

DISQUISICIONES BERLINESAS (Segunda Parte)*

*Álvaro Zamora



I. Las princesas, un legado de la ausencia y el pie de un pintor

La *Alte Nationalgalerie* impone solemnidad. Escalinatas abiertas hacia el primer nivel y hacia la izquierda. La blancura dominante impone imaginaria extensión hacia adelante y hacia arriba. El contraste rojizo de las alfombras acentúa tal efecto arquitectónico.

Apenas ahí, frente a las escalinatas de la entrada, resulta evidente una limitación de los turistas: el tiempo. Ese lugar, como otros museos, no podría ser auscultado en una sola visita. Quien apenas disponga de una hora, podrá estar satisfecho si consigue degustar lo del primer pasillo o lo expuesto en la sala contigua. Aquel día que origina estas disquisiciones, el Señor Dix y yo visitamos el primer nivel de la galería. Dedicamos atención particular a tres obras cuyo comentario ha de ser tomado como una disquisición continua, aunque debido al espacio, se completa en tres entregas consecutivas.

Al crítico compete una labor extensa; levemente ingrata, quizá, pero necesaria en más de un sentido. Lo que aquí me ocupa puede parecer más cerca de los que se estima como divertimento instruido, esto es, tendencioso, que como pretensión de objetividad o labor propiamente exegética. Aún menos la ofrezco cual búsqueda de aquellas razones *universalizantes* y apodícticas que negó Kant a la estética en su momento. Entiéndase pues, entre este andamiaje de palabras, la invitación para disfrutar de nuevo con temas del arte.

Las princesas

En el corredor inicial, dispuesto arquitectónicamente de forma transversal, hay dispuestas varias estatuas. Ahí iniciamos nuestro recorrido. El Señor Dix llama la atención sobre el *Monumento a las princesas* (*Prinzessinnen-Denkmal*), también conocido como *Grupo de las Princesas* (*Prinzessinnengruppe*). Recuerda que su autor, Johann Gottfried Schadow (1764-1850), hizo dos versiones de la obra. La de yeso, restaurada, se encuentra en la Iglesia de Friedrichswerder, construida entre 1824 y 1830, según diseño del arquitecto Karl Friedrich Schinkel. En la *Alte Nationalgalerie* se exhibe la versión en mármol aquí referida.



Obras de arte como esa mezclan, desde antaño, la ideología con la historia y con la ficción.

Esas princesas remiten al *neoclásico alemán* (siglos XVII-XVIII) un movimiento caracterizado, principalmente, por reinterpretar la idealización figurativa y el equilibrio formal grecorromano.

Schadow asume en esa obra el llamado *bulto redondo* (tridimensionalidad), para que todo ángulo de la obra motive el interés perceptivo^[1].

El ideal de cuño grecorromano remite a la idealización de situaciones. En esta obra, las jóvenes han sido dispuestas para insinuar cercanía afectiva. Schadow se ocupa tanto en ello, que las expresiones faciales de las jóvenes me parecen más propias del Romanticismo que del Neoclásico.

No obstante, creo que lo más singular en este caso no es que Schadow haya trasvasado recursos expresivos de una tendencia en la otra^[2]. A lo largo de del arte occidental, muchos como él han sabido producir esculturas cargadas de tensión psicológica y, a la vez, dotadas formalmente de lo que puede calificarse con la expresión *delicadeza contemplativa*^[3].

En favor de tal impresión, acojo en mi fuero explicaciones del Señor Dix, cuando evoca, entre las anécdotas que enriquecen el legado cultural de aquel mármol blanco, la ola de chismes e infundios que edifica su época en contra de aquellas princesas marmóreas. Si refiriera comentarios de tal orden o mi gusto por aquella obra, caería probablemente en divagaciones egoístas. Prefiero aquí *tocar* ^[4] la escultura de forma menos íntima.

Retenga el lector esta idea: el *Prinzessinnengruppe* ocupa un lugar singular en la historia del arte alemán y europeo en general, por la manera en que transforma cierto encargo cortesano en la representación acertada de un *Leitmotiv* humanista propio del siglo XVIII. Por eso, dicha pieza escultórica no puede ser tomada como exaltación del poder dinástico, sino como un legado humanístico.

Al hábito reverencial del arte cortesano, Schadow opone una intención que –según comparto con el Señor Dix y con muchos analistas– se desplaza desde una complacencia ante la jerarquía del representado, hasta ideales que serán propios de la Ilustración. Quizá también se acerca a lo que puede considerarse como la germinación del humanismo moderno. Tales ideales^[5] son: valoración del individuo como tal, naturalidad

emocional, armonía entre los criterios formales clásicos y la observación realista, intento de conceder dignidad universal a lo específicamente humano.

Con otras palabras: si bien Schadow debe esculpir esa pieza en una encrucijada histórica donde se consolida la monarquía prusiana, él decide transgredir las convenciones del retrato oficial coetáneo^[6]. Ahí, según creo, se halla el aspecto verdaderamente innovador de la obra.

El escultor sustituye la elegía del poder con una representación humanística de dos jóvenes unidas fraternalmente. En otras palabras, las princesas no aparecen como símbolos abstractos de autoridad, sino como seres humanos vinculados por una relación personal evidente. Su cercanía física transmite confianza, intimidad y fraternidad. Schadow convierte la convivencia en tema de la obra. Es decir, la dimensión política queda subordinada a una reflexión-escultórica sobre la humanidad compartida.

No ha de extrañar, por eso, que la recepción inicial de aquel conjunto escultórico resulte más polémica que ambivalente. Pronto, la admiración de artistas e intelectuales^[7] es opacada por la reacción de Friedrich Wilhelm III^[8] y por la de sus cortesanos. Según él, la obra tiene un carácter demasiado humano, o sea, poco majestuoso. Los cortesanos, por su parte, advierten un atrevimiento impropio albergado en aquel mármol. Para ellos, la obra excede lo atrevido, debido al énfasis vivencial o humanístico que fluye desde ella.

La escultura permanece casi oculta durante muchos años. A finales del s. XIX es rescatada del olvido. La recién fundada *Nationalgalerie* berlinesa se encarga de ella; la exhibe y valora como una de las cumbres del neoclasicismo alemán.

La composición de esa obra ofrece un equilibrio refinado. Las

dos figuras forman una unidad visual, aunque no pierden su individualidad. El contorno anatómico elude la rigidez. A contrapelo de tal costumbre academicista de entonces, Shadow se atreve a ejercitar la observación directa del cuerpo humano. Pero quizá el aspecto más innovador de la obra consiste en sustituir la representación del poder por una especie de relato sobre personas. Las princesas no se presentan cual símbolos abstractos de autoridad, sino como seres humanos vinculados por una relación afectiva.

En otros términos: la cercanía física de ambas figuras transmite confianza, intimidad y fraternidad. Schadow convierte la relación entre hermanas en el verdadero tema de la obra. La dimensión política queda subordinada a una especie de reflexión escultórica sobre la humanidad que las jóvenes representadas, como cualquiera, comparten entre sí.



Esas jóvenes de piedra combinan precisión anatómica con una notable sugerencia táctil. El tratamiento de los pliegues acentúa las rutas corporales femeninas; así también alientan una insinuación cutánea y la sugerencia de movimiento.

Notable resulta la maestría con que Shadow logra transiciones entre las superficies pulidas y las zonas que, según entiendo, generan *atención lumínica*. Me ha parecido que ese recurso técnico fomenta *una especie de sensación vitalista*, con la cual se supera la búsqueda positiva del realismo.

La obra se sitúa así entre el ideal clásico y la sensibilidad romántica. Conserva el equilibrio del neoclasicismo, pero incorpora una intensidad psicológica que anuncia al Romanticismo alemán.

Tras la seducción de aquel mármol, el Señor Dix y yo avanzamos hacia las salas dominadas por los legados pictóricos. No más al inicio, nos detiene Hammershøi. A un cuadro suyo dedico unos minutos pero, por razón de espacio, fluirán desde otra

clepsidra, pues esta segunda disquisición se completa en la próxima entrega.

[1] Acaso tal criterio trasciende la intención de ese movimiento. Ólger Villegas, en nuestro medio, insiste en la pertinencia escultórica de brindar la misma atención y belleza a todas las facetas de una escultura.

[2] Lo cual pareciera ser algo relativamente frecuente en la historia del arte, porque es evidente que, en una misma época, tendencias distintas (quizá complementarias) parecen haber estado activas simultáneamente.

[3] Por razones que expondré en otra de estas columnas, evito aquí como en otros escritos la expresión *aura*, de W. Benjamin.

[4] Entre mis maestros, Ólger Villegas y Roberto Villalobos insistían en que, a diferencia de una pintura, toda escultura debería ser *tocada*. Aquí podría jugar con esa *noción del tocar*, interpretarla literalmente, o con ansias análogas a las pretensiones de Gadamer para tocar el sentido de cada obra.

[5] Enumero, pero por razones de espacio y atinencia no explico aquí tales ideales.

[6] Por ejemplo, a diferencia del neoclásico artista italiano Antonio Canova (1757-1822), considerado a veces como el mejor escultor europeo desde Bernini. Canova busca una belleza idealizada que remite a criterios estéticos de la Antigüedad clásica.

[7] Motivada, seguramente, por su naturalismo.

[8] Federico Guillermo III (1770- 1840); rey de Prusia de 1797 a 1840.