que posteriormente tendría otro, Joan. El artista pintaba obsesivamente mientras su mujer, sentada en una silla de cuerda, le leía a diario el *New York Times*, así como poesía y ensayo. Durante el verano de 1962 se gestan algunas de las pinturas más significativas de su primera exposición en la galería Marlborough Fine Art de Londres, «Pictures with Commentary, Pictures without Commentary», que lo consolida en un lugar decisivo de la escena artística londinense. Kitaj elabora cuidadosamente un nutrido catálogo de referencias para cada obra, donde se incluyen desde sus propias reflexiones hasta citas de otros autores, así como una bibliografía general relacionada con la Guerra Civil. Con ello instaura su personal diálogo entre literatura y pintura, que se establecerá como distintivo singular en su producción. Kitaj también introduce una fotografía en la que aparece con su hijo en Sa Conca, entonces una playa solitaria que frecuentaba, testimonio de su estancia estival en Sant Feliu. En este contexto de rememoración acude a la inauguración de la muestra ataviado con un traje de aire vetusto, que encarga a un sastre de la localidad catalana, pidiéndole que adopte como modelo la indumentaria del escritor Miguel de Unamuno.

En Sant Feliu, el pintor realiza «Interior / Dan Chatterton's Town House», enteramente dedicada a la figura de Dan Chatterton: «Fue un anarquista legendario y Cataluña se erigió como cuna del anarquismo»,⁶ comenta el artista al respecto. Este libertario inglés, de espíritu enérgico e independiente,

6. R. B. Kitaj citado por M. Livingstone en *Kitaj*, Londres, Phaidon Press Inc., 2010, p. 234.

vivía sumido en una extrema pobreza y autoeditaba en su casa folletos que luego vendía por su cuenta, entre los cuales destaca *Chatterton's Commune, The Atheistic Communist Scorchers*, publicación que elaboró durante años.

Kitaj suele segmentar la superficie pictórica en partes. Ello se evidencia en los trabajos iniciales a través de compartimentos rígidos que acentúan la planitud de la imagen; característica que se mantiene posteriormente en su producción gráfica. A principios de los sesenta, inicia una nueva etapa en la que se sirve de la arquitectura para crear las divisiones en la tela. Esta obra evidencia la coexistencia de ambas fases.

El artista representa el hogar de Chatterton. En la escalera, un cuerpo fraccionado sugiere los papeles recortados de Matisse pero con tonalidades arenosas. Lo circundan collages con hojas que muestran rostros y siluetas de figuras. Acaso una interpretación del excéntrico político que confecciona sus panfletos, henchidos de ideas revolucionarias contra la opresión de los pobres.

La pintura «Junta» también se inicia ese mismo año en el Ampurdán. Kitaj explica en un ensayo que escribió a propósito de la obra en su gran monografía realizada por Marco Livingstone: «Fue en parte pintada en Cataluña y surgió a raíz de mi amistad con Josep Vicente, que empezó en 1953. Solía hablarme en profundidad de los viejos anarquistas entrecanos, los cuales me presentó, y de lo bien que lucharon en la que todavía llama “nuestra guerra”, y de su único y breve éxito histórico al organizar algunos pueblos de la costa, antes de que el olvido se desplomara sobre ellos».⁷ En una carta a Marco Livingstone, una suerte de esbozo del ensayo, Kitaj comenta que en aquel momento había finalizado la lectura de *Homenaje a Cataluña*, de George Orwell, y Sant Feliu le ofreció la posibilidad de adentrarse en la tradición anarquista catalana.⁸ Aunque seguramente hubiera descubierto el libro antes de su

primer viaje a la localidad ampurdanesa, es probable que lo relejera entonces, puesto que aparece citado en la bibliografía general del catálogo. Y es que «Junta» (1962) destila la influencia del crudo y honesto relato de Orwell, que se estableció en Cataluña y luchó en el frente de Aragón. El escritor inglés elogia los comités revolucionarios creados por anarquistas los primeros meses de la guerra, detalla con lucidez las discrepancias entre las facciones de izquierdas —incluida la brutal prohibición del Partido Obrero de Unificación Marxista (POUM)—, y reprocha a la prensa extranjera que no transmitiera la verdadera intención revolucionaria de las luchas libertarias. Esta perspicaz crónica, contrastada con la información ofrecida por los anarquistas que protagonizaron la guerra y sufrieron sus terribles consecuencias en Sant Feliu, proporciona a Kitaj un vasto conocimiento sobre el tema.

En «Junta», el artista empieza a desprenderse de la pátina expresionista, tan habitual en sus anteriores trabajos, para adentrarse en una mayor nitidez del dibujo, de trazo caricaturesco y vivos colores. El cuadro se divide en cinco paneles de medidas similares; la mayoría incorporan a un personaje masculino de medio cuerpo, y el penúltimo aparece fragmentado en dos partes.⁹ En el catálogo de la exposición en la Galería Marlborough Fine Art, Kitaj añade frases y citas un tanto crípticas para acompañar la obra, por ejemplo, «Aquello que bien amáis permanece, el resto son impurezas», un famoso verso del poema LXXXI de los Cantos Pisanos de Ezra Pound. En la frase «Dan Chatterton en casa» de nuevo reaparece el anarquista inglés; «De las tablas viejas y nuevas», sección de *Así habló Zaratustra* de Friedrich Nietzsche, incide en superar las antiguas doctrinas y alcanzar la libertad creadora del hombre; por último, la frase «Su bomba engalanada con flores» reintroduce la referencia al artefacto explosivo que el anarquista catalán Mateo Morral arrojó a Alfonso XIII en Madrid. El artista perfila

7. R. B. Kitaj, *Kitaj, op.cit.*

8. R. B. Kitaj citado por M. Livingstone en *Kitaj. Retrato de un hispanista*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2004, p. 50.

9. Marco Livingstone lo relaciona con la técnica cinematográfica conocida como *jump-cut* (recurso de montaje que produce un corte visible en la continuidad de la acción). Kitaj podría haberla aplicado para generar un cambio de ritmo y así estimular la atención del espectador (M. Livingstone, *Kitaj. Retrato de un hispanista*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2004, p. 49).

el ramo que recubre la bomba Orsini, utilizada por Morral y habitual entre el movimiento libertario, en la sección inferior del panel dividido en dos partes.

Kitaj desvela más información acerca del significado de la pintura en la monografía sobre su obra que realizó Marco Livingstone, donde afirma que las figuras encarnan a miembros de una junta revolucionaria benigna, y el personaje del último panel representa al líder anarquista Durruti. Encima de la bomba de Morral aparece un extraño sujeto con dos cabezas, que según Kitaj constituye una personificación del *doppelgänger* (doble), y alude a los individuos discrepantes en las juntas que, en determinadas ocasiones, están condenados a escindirse o a morir asesinados en nombre de la pureza ideológica. Acaso nos encontramos frente a la caída heroica del anarquismo y, por extensión, de tantos movimientos revolucionarios con sus luces y sombras. El mismo año de la creación de «Junta» e «Interior / Dan Chatterton's Town House», Kitaj realiza en Londres «Reflections on violence», en alusión al polémico Georges Sorel como una de esas figuras idealistas que, en ocasiones, se ven arrastradas hasta el límite del abismo a causa de ciertas ideas.

Buenaventura Durruti se había convertido en un icono revolucionario, y en la muestra de Marlborough el artista no solo lo plasma en un lienzo, sino que también inserta su fotografía en el catálogo y en la ventana de la galería durante la exposición. La bibliografía general incluye un panfleto sobre el líder anarquista, editado por la CNT y la Federación Anarquista Ibérica (FAI) en 1937.

Kitaj, además, apunta que «Junta» prefigura su interés por los personajes arquetípicos, a modo de los grandes caracteres literarios, que desarrollará en la serie de personificaciones del exilio entre 1975 y 1978. Un ejemplo lo constituye «La Hispanista» (1977-1978), retrato de la catalana Nissa Torrents, que ejerció como profesora de literatura y cine latinoamericano en el University College de Londres.

Kitaj trasladará su reflexión sobre la Guerra Civil a Londres. Ese mismo año 1962 realizará la emblemática «Kennst Du das Land?», que representa a un grupo de soldados sumergidos en una especie de mar nevado, donde indaga sobre las terribles consecuencias del conflicto bélico para ambos bandos. Luego retomará el tema en el retrato de «La Pasionaria» (1969), encargo de *The Sunday Times*

Magazine, y en las obras gráficas «La lucha del pueblo español por su libertad» (1969), «Kampflieder – Battle-Songs – Canzoni di Guerra» (1969-1970) y «What is Comparison?» (1964).

Sant Feliu como escenario

La antigua estación de tren de Sant Feliu de Guíxols se erige como escenario en el que transcurre el enigmático encuentro entre los amantes de «Where the Railroad Leaves the Sea» (1964), otra obra concebida en casa de Josep Vicente. Mientras los trabajos iniciales de Kitaj muestran personajes ensimismados, a partir de 1964 el artista construye figuras que dialogan entre ellas. Sin embargo, esta relación, a menudo, esconde una leve tensión que genera perplejidad en el espectador. La misteriosa pareja de «Where the Railroad Leaves the Sea» constituye un claro ejemplo de la nueva etapa.

Ahora Kitaj otorga protagonismo absoluto al dibujo y a los colores planos, en consonancia con el lenguaje pop que impregnaba la escena artística inglesa del momento. El catálogo de la exposición de la galería neoyorquina Marlborough-Gerson que Kitaj presentó en 1965 reproduce una primera fase de la pintura que evidencia la importancia que el artista concede a la precisión de la línea. Aunque sus composiciones resultan menos crípticas que en el pasado, persiste la multiplicidad de significados que albergan sus obras. Y es que su pintura, lejos de organizarse como un sistema cerrado, se resuelve de forma poliédrica. «Where the Railroad Leaves the Sea» muestra a una mujer y a un hombre de medio cuerpo besándose, arropados por una arquitectura que remite a De Chirico. A primera vista, la imagen parece simétrica pero, si nos fijamos, reparamos en que encierra ciertas incongruencias compositivas. El rostro de la figura masculina se desdibuja, el brazo que rodea a la mujer está desprendido del cuerpo, y los elementos que enmarcan a la pareja rehúyen la perspectiva, como una de las estructuras mecánicas laterales o la mesa sobre la que se depositan los frascos de sal y pimienta y la copa de vino. Aunque hallamos en la obra una voluntad narrativa, la escena se inscribe en un contexto espacio-temporal indefinido que evoca, sin duda, la atmósfera melancólica propia de la pintura metafísica. Las rígidas

composiciones de su etapa anterior han desaparecido completamente, y la arquitectura crea las divisiones en el espacio pictórico. Los motivos que antes permanecían separados ahora interactúan otorgando mayor unidad a la obra.

Una de las interpretaciones difundidas de «Where the Railroad Leaves the Sea» hace referencia a la dramática separación entre seres queridos a causa del Holocausto.¹⁰ En los años sesenta, Kitaj comenzó a indagar sobre el genocidio judío. El mediático juicio a Adolf Eichmann en 1960-1961, responsable de los transportes de deportados a los campos de exterminio alemanes durante la Segunda Guerra Mundial, suscitó en el artista un malestar que había estado aletargado en su interior.¹¹

El tren como conducto que desemboca en las atrocidades de los campos de concentración o como vía para huir de la persecución nazi emerge a lo largo de su trayectoria, desde la explícita imagen de un rail en la impactante litografía «The cultural Value of Fear, Distrust and Hypochondria» (1966) a representaciones más alegóricas a través de intensos personajes en un compartimento de tren en obras como «The Jew, Etc.» (1976-1979), «The Jewish Rider» (1984-85), o el paisaje de huella renacentista en el que se divisa la entrada de Auschwitz-Birkenau, por donde se introducían los trenes atestados de presos en «If Not, Not» (1975-1976).

Pero el propio Kitaj nos desvela las raíces del cuadro en sus magníficas conversaciones con Julián Ríos, el cual afirma: «Su vida secreta se descubrirá parcialmente (siempre parcialmente) cuando, tarde o temprano, escriba sobre él. Entretanto, desde luego el cuadro lo inspiró una pequeña estación y su melancolía».¹²

Para la retrospectiva de la Tate Gallery, organizada en 1994, el artista escribió prefacios que acompañaban algunas de las obras exhibidas, a modo de extensión de las imágenes y no como interpretación concluyente de ellas. La mayoría de estos textos aluden a influencias e intereses que le impulsaron a realizar una pintura; y en pocos casos, entre ellos

«Where the Railroad Leaves the Sea», inventa una ficción. El pintor convierte en narradora a la protagonista femenina del cuadro que aparece desnuda, como una presencia mitificada. La mujer sitúa el relato en una pequeña ciudad portuaria de la costa catalana y relata que, tras un matrimonio infeliz, inicia una relación con Eusebio, el autor del cuadro, encarnado en el personaje de rostro difuminado que la besa.¹³ Ella explica que él es un artista local que ha abandonado sus reconocidos paisajes urbanos para adentrarse en la representación de singulares escenas como la que nos ocupa, poco apreciadas por sus clientes habituales. Cada viernes, prosigue la mujer, el pintor se despidió de ella en la terminal reproducida en el lienzo para dirigirse a los burdeles de Barcelona.

La historia se nutre de referencias biográficas de la estancia de Kitaj en Sant Feliu de Guíxols. Algunas de ellas se traducen en la pintura y otras, acaso, sirvan al artista para trufar un discurso de remembranza de su período catalán. Como hemos visto, el espacio donde transcurre la despedida entre los dos amantes se inspira en la estación de tren de la ciudad ampurdanesa. Entre 1892 y 1969 funcionó una línea ferroviaria de vía estrecha que unía Girona con Sant Feliu, conocida popularmente como «el Carrilet», que transportaba pasajeros y mercancías. La desaparecida estación, de estilo neoclásico industrial, se reconoce a través de un fragmento de la cubierta de vigas de hierro. Esta cobertura encabeza igualmente la litografía «What is Comparison?», realizada el mismo año que «Where the Railroad Leaves the Sea», en la que se reproducen portadas de libros sobre la Guerra Civil española como *Heroes of the Alcazar* (1937), versión inglesa de la publicación del alemán Rudolf Timmermans, o *The March of a Nation* (1937) del británico Harold G. Cardozo, ensayo que Kitaj utiliza para elaborar otros trabajos. En el margen inferior emergen la copa de vino y los frascos de sal y pimienta de la pintura invertidos. Además, el luminoso rostro de la mujer aparece en otra litografía, «For Fear» (1967).

10. J. Shannon, *Kitaj. Paintings, Drawings, Pastels*, Londres, Thames and Hudson. Londres, 1983, p. 24.

11. R. B. Kitaj citado por Joanne Northey en *R. B. Kitaj: A Retrospective*, Londres, Tate Gallery Publications, 1994, p. 59.

12. R. B. Kitaj, *Impresiones de Kitaj. La novela pintada*, op. cit., p. 353.

13. Julián Ríos relaciona el beso con el de John Rice y Mary Irwin en el film *The Rice-Irwin Kiss*, de 1896. J. Ríos, *Impresiones de Kitaj. La novela pintada*, Madrid, Mondadori, 1989, p. 71. Otros autores mencionan la influencia del cine negro.

El Carrilet pasaba frente a la casa de Josep Vicente —Sobrevia fue durante años el nombre de la calle en que se ubicaba—, así que Kitaj debió de ver el ferrocarril con asiduidad mientras estaba instalado allí. Sin embargo, su recorrido no incluía una parada en Barcelona. La referencia a los frecuentes viajes del pintor del cuadro a la ciudad condal para acudir a los burdeles alude a las propias visitas de Kitaj a los prostíbulos del Barrio Chino. La joven de mirada penetrante, representada en la litografía «Barcelonetta» (1979), se erige como vestigio de estos fugaces viajes.

El texto igualmente menciona el nuevo rumbo creativo emprendido por el pintor Eusebio, que renuncia a sus populares paisajes urbanos para componer extrañas escenas con la pareja del cuadro como protagonista. Kitaj se relaciona poco en Sant Feliu, pero según comenta en las conversaciones con Julián Ríos,¹⁴ en su estancia de 1953 suele salir con la barca de pesca de su amigo Eusebio. Para construir el personaje masculino en el prefacio de «Where the Railroad Leaves the Sea», Kitaj se podría haber apropiado del nombre de su viejo amigo y haberle atribuido su propia personalidad artística. Precisamente en el momento de creación de la obra, Kitaj exploraba nuevas formas expresivas asociadas a la corriente pop a través de oníricas composiciones con figuras.

«La gente siempre comenta que el significado de mis pinturas rechaza lo fijo, lo asentado, lo estable».¹⁵ Dicha interpretación de las obras de Kitaj podría trasladarse a sus personajes, en tránsito constante. A través de su expresión parecen enfocar su pensamiento a otro lugar, su cuerpo se halla a menudo en movimiento. Robert Hughes llegó a describir a la pareja de la pintura como «desarraigados trashumantes urbanos».¹⁶ Sin duda, las partes desdibujadas del hombre enfatizan ese movimiento, acaso la mujer de rasgos ideales represente el hogar abandonado.

Otra importante obra que incorpora Sant Feliu como escenario es «To Live in Peace (The Singers)»

(1973-1974), reproducida en la portada de este número. Kitaj la ejecuta durante su tercera etapa en la ciudad ampurdanesa, cuando en 1972 adquiere una casa pequeño burguesa del siglo XIX, con patio ajardinado, en la calle Guimerà, una suerte de santuario escondido entre callejuelas, alejado del bullicio turístico que empieza a esparcirse a lo largo de la costa catalana. Allí lee y dibuja sin cesar, junto a su nueva pareja, la pintora Sandra Fisher, y sus hijos. Kitaj se siente parte del lugar, aprende catalán, lee a Salvador Espriu, Carles Riba, Josep Pla, y comparte con sus amigos el anhelo de libertad: «Sóc plen de l'impaciència de veure i sentir el aire nou de Catalunya... Vull molt, molt estar a Barcelona i caminar enmig dels gents».¹⁷ [Estoy impaciente por ver y sentir el aire nuevo de Cataluña... Quiero mucho, mucho estar en Barcelona y caminar en medio de la gente]. Durante este período el artista ha conseguido restituir la armonía familiar, después del amargo fallecimiento de su primera esposa en 1969.

Precisamente, el cuadro destila este sosiego mediante una festiva sobremesa entre amigos, después de un almuerzo de Pascua. El marco del distendido encuentro lo constituye la casa de la familia Vicente, encaramada en lo alto de una colina, desde donde se divisa el mar. De pie aparece el pintor Josep Albertí, barítono amateur, interpretando una canción. Al otro lado de la mesa lo acompaña Úrsula, su novia suiza. Teresa, la madre de Josep Vicente, con el cuerpo ladeado, observa relajada la escena. Vicente aparece de perfil, circundado por un elemento verde, y a su lado se sientan su mujer, Mercè, y Catalina, su hermana. La imagen se divide en dos partes claramente diferenciadas. A la derecha, la vivacidad del grupo, con objetos esparcidos por la mesa y las sillas desordenadas. El conjunto refleja un animado movimiento. Por el contrario, la sección izquierda presenta una composición geométrica casi desprovista de elementos, con el plácido paisaje mediterráneo a lo lejos que acentúa, todavía más, el efecto de serenidad.

14. R. B. Kitaj, *Impresiones de Kitaj. La palabra pintada*, op. cit., p. 335.

15. R. B. Kitaj, *The First Diasporist Manifesto*, en Nicholas Mirzoeff (ed.), *Diaspora and Visual Culture. Representing Africans and Jews*, Abingdon, Routledge, 2000, p. 38.

16. R. Hughes, *The Shock of the New*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1981, p. 103.

17. Carta de R. B. Kitaj a Josep Vicente, 1975. Se mantiene el catalán original del artista.

Kitaj acostumbra a llevar consigo una cámara fotográfica para capturar cualquier imagen susceptible de su interés. En esta ocasión, también inmortaliza la escena con diversas fotografías que le sirven de base para componer la pintura. Un año después de haberla iniciado, el artista realiza un esbozo de la composición en casa de Vicente, quizás para mostrar a su amigo los progresos del trabajo. La silla vacía que aparece en la pintura, en el bosquejo está ocupada por un niño sentado de perfil, acaso uno de los hijos de Vicente, que también había estado en el almuerzo. El resto de los personajes se sitúa prácticamente en la misma posición aunque, en la pintura, el espacio que arroja al grupo aparece reducido y se añade algún elemento como la lámpara.

Probablemente, el niño fue eliminado por motivos compositivos, ya que su presencia podría haber dominado la escena, dejando la acción de la mesa en segundo plano. Además, la división de ritmos, tan evidente en el lienzo, habría desaparecido con esta figura.

Anteriormente, Kitaj había empezado un estudio para «To Live in Peace (The Singers)», que nunca finalizó. La imagen muestra un retrato del futuro alcalde fumando de perfil. La imperturbabilidad del personaje recuerda a los rostros de belleza serena del Quattrocento, período que siempre interesó al pintor. A la vez prefigura los vivos pasteles que el artista elaborará del natural, muchos de ellos en su casa de la calle Guimerà. La sección inferior de la obra evidencia de nuevo la fascinación de Kitaj por la fragmentación, así como su deseo de crear divisiones geométricas. En esta ocasión, el artista también mostró a Vicente sus avances en el trabajo. Durante largo tiempo, la casa del catalán tuvo expuesta una fotografía en blanco y negro de la obra en proceso.

En este período crece su interés por retratar a amigos. Otro sugestivo ejemplo del mismo año lo constituye la pintura dedicada a los directores de cine Kenneth Anger y Michael Powell (1973). «To Live in Peace (The Singers)» representa una suerte de altar en homenaje a las personas que más apreciaba de Sant Feliu.

Tal y como apunta Joe Shannon,¹⁸ en esta pintura Kitaj deja de lado la densa reflexión sobre las catástrofes históricas para adentrarse en un trabajo que rebosa luz y expresa alegría, siguiendo la estela del «Almuerzo de los barqueros», de Renoir. Durante el régimen de Franco muchas familias encontraron en el ámbito doméstico su reducto de libertad, que les permitió alejarse momentáneamente de un sistema que les constreñía. Las risas, el goce de este grupo de amigos en su casa, se erigen como un acto de resistencia en contra del franquismo. Marco Livingstone habla de una rebelión tranquila, a la sombra del fascismo.¹⁹ La densidad pétrea de las figuras y la distorsión de la imagen, a modo de espejismo, también inducen hacia esa alegoría. Acerca del cuadro, Kitaj añade: «El hecho de observar a los catalanes, a esta familia de amigos, emerger del fascismo para vivir en paz durante el tiempo en que tuve una casa allí, me jugaba malas pasadas porque, año tras año, yo comía en la mesa que aparece en el cuadro y envidiaba su... ¿Cómo lo llamaría?, su afinidad electiva por lo que consideraban que les pertenecía...».²⁰ A medida que se acercaba el final de la dictadura y se palpaba la libertad en el ambiente, Kitaj se sentía menos identificado con Cataluña. En su condición de errante, parecía como si necesitara encontrar otro lugar en conflicto por el que tomar partido. A pesar de todo, el pintor compartió con los catalanes la extraordinaria dicha que suponía despertar de la pesadilla franquista. Testimonio de ello es su posterior pintura ejecutada en Londres, «Catalan Christ (Pretendig to be Dead)» (1976). También reflexionará sobre la recién inaugurada democracia a través de «Comunista y socialista (segunda versión)» (1979), un intenso dibujo realizado al pastel y al carboncillo, que inmortaliza al socialista Josep Vicente con su amigo Joan Vilà, militante histórico del Partido Socialista Unificado de Cataluña (PSUC), ambos con el rostro circunspecto, enfrascados en una conversación sobre política en un lugar público, el café Eldorado de Sant Feliu. Un año antes, Kitaj escribía a Vicente ostensiblemente

18. J. Shannon, *Kitaj: Paintings, Drawings, Pastels*, op. cit., p. 28.

19. M. Livingstone, *Kitaj*, op. cit., p. 29.

20. M. Livingstone, *Kitaj. Retrato de un hispanista*, op. cit., p. 68.

emocionado por esta nueva etapa, y mencionaba su posible papel como alcalde, cargo que, como hemos comentado, el político desempeñaría a lo largo de una década en la localidad catalana: «Mi querido Josep [...] tengo tu apreciada carta ahora [...] es la epístola más bonita que jamás he recibido [...] casi valió la pena la abominación de cuarenta años de régimen para alcanzar ahora la belleza de su sentido... llegar ahora a la perspectiva de un socialismo (logrado o no) [...]. Mi mejor amigo americano Jim Dine (el pintor) se encuentra aquí conmigo y le he dejado leer tu carta para darle una idea del porqué tengo otra vida en Sant Feliu... [...] ¡Tú eres mi hermano, comisario, sacerdote, guardián de la llama! ¿Alcalde?».²¹

Así, en Kitaj, vida y obra se entremezclan. La pintura «To Live in Peace (The Singers)» lo evidencia con claridad: sus amistades encarnan los personajes del cuadro, la escena transcurre en la casa donde el artista ha residido en diversas ocasiones, y todo ello se transforma en un lienzo alegórico que simboliza un acto de insurrección contra la dictadura. Kitaj afirma que los recuerdos construyen sueños sagrados para sus pinturas.²² Sin duda «Where the Railroad Leaves the Sea» y «To Live in Peace (The Singers)» se alimentan de evocaciones de su residencia en Cataluña.

En los setenta, Sant Feliu entraba en una modernidad que uniformizaba su fisonomía con el resto de ciudades costeras europeas; a la par, empezaba a ser invadida por la implacable arquitectura de la masificación, un nuevo paisaje que pretendía erradicar cualquier vestigio del pasado, y en el que Kitaj no se sentía tan cómodo.

A raíz de un viaje a Israel en 1980, el judaísmo gana presencia en la vida y la obra del artista: «La manera en que Josep abordaba su sueño catalán inspiraba y alentaba mi creciente entusiasmo por el romanticismo de los estudios judíos. Empecé a deambular por las calles de Girona, el corazón de la cábala judía, mucho antes de leer el Zohar, escrito en la misma ciudad (¡no muy lejos de mi casa de Sant Feliu!)».²³

Un año más tarde, mientras Sandra Fisher y Kitaj residen en París, toman la decisión de vender la casa de Sant Feliu, adonde ya no regresarán.

Bibliografía

Publicaciones:

- ALLOWAY, L. et al., *This is tomorrow*, cat. exp., Londres, Whitechapel Gallery, 9 septiembre 2010 - 6 marzo 2011.
- AULICH, J. y LYNCH, J. (eds.), *Critical Kitaj, essays on the work of R. B. Kitaj*, Londres, Manchester University Press, 2000.
- BOSCH, G. y MARTINELL, C. (coords.), *Josep Albertí: 1913-1993*, cat. exp., Girona, Museu d'Art de Girona, 8 agosto - 9 diciembre 2001.
- DEMPSEY, A. et al., *Let Us Face The Future, Art britànic 1945-1968*, cat. exp., Barcelona, Fundació Joan Miró, 27 noviembre 2010 - 20 febrero 2011.
- FOSTER, H. et al., *Arte desde 1900, Modernidad Antimodernidad Posmodernidad*, Madrid, Ediciones Akal, 2006.
- HUGHES, R., *The Shock of the New*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1981.
- JIMÉNEZ, À., *La Guerra Civil a Sant Feliu de Guíxols (1936-1939)*, Ajuntament de Sant Feliu de Guíxols-Arxiu Municipal / Diputació de Girona, 1995.
- JIMÉNEZ, À., *Memòria de la postguerra (1940 - 1960)*, Ajuntament de Sant Feliu de Guíxols - Arxiu Municipal / Diputació de Girona, 2005.
- KINSMAN, J., *The Prints of R. B. Kitaj*, Aldershot, Scolar Press, en colaboración con la National Gallery of Australia, 1994.
- KITAJ, R. B., *The First Diasporist Manifesto*, Londres, Thames and Hudson, 1989.
- KITAJ, R. B., *The Human Clay: an exhibition*, cat. exp., Londres, Arts Council of Great Britain, 1976.
- KITAJ, R. B. et al., *Kitaj Retrato de un hispanista (Portrait of a Hispanist)*, cat. exp., Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 31 mayo-1 agosto 2004.
- LIVINGSTONE, M., *Kitaj*, Londres, Phaidon Press Limited, 2010.

21. Carta inédita de R. B. Kitaj a Josep Vicente, 1978.

22. R. B. Kitaj, *The First Diasporist Manifesto*, en Nicholas Mirzoeff (ed.), *Diaspora and Visual Culture. Representing Africans and Jews*, Abingdon, Routledge, 2000, p. 40.

23. R. B. Kitaj, *Kitaj. Retrato de un hispanista, op. cit.*, p. 28.

- LIVINGSTONE, M. et al., *R.B. Kitaj, un americano en Europa*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 7 abril - 9 junio 1998.
- MARLBOROUGH FINE ART LONDON (Ltd), *Kitaj: Little Pictures*, cat. exp., Londres, Marlborough Fine Art, 22 de noviembre de 2006 - 6 de enero de 2007.
- MARLBOROUGH FINE ART LIMITED, *R. B. Kitaj: Pictures with Commentary. Pictures without Commentary*, cat. exp., Londres, Marlborough Fine Art, febrero 1963.
- MARLBOROUGH GALLERY, *R. B. Kitaj: How to Reach 67 in Jewish Art. 100 pictures*, cat. exp., Madrid, Marlborough Gallery, 12 de septiembre - 14 de octubre de 2000. Nueva York, 31 de octubre - 2 de diciembre de 2000.
- MARLBOROUGH GALLERY, *R. B. Kitaj: How to Reach 67 in Jewish Art including the Second Diasporist Manifesto. Marking 45 years with Marlborough*, cat. exp., Nueva York, Marlborough Gallery, 1 de marzo - 2 de abril de 2005.
- MARLBOROUGH GALLERY, *R. B. Kitaj: Recent Pictures*, cat. exp., Nueva York, Marlborough Gallery, 8 de febrero - 4 de marzo 1995.
- MARLBOROUGH-GERSON GALLERY INC., *R. B. Kitaj*, cat. exp., Nueva York, Marlborough-Gerson Gallery, febrero 1965.
- MORPHET, R., *R. B. Kitaj: A Retrospective*, cat. exp., Londres, Tate Gallery, 16 junio - 4 septiembre 1994.
- ORWELL, G., *Homenatge a Catalunya*, Barcelona, Edicions 62, 2010.
- RAMKALAWON, J., *Kitaj Prints: A Catalogue Raisonné*, Londres, British Museum Press, 2015.
- RÍOS, J., *Impresiones de Kitaj, la novela pintada*, Madrid, Mondadori, 1989.
- RUDOLPH, A. and WIGGINGS, C., *Kitaj in the Aura of Cézanne and Other Masters*, cat. exp., Londres, National Gallery, 7 noviembre 2001-10 febrero 2002.
- SHANNON, J. et al., *Kitaj, Paintings, Drawings, Pastels*, Londres, Thames and Hudson, 1986.
- YATES, F. A., «La teoría luliana de los elementos», en *Estudios Lulianos: revista cuatrimestral de investigación luliana y medievalística*, vol.4, Palma de Mallorca, 1960.
- BONET, J. M., «Kitaj: pistas españolas», *Arte y Parte, revista de arte - España, Portugal y América*, n.º 51, junio-julio 2004.
- BUSSOT, G., *Carrers, cases i arquitectes. Sant Feliu de Guíxols, dels inicis fins el 1931*, Ajuntament de Sant Feliu de Guíxols-Arxiu Municipal / Diputació de Girona, 2000.
- DEMPSEY, A., «Nissa Torrents: a very modern muse», no publicado, 2007.
- ESTEVA, L. y ESTEVA, E., «Inventari de la premsa guixolenc (1878 - 1979)», *Estudis sobre temes guixolencs*, n.º 2, Publicacions del Museu Municipal de Sant Feliu de Guíxols, 1980.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, E., «La figuración intimista de RonaId B. Kitaj llena de rostros y color el Reina Sofía», *El País*, 15 de abril de 1998.
- GARCÍA-ARBÓS, S., «Mor Josep Vicente, activista cultural, escritor i polític», *El Punt Avui*, 24 de mayo de 2011.
- LEÓN MÁDRENAS, A., «R. B. Kitaj a Sant Feliu. Pintant la llibertat», *L'Arjau, Informatiu de l'Àrea de Patrimoni Cultural i Educació*, Sant Feliu de Guíxols, n.º 44, noviembre de 2002.
- MCCULLY, M., «Kitaj, Josep Vicente and Sant Feliu», conferencia de la comisaria de la exposición *Kitaj: Portraits and Reflections*, Abbot Hall Art Gallery Kendal North Yorkshire, 10 de julio de 2001.
- MOLINA FOIX, V., «Los perros de la crítica», *El País*, 3 de junio de 1997.
- ROMÀ VICENTE, J., «El recorregut d'un artista d'abast internacional que establí arrels a Sant Feliu de Guíxols», *Bonart*, n.º 75, noviembre 2005.
- TORRENTS, N., «Cuarenta años de arte actual o las compras de la Tate Gallery», *La Vanguardia*, 24 de abril de 1986.
- TORRENTS, N., «La huella tradicional en el reciente arte inglés», *La Vanguardia*, 26 de agosto de 1984.
- TRILLAS-TORRENTS, J., «Quan miro endavant només veig que cendres», *El Punt Avui*, 27 de marzo de 2011. Entrevista a Josep Vicente Romà.
- WILSON, W., «Retrospective of a Virtuoso: Art review: LACMA's R. B. Kitaj exhibition reaffirms his masterful ability, but raises questions about his intimate, confessional touch», *Los Angeles Times*, 27 de octubre de 1994.

Artículos:

AULADELL, M. et al., *L'Arjau, revista cultural*, n.º 59, abril 2009. Monográfico dedicado al ferrocarril de Sant Feliu de Guíxols.

Comunicaciones orales con:

RUFÍ, M., viuda de Josep Vicente Romà, 28 de julio de 2012.

VICENTE, C., hermana de Josep Vicente Romà, 28 de julio de 2012.

VICENTE, J., hijo de Josep Vicente Romà, marzo - julio de 2012 y 16 de noviembre de 2015.

Una mirada de Ulises a los Balcanes

Pere Alberó. Cineasta

A lo largo de su carrera cinematográfica, el director griego Theo Angelopoulos (1935-2012) ha situado sus trabajos en el norte griego, buscando así la esencia balcánica en un espacio lleno de fronteras y límites del que Grecia forma parte tanto geográfica como culturalmente. La película *La mirada de Ulises* (1995) conjuga el universo íntimo y personal del cineasta con los aspectos históricos y generacionales que han sacudido los Balcanes desde comienzos del siglo XX, cuando la zona deja de ser una parte del Imperio otomano para convertirse en objeto de codicia y centro de conflictos que estalla una y otra vez en manos de las potencias europeas. A través del mito de Ulises y usando como punto de partida la figura de los hermanos Manakis, Angelopoulos narra de forma sublime el viaje del protagonista, llamado simplemente A., por los Balcanes, en una especie de descenso dantesco a los infiernos.

Angelopoulos es un hombre del sur que siempre ha hecho películas en el norte. Un norte geográfico y climatológico, pero también estético y mental. Atenas, la ciudad donde nació y vivió, apenas aparece en sus películas, y el Egeo, la carta amable de presentación de Grecia ante el turismo, sólo se entrevé en las escenas del pasado de *La eternidad y un día* (1998). Su cine discurre, fundamentalmente, por las regiones del norte de Grecia (el Épiro, Macedonia), regiones compartidas con otros estados balcánicos (Albania, la antigua Yugoslavia o Bulgaria).

Ioanina —capital del Épiro e importante centro otomano— y sus alrededores son los que tienen mayor presencia en la primera parte de la filmografía de Angelopoulos; después lo será Florina y en vez de Atenas, Tesalónica, con su bahía, será la imagen de la gran ciudad y el lugar donde ha rodado mayor cantidad de escenas. En esta geografía del norte no habrá ningún cuestionamiento —hasta *El paso suspendido de la cigüeña* (1991)— sobre la posibilidad de que pudiera existir algún límite. Sus películas discurrían en Grecia y nada hacía pensar que hubiera algo más allá de sus fronteras, como mucho un agujero negro por el que habían desaparecido los combatientes comunistas que pasaron al

otro lado de la frontera tras la derrota en la guerra civil griega.

Con la caída del Telón de Acero se producirá una importante y al mismo tiempo sutil modificación. El ámbito geográfico de sus películas se desplazará, simbólicamente, del norte de Grecia al sur de los Balcanes. Los límites adquieren forma y dan lugar a un aquí y a un allí, y eso tiene una clara concreción espacial. Solo hace falta confrontar la fabulosa y metafísica frontera del final de *Paisaje en la niebla* (1988), que separa Grecia de Alemania y cuya superación da acceso a una especie de árbol de la sabiduría, con la multiplicidad de límites topográficos que se manifiestan en *El paso suspendido de la cigüeña*. El tema central de esta película es la reflexión en torno a los límites y las fronteras y los puentes que se pueden establecer para superarlas.

Sin embargo, *El paso suspendido de la cigüeña* es una película construida, plenamente, desde el aquí y donde el allí queda justo más allá, en el otro lado. Los espacios quedan perfectamente delimitados. Aunque no tendremos acceso al otro lado, su presencia gravita, en todo momento, sobre nosotros: está allí, en la otra orilla del río, en el otro extremo del puente. Y está, también, en las personas que consiguieron