

La emoción del arte

**ANA MARÍA
PRECKLER**

Hablábamos de emoción. Ese sentimiento que hace al ser humano gozar de un estado de ánimo de bienaventuranza, de una intensa y especial felicidad, ya sea anticipada, ya presente, o por el contrario sentir pesar o disgusto de carácter emocional. No obstante, y como un modo distintivo de la emoción, la emoción artística, ocasionada por la contemplación de una obra de arte inefable, sólo produce felicidad, es decir fruición, placer, y, en todo caso, como reacción negativa ante la obra, rechazo o desagrado sin emoción alguna. Hablábamos de la dificultad que tiene el arte contemporáneo de producir emoción, de conectar con ese sentimiento vital tan unido al hombre como su piel; aunque habría que admitir que en los tiempos modernos la emoción más sublime ha sido suplantada por otros sentimientos de naturaleza descarnada, prosaica y brutal. En todo caso, desde las Vanguardias Históricas hasta el momento actual, exceptuando tal vez el Expresionismo y el Fauvismo, la contemporaneidad, el arte-arte de la contemporaneidad, no el anti-arte transgresor que es parte de ese cambio brutal de la vida moderna, sólo se puede entender con la mente, con la lógica, con

ARTE

después de todo un siglo de un arte sin emociones, el hombre empieza a reclamar de nuevo su presencia, algo que no debería ignorar el artista actual, que en su búsqueda desesperada de la originalidad realiza en tantas ocasiones un arte excéntrico, efímero y brutal, que deja el alma en el más absoluto vacío.

Pues bien, para corroborar esta teoría, que como toda teoría puede ser discutible, se han celebrado en Madrid tres admirables exposiciones del arte de los siglos XVI al XIX, imbuidas de auténtica, plena y gustosa emoción artística: Toulouse-Lautrec y el Cartel de la Belle Époque; De Rafael a Degas; y Corot, Naturaleza, Emoción, Recuerdo (¿no resulta coincidente este título?). Y en el polo opuesto, en el del arte Contemporáneo, y dentro de él en el arte de las Vanguardias, en el Cubismo, una cuarta exposición dedicada a Juan Gris. Pinturas y dibujos 1910-1927, enseña cómo un arte perfecto, dentro del Cubismo Sintético más ortodoxo, siendo hermoso y visualmente estético, siendo de un valor incalculable por lo que supuso de ruptura, originalidad y revolución, no produce ninguna artística emoción; por lo que se precisa recurrir a la reflexión intelectual para su correcta interpretación y entendimiento artístico. De esta manera, ante un cuadro de Corot se puede llegar a disfrutar sin más de una trémula e indescriptible emoción, con la visión de sus boscosos cuadros de

el intelecto; y no produce emoción.

Pues si hay algo que el arte verdadero y auténtico supo transmitir al hombre fue la emoción. Ese sentimiento que atrapa el alma y la subyuga, la eleva sobre lo terrenal y la transporta a un mundo de felicidad, de deleite y de fruición. Según el diccionario, una agitación del ánimo producida por ideas, recuerdos, sentimientos o pasiones. Sin embargo, el hombre no necesita demasiadas descripciones sobre la emoción pues simplemente le basta con vivirla. Porque todo hombre, aun el más frío, ha sentido alguna vez el sobrecogimiento de la emoción dentro de sí mismo. El arte tiene el privilegio de ser uno de los agentes que producen emoción en el ser del hombre. Y su pérdida, en el arte Contemporáneo, se resiente, se necesita hasta la nostalgia. Mas

trémulas vibraciones en los que la mirada se sumerge, pierde y purifica en un mar de verdosidades brumosas. En cambio, ante una obra de Juan Gris, casi siempre en Cubismo Sintético, al observar la facetización concatenada de los elementos del cuadro, la geometrización ordenada y sin embargo despiadada de la figura y los objetos, en su célebre "arquitectura plana", que va rompiendo y descomponiendo su realidad primera en formas despiezadas, en tantas en cuantas partes ha sido necesario efectuar, sin perder su unidad esencial —que al ser Sintético no llega al hermetismo del Cubismo Analítico mucho más resquebrajado y facetizado—, al ver la sustancia del ser representado que se hace reconocible en la multiplicidad y estratificación de su todo—en oposición a la Abstracción que deshace por completo la unidad del ser convirtiéndolo en no ser—, esa ruptura genial que se denominó Cubismo, el espectador a través de su mente recompone la forma, la hace inteligible y entonces, sólo entonces, se complacé ante la obra y la penetra con una fruición intelectual que no emotiva.

Pero hablábamos de emoción y no de su ausencia, y esa indubitablemente la encontramos en Corot, nuestro elegido, en la exposición Corot, Naturaleza, Emoción, Recuerdo, efectuada en el Museo Thyssen-Bornemisza hasta el 11 de septiembre de 2005. A

través de ocho partes, el museo desglosó la retrospectiva del pintor parisino, enmarcado en el Realismo decimonónico aunque muy cercano al Romanticismo, con la delicadeza y exquisitez que caracteriza a la institución alemana privilegiadamente instalada en Madrid desde los años noventa. Los "Primeros años" muestran sus inicios, con sus primeros viajes a Italia que tanto influirían en su pintura, como Recuerdo de Italia, 1861, o Dieppe, 1822-23, mucho más temprana y por tanto realista en su estilo. La parte de "Italia" continúa sus versiones italianas, llenas de frescor y jugosidad y de una clara y nítida luz inconfundible, como Vista de Roma, 1826-27, o La campiña romana con el monte Soracte, 1828-31. En "Territorios de Francia", el paisaje se torna distinto, todavía plasmado en un realismo transparente, con una luz sugestiva proyectada en los edificios que permite su recreo, así Vista del Castillo de Pierrefonds, 1840-45, o Aviñón desde el Oeste, 1838. En "Realismos", una aparente sencillez paisajística embelesa con su encanto y hace rememorar a Pisarro, todavía sin llegar Corot a sus trémulas vibraciones verdosas arrastradas, así El puente de Mantes, 1865-70, y Alrededores de Arrás, 1853-58. Mas de pronto aparecen ante el visitante las salas de "Ville D'Avray" y un esplendor de vibraciones y verdosidades arrastradas, tan características de su pincel, envuelven y dejan al espectador casi sin

aliento. La multiplicación de los paisajes brumosos, de verdes entreverados, de bosques entrelazados por los que se adivinan algunas figuras que imbuyen al cuadro de un mayor misterio, ese verdor se hace de tal intensidad que al penetrar en dichas salas, dos o tal vez tres, se vibra como en un templo de la naturaleza. La fuerza y la magia son insuperables, la emoción surge espontánea y mientras el visitante deambula por ellas se siente transportado realmente a ese templo de la naturaleza donde todo es posible. ¿Cómo puede surgir esa fuerza imponente de unos simples lienzos con paisajes? Imposible contestar a esta pregunta, Corot es el artífice y su secreto, el cómo envolver las almas en su telaraña de verdores sin nombre quedará en el misterio más absoluto, no lo desvelará por más que uno sienta la necesidad de saber el porqué de ese torbellino de emociones en la contemplación de sus cuadros más logrados, aquellos en los que sí emplea ya definitivamente su paleta arrastrada por las ramas y ramajes de sus árboles, con lagunas o ríos transparentes al fondo. Como ejemplo de esa esplendorosidad, Mañana de Ville d'Avray, 1868, Recuerdo de Ville d'Avray, 1872, o Recuerdo de Mortefontaine, Salón 1864, del Louvre. "Del paisaje histórico al paisaje lírico" continúa la sinfonía de verdores, ahora con motivos mitológicos que apenas tienen significación ante la fuerza

del paisaje corotiano, así El baño de Diana, 1855, de gran formato, con hermosos desnudos femeninos, muy tempranos, en el agua y entre la frondosidad de los verdes envolventes y translúcidos; La estrella del pastor, 1864, también en gran formato, con los verdes arrastrados dentro de una luz de tarde y crepúsculo solar, y Orfeo conducido por Eurídice, 1861, cuadro lleno de transfiguración, luz translúcida, verdes arrastrados envueltos en una neblina hermosísima de paz y misterio. El visitante se aleja con pena de estas salas donde por unos minutos ha sido intensamente feliz y penetra en la parte de "Figuras" y en la última de "Souvenirs" o recuerdos. Corot fue un gran pintor de figuras y desnudos a los que imbuye del mismo misterio emocionante que a sus paisajes, dotándoles de una propia vida interior, especialmente a sus mujeres, así La lectura interrumpida, 1866-70, muestra una de sus clásicas mujeres con collares y trajes típicos, de gran belleza, soledad y misterio; Gitana con mandolina, 1874, o Diana en el baño, La Fuente, 1869-70, magnífico desnudo femenino con evocaciones de Ingres.

Otra clase de emoción rodea la exposición Toulouse-Lautrec y el Cartel de la Belle Époque, celebrada en la Sala de la Fundación Mapfre Vida. Aquí deviene la transposición del tiempo y el espacio hasta el París de la Belle Époque, el de principios de siglo, con una serie de artistas,

algunos desconocidos, encabezados por Toulouse-Lautrec, que durante ese tiempo ejercitaron el cartel con notable sentido artístico, extraordinaria fluidez de dibujo y una cierta evocación romántica, modernista e incluso simbolista. El sugestivo mundo del París finisecular y del cruce de los siglos se muestra en estos carteles, en los que predominan las figuras femeninas, vaporosas, sofisticadas, llenas de encanto, capaces de encaminar al hombre a un mundo de ensueño o de perdición, siendo estos hombres meros acompañantes secundarios o simplemente víctimas propiciatorias de dichas damas seductoras y fatales. Así aparecen ante el espectador anuncios varios de la época, cabarets, teatros, cafés, artistas del momento, como la célebre interprete teatral Sarah Bernhardt, la de cabaret Yvette Guilbert, o la troupe de Mlle. Eglantine bailando el can-can, este último en uno de los más conocidos carteles de Toulouse-Lautrec. Las múltiples escenas costumbristas y parisinas son un verdadero solaz para el espíritu en esta exposición en la que por unas horas el visitante se sitúa en la capital gala de finales-principios de siglo y olvida que está viviendo en un problemático Madrid del siglo XXI.

De la exhibición de carteles se pueden entresacar artistas como Jules Chéret, con los carteles Folies-Bergère. La danza de fuego, 1887, o Yvette Guilbert en el

Concert Parisien, 1891; Victor Mignot, con Guantería Pelseneer-Lambert, 1897; Eugene Grasset, con Juana de Arco. Sarah Bernhardt, 1889, y el Salón de los Cien, 1894; Alphonse Mucha, con La dama de las camelias, 1896, y Lorenzaccio, 1896, ambos carteles con connotaciones romántico-simbolistas; Teophile-Alexandre Steinlen, con Motociclos Comiot, 1899, en el que aparece una bellísima mujer ataviada en naranja-negro, París por Émil Zola, 1897, y Ambassadeurs. Yvette Guilbert, 1894; al líder del grupo Nabi, Pierre Bonnard, con France champagne, 1891; el también Nabi Félix Vallotton, con El pleno comode de París, 1892; y sobre todo a Toulouse-Lautrec, al que se dedica una amplia sala llena de sus inimitables carteles, auténticas obras de arte, en los que se puede percibir el genial dibujo del pintor, que logró la síntesis de la línea y el dibujo como arte puro, lleno de movimiento y fluidez, dotado de vida propia y de presencia. Así, Aristide Bruant en Le Mirliton, 1893, Jane Avril, 1899, Moulin Rouge. La Goulue, 1891, May Belfort, 1895, Divan japonais, 1893, P. Siscau, fotógrafo (con máscara), 1896, La Revue Blanche, 1895, y muchos otros más por los que va discurriendo el París feliz y dilectante de la Belle Époque que embriaga y estimula a la vez como las evanescentes burbujas del champagne.

La exposición De Rafael a Degas. Pintura, dibujo y

escultura del Museo Fabre de Montpellier, celebrada en la Sala de Exposiciones BBVA, en el incomparable marco renacentista del Palacete del Marqués de Salamanca, resultó sencillamente extraordinaria, por la calidad más que cantidad de lo expuesto en las salas bajas y patio central de la entidad. Obras de arte nunca vistas en España, de artistas mayormente franceses e italianos, muy cotizados, los mejores, desde el siglo XV hasta el XIX, iban apareciendo ante los ojos asombrados del espectador, en un encuentro artístico deslumbrador y maravilloso. Así, en las salas, se encontraban cuadros de Rafael, como Virgen con niño, 1597-1508; de Verónés, con Los desposorios místicos de Santa Catalina; de Ribera, con Santa María Egipciaca; de Ingres, con Estratónica y Antioco, 1866, muy neoclásico; de Zurbarán, con el Arcángel San Gabriel, 1631-32; de Poussin, con Venus y Adonis, 1625; de Tiepolo, con Cuatro personajes de pie; de Gericault, con Mameluco combatiendo, 1820-30, y Estudio de pies y manos para La balsa de la Medusa, 1818-19; Sir Joshua Reynolds, con El pequeño Samuel, 1777; Delacroix, con Ejercicios militares marroquíes, 1832; Gustave Courbet, con Autorretrato o el hombre de la pipa, 1846-49; Corot, con La pesca con red, 1847; Teniers el Joven, con Paisaje en un castillo; Rubens, con Alegoría religiosa, 1620-22, y Jacques-Louis David, con un fabuloso

Héctor, 1778, trazado en increíble escorzo diagonal, desnudo y con la cabeza hacia abajo, con un impresionante brazo en horizontal —que recuerda a aquel otro de vertical caída, también impresionante, de su conocido cuadro La muerte de Marat—, que supone el tesoro mayor de la muestra por su fantástica osadía compositiva.

También se encontraban en las salas del BBVA los siempre apreciados impresionistas de la segunda mitad del siglo XIX; como Monet, con Retrato de Bazille, 1846-47; Berthe Morisot, con Joven sentada "El verano"; Bazille, con Vista de un pueblo, 1868, y Degas, con Ama de cría en los Jardines de Luxemburgo, 1875. Capítulo aparte merecen las esculturas de calidad singular, todas de talleres franceses, nunca vista en España. Así, J.A. Houdon, con sus estatuas El invierno, 1783, El verano, 1785, y sobre todo su famosísima sedente de Voltaire, 1780-89, en la cual el vitriólico autor de Cándido se muestra astuto, mordaz y provocador a pesar de su edad; A. Pajou, con bustos de Monsieur y Mademoiselle des Hours Farel, 1794, y por último, Antonio Canova, que siendo italiano trabajó como escultor en la corte de Napoleón, con Una musa, 1811. La exposición termina y el cronista se pregunta si todo el mundo ha quedado igual de impactado. ¿Se puede reunir en tan reducido espacio físico mayor

número de tesoros artísticos como el promovido por la Fundación BBVA? ¿Se puede llegar a una mayor intensidad de emociones como las sentidas en la contemplación de estos cuadros y esculturas del Museo Fabre de Montpellier?

Possiblemente, esta exposición ha sido una de las grandes de la temporada, imposible encontrar una conjugación mayor de tan fabulosos artistas en Madrid. Sin embargo, su publicidad no fue excesiva, casi diríamos modesta, como tampoco existieron las aglomeraciones de público de otras exposiciones simultáneas, lo cual por otro lado hubo que agradecer.

Así las cosas, se llega finalmente al deseado Juan Gris. Pinturas y dibujos 1910-1927, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, hasta el 19 de septiembre de 2005, sabiendo "a priori" que la pintura intelectual del cubista español José Victoriano González (1887-1927) nos gustará de otra manera, de forma mucho más sobria y austera, reflexiva e introspectiva, aunque igualmente auténtica que aquella que supuso la alteración íntima de nuestra sensibilidad. Después de la emoción de Corot, de Toulouse-Lautrec, de David, o de Houdon, el encuentro con el Cubismo de Juan Gris, su perfección artística, su nítida y esclarecida concepción cubista, su hondura intelectual, el arte nos asombrará una vez más. La emoción dejará

paso a la fruición artística y ésta nos llevará al disfrute de un Cubismo que podríamos denominar como lírico a la par que lógico. Impresionante la grandiosidad de la muestra que abarcó dos grandes salas del edificio Sabatini y todas las salas del edificio Jean Nouvel. Y es precisamente esta grandiosidad, con la multiplicación de obras similares, casi todas ellas bodegones, la que en cierto modo llega a abrumar por su exceso. Problema que acontece en muchas exposiciones del Reina Sofía, especialmente las antológicas abstractas, o como la de este caso de Juan Gris. Pues no es lo mismo la contemplación de una o varias obras abstractas o cubistas, que se pueden asimilar deleitar, y saborear a placer, que la interminable y exhaustiva sucesión de obras que en algún momento pueden producir cansancio. (Y a este respecto, ¿por qué no poner bancos en el centro de las salas?) No creo que al artista le gustara tal intensidad concentrada de su obra, y es algo que los comisarios deberían de tener en cuenta a la hora de estructurar las exposiciones, para que no acontezca el conocido "cansancio de los museos", en el que está demostrado que más de una hora de exposición no resulta beneficiosa ni para el artista ni para el espectador.

Pero este es otro tema que no resta mérito alguno a la exposición en sí, a las obras de arte expuestas, ni al artista que las creó. En las salas

Sabatini, y siguiendo un orden cronológico, dentro de sus primeros cuadros, hay retratos como el Retrato del Sr. Legua, 1911, en que se muestra la ordena facetización cubista del retrato y la disección del rostro; o bodegones como Jarro, frasco y copa, 1911, con la magnífica geometrización de un bodegón que es casi una abstracción; en Retrato de la madre del artista, 1912, la disección del rostro permite percibir un cierto lirismo; Guitarra y pipa, 1913, clásico cuadro de Cubismo Sintético en el que Gris se hizo un maestro, orden y precisión; El libro, 1913, curiosa fragmentación vertical de un libro que demuestra la vocación intelectual del Cubismo, "collage" en las páginas del libro; Hombre en un café, 1912, ruptura geométrica de rostro y cuerpo con la que el Cubismo rompió la realidad (de ahí su realismo filosófico), en la búsqueda de un camino inexplorado en el arte. El Cubismo fragmenta la realidad, con este hombre sentado con bombín en un café de París, exterior, pero la ruptura cubista mantiene a pesar de todo la unidad del ser. Al contrario de la Abstracción que fragmenta y rompe la realidad y la destruye, le quita su razón de ser y su humanismo. A continuación aparecen una serie de dibujos a lápiz y carboncillo sobre papel con interesantes retratos cubistas en los que sigue su estilo inconfundible y hermoso, fragmentando el rostro pero manteniendo la unidad y el yo del

retratado, sus características psicológicas. Perfección y gran destreza dibujística en todos ellos.

De pronto aparece un colorismo súbito e inesperado. El colorido tradicional de Juan Gris se establece casi siempre en tonos grises, ocres, pardos, blancos y negros, de gran elegancia formal. Pero en esta sala su estilo cambia al introducir un mayor cromatismo que de alguna manera incomoda al no ser su estilo peculiar. Posiblemente porque ese colorismo distrae del extremado rigor intelectual del artista, mucho más acorde con los sobrios colores pardos. Así, Guitarra y copa, 1913, Cubismo Sintético en colores vivos, guitarra en tres planos sucesivos; El torero, 1913, disección geométrica, colores vivos, letras, el Cubismo Sintético quiere explicarse a sí mismo, después del hermetismo crítico del Cubismo Analítico; Guitarra sobre una silla, 1913, Cubismo Sintético modélico, la pincelada se somete al dibujo geometrizado, color; La guitarra sobre la mesa, 1913, equilibrio de formas horizontales y verticales reconocible sólo en las cuerdas y el traste del instrumento; Las uvas, 1913, bodegón dionisíaco, color y formas agresivas; El hombre del café, 1914, óleo y "collage" del periódico, el hombre apenas se vislumbra detrás del diario, unos dedos, un sombrero, aquí el geometrismo, la facetización y el "collage", inducen al misterio; Copa, taza de té y pipa sobre una mesa, 1914, el más

clásico de sus cuadros cubistas sintéticos, orden y equilibrio, formas geometrizadas con "collages" y elementos figurativos del que fuera Gris genial intérprete; La guitarra, 1914, "gouache", "collage" y grafito hacen del lienzo una perfección cubista magistral; Naturaleza muerta y paisaje, 1915, colores tenebrosos, dramatismo, formas inclinadas, dionisíaco.

En 1916, Juan Gris retorna a su estilo proverbial, abandonando el cromatismo inusual en él. A partir de esa fecha realiza Frutero y periódico, 1916, Botella y frutero, 1916, El sifón, 1916, y El violín, 1916, todos ellos en tonos grises, ocres y marrones. De nuevo una sala con dibujos, retratos casi todos, como el Retrato de Max Jacob, 1919, o Cézanne según Cézanne, 1919; más adelante, todavía en el Edificio Sabatini, La guitarra, 1918, Violín y copa, 1918, Frutero, copa y damero, 1917, Arlequín con guitarra, 1917, Periódico, garrafa y frutero, 1918, todos ellos variaciones de Cubismo Sintético en colores ocres, pardos y grises.

Con ellos acaban las salas del edificio Sabatini y se entra en las correspondientes al Jean Nouvel. Se muestra aquí la etapa final de Juan Gris, posiblemente la más plena y ortodoxa, la más rica y total. Alejadas ya sus inquietudes coloristas, el pintor se concentra en su obra, continúa en su Cubismo Sintético y establece su "arquitectura

plana", en cuadros austeros, intelectuales, elegantes, bellos, casi diríamos que ascéticos, en su línea de colores grises o amarronados. Impresiona la cantidad de cuadros que aún pudo realizar el artista en su pureza ortodoxa final. Aparecen cuadros de los años veinte, muy cercanos a su muerte, como El molinillo de café, 1920, La viola, 1920, Guitarra y clarinete, 1920, Frutero y periódico, 1920, El velador delante de la ventana, 1921, Delante de la ventana, 1921, Guitarra y botella, 1920, o Mandolina y frutero, 1925, todos ellos variaciones de bodegones en las que el maestro cubista se impone de nuevo con su perfección formal. Parecía que la exposición estaba abarcada, asimilada, y no obstante el artista resurge que obras preciosas que suponen un ulterior esfuerzo por parte del visitante. Hay unos cuadros en los que el pintor, cosa rara en él, introduce el paisaje, como en La ventana abierta, 1921, La nube, 1921, o La vista sobre la Bahía, 1921. Los últimos cuadros nos deparan al mejor Juan Gris, al que da todo de sí mismo en la supremacía cubista. Con ellos nos despedimos, sin sentir emoción pero fuertemente impresionados por la hondura intelectual y la belleza formal conseguida. La flor sobre la mesa, 1925-26, Guitarra y escuadra, 1926, Mandolina y frutero, 1925, y Guitarra y frutero, 1926-27, presentan su fantástico equilibrio de formas geométricas, en división y unidad dentro

del cuadro. Con este último nos quedaríamos en caso de robar alguna de estas obras maestras. Una magnífica exposición la de Juan Gris, de grandeza indiscutible, cuyo mayor defecto, el exceso de obras magistrales, que hace perder mérito a la individualidad del cuadro, se convierte al final en su mejor virtud, al permitir contemplar reunido un tesoro de tal magnitud.

"Unter den Linden" "Bajo los Tilos"

Nunca pensé que Berlín me iba a impresionar de forma tan intensa; tan intensamente trágica. Nunca pensé que Berlín, esa ciudad que significa la esencia germánica como ninguna otra ciudad de Alemania, me iba a transportar a un mundo de emociones en las que se iban a entreverar el presente y el pasado de Germania, e iba a tener el privilegio de transponerme en el tiempo y convivir, por unos días, con dicho pasado, sublime y dramático a la vez como lo es el alma germana, siempre dividida, siempre en perenne dualismo que le hace capaz de lo mejor y lo peor. Quizá porque esa sangre germana corre por mis venas y me permite interpretar esa nación desde dentro y desde fuera con el derecho y el deber que da el ser en cierto modo parte de ella. Quizá porque persigo un proyecto, de gran responsabilidad, en realidad ya iniciado, de escribir la historia de Germania, desde Austria hasta Alsacia y Lorena y

los límites del Rhin, durante la primera mitad del siglo XX, abarcando las dos grandes guerras mundiales de las que Germania fue iniciadora y gravemente culpable, especialmente de la segunda. Quizá porque abruma hondamente pensar que aquella terrible tragedia destruyó a Europa hace tan sólo sesenta y cinco años, cuando aún vivían nuestros abuelos y padres; y que aquel segundo desastre mundial, continuación del primero de la Gran Guerra, el más grande ocurrido en toda la historia de la humanidad, acontecíó y se inició, en su proyecto y realidad, en uno de los países más civilizados y cultos de Europa y de Occidente, el país que había sido cuna y desarrollo de la literatura moderna, de un arte Barroco y Neoclásico, de la filosofía y de la música más subyugantes de los últimos tres siglos.

Yo iba a Alemania en una especie de peregrinaje, en busca de la filosofía, de la literatura, de la música, del arte y de la historia, en su más íntima pureza. Y los encontré. Presentí y escuché a Goethe, en la cercana Weimar, y por supuesto a Schiller su gran amigo, y recordé el inefable Himno de la Alegría que Beethoven lleva al pentagrama en simbiosis única de música y poesía. En Bayreuth, junto al delicioso teatro rococó de la reina Willhemina, hermana de Federico el Grande de Prusia, en la Villa Wahnfried, que fuera casa de Richard Wagner, de impresionante

arquitectura arquitrabada como un antiguo templo clásico, podía contemplar con emoción los escritos y objetos de uso personal del genial compositor, sentarme ante su piano, acariciarlo suavemente y levitar, mientras traspasaba el aire un bellísimo aria de Parsifal. Y sentir, en el ducado de Coburgo, pequeña y recoleta ciudad alemana de casas típicas y alto castillo ducal, el sólido entramado de donde parte y se sustenta toda la realeza europea actual, debido al matrimonio de la reina Victoria I de Inglaterra con Alberto, duque de Coburgo, consiguiendo a través de sus hijos y de sus respectivos matrimonios con otras casas reales, que el árbol genealógico anglo-alemán se extendiera como una tupida red por todo el continente europeo, emparentando a la realeza de los distintos países con fuertes lazos familiares.

Sí, yo iba en busca de la literatura, de la filosofía, del arte y de la música alemana, y allí estaban, porque lo excuso nunca muere, para deleite del espíritu; si bien en el caso del arte, en la mayoría de sus manifestaciones arquitectónicas, ha debido ser reconstruido posteriormente pues su construcción original había sido destruida por los atroces bombardeos de la Segunda Guerra Mundial. Por ello, en la arquitectura alemana se presiente, se siente, se vive, la gran tragedia del pueblo germano capaz de construir lo más grandioso y lo más bello y también

de destruirlo, aunque fuera de forma indirecta, es decir, por medio de los bombardeos de los Aliados que a la desesperada, a la defensiva, en el postre ataque, buscarían el final de una guerra que un hombre, un solo hombre, austro-alemán, de cuyo nombre no quisiera acordarme, se empeñó paranoicamente en empezar y conducir sin solución ni remedio, destruyendo a toda Europa tras de sí en su loco empeño pangermánico.

Y así, de esta manera, llegué a Berlín, la ciudad donde concluía mi peregrinaje, mi deseada meta, en un día frío y lluvioso del mes de agosto. Yo iba preparada para encontrarme con la belleza del arte y con la historia, en su gloria y en su ocaso. Sin embargo, nunca imaginé que también hallaría el vacío de la belleza, su ausencia, su deseo, aquello que pudo ser y nunca fue, o lo que fue y se transformó en algo trágico; su anhelo de ser, en toda su evocación y misterio, que se palpita y habita por doquier en la ciudad. Por ello Berlín resulta tan impresionante y tan emocionante. Por lo que es, por lo que fue —y permanece por siempre en la memoria colectiva—, y por lo que ya nunca llegará a ser. Con sus impresionantes edificios barrocos y neoclásicos de sólida y densa arquitectura, extendidos a lo largo de una de las avenidas más hermosas del mundo —nunca una calle tuvo un nombre tan poético: “Unter den

Linden" o "Bajo los Tilos", que aún esparcen su verde y densa hojarasca por toda la avenida—, Berlín se levanta en un color plomizo oscuro, pétreo, impenetrable, bañado por el río Spree que sinuosamente atraviesa la ciudad de lado a lado. Berlín es Prusia. Sigue siendo Prusia. Reino e imperio de la casa Hohenzollern durante tres centurias. Berlín es y será siempre anhelo de Imperio Prusiano, y al no serlo la nostalgia le invade hasta el dolor; la nostalgia unida al miedo y a la impotencia de verse usurpada, invadida, destruida, y en doloroso esfuerzo y agonía, reconstruida piedra a piedra.

Hay tres ciudades del orbe que deben visitarse con espíritu de peregrino. Que no pueden, no deben contemplarse bajo la óptica trivial del mero viaje turístico pues pierden la esencia de sí mismas: Jerusalén, Roma y Berlín. Un profundo respeto y emoción deben imbuir al visitante de estas tres urbes que nos retrotraen unas a las raíces del cristianismo y a la promesa y esperanza de la salvación cristiana, y otra a la grandeza y la miseria del hombre, a su idealismo superior y a su primitivismo ancestral, la del hombre contra el propio hombre; a la desesperación y a la impotencia, al poder de aniquilamiento de la guerra cuando ésta se hace sin causa justa y necesaria, con la avidez de la conquista y el avasallamiento, con la justificación de la muerte y el sojuzgamiento de la

libertad. Dos tenebrosas ruinas se mantienen todavía levantadas penosamente en una parte desolada de la ciudad, como símbolo de esta tragedia imborrable: un trozo del antiguo Muro, de unos doscientos metros de largo, sólido y grisáceo, y muy próxima, apenas a tres o cuatro metros de distancia, rehundidas en el suelo, las ruinas del antiguo Cuartel de la Gestapo, un edificio del que sólo subsisten los restos de sus cimientos, lo que fueran los sótanos, en ladrillos de color rojizo, en el cual la policía nazi decidió con total impunidad sobre la vida y muerte de millones de personas. Así, muy juntos, permanecen los impresionantes vestigios de las dos mayores y destructivas dictaduras que convivieron en Europa y la masacraron, la de Hitler y el nacionalsocialismo nazi, y la de Stalin y el comunismo de la URSS y los países del Telón de Acero.

Mas el arte de Berlín, en un principio, embelesa con su encanto. Allí se encuentra el barroco más exquisito, como la Catedral protestante de Berlín, el Dom berlínés, con su inmensa cúpula —una de las más bellas entre las muchas que redondean el cielo de la urbe—, desde la que se divisa a sus pies, en su amplia extensión, toda la ciudad. Situada en la Isla de los Museos —otro nombre de calidad poética—, la catedral se erige con todo el poderío prusiano de la casa Hohenzollern, cuya cripta,

un enorme mausoleo, cobija a la mayoría de sus componentes. Allí reposan, entre otros personajes egregios, Federico el Grande y el último miembro de la dinastía Hohenzollern, el Káiser Guillermo II, que en apoyo del Emperador de Austria-Hungría, Francisco José I, como consecuencia del asesinato en Sarajevo, de su heredero, en 1914, fuera junto con él uno de los iniciadores y responsables de la Primera Guerra Mundial que causara millones de muertos y desmembrara el antiguo Imperio Austro-Húngaro cambiando para siempre el mapa de Europa. En la Isla de los Museos se encuentra también la preciosa Nationalgalerie (1876), construida por Federico Guillermo IV, de color rosáceo, elevada por magnífica escalinata; y el Alte Museum (1830), con su extraordinaria columnata neoclásica, de sobria perspectiva alargada de un solo piso, realizada por el gran arquitecto berlínés Schinkel. Así pues, el barroco y el neoclásico, de inspiración griega y más concretamente ateniense, se disputan elegantemente el arte de la ciudad. Hacia abajo, por la Unter den Linden, en el llamado Foro Fridiciano, se levantan la Ópera estatal o Staatsoper, de clasicismo renacentista, del arquitecto Knobelsdorff, y la Catedral católica de Santa Eduvigis, circular rematada con cúpula y frontón hexástilo, según modelo del Panteón romano. En el centro de este Foro, una amplia y

despejada plaza, los nazis quemaron los libros de autores judíos, como los de los hermanos Heinrich y Thomas Mann y los de Stefan Zweig, entre los que se pueden recordar. Ahora, en su recuerdo y en el subsuelo de la plaza, que se puede contemplar a través de un cristal, se abren las estanterías de una librería vacía y sin libros. Nada hay más que decir.

Muy cercano, se eleva el Kronprinzenpalais, de elegante y señorial estructura clasicista con porche de cuatro columnas corintias que refleja la magnificencia de la monarquía prusiana. Enfrente, al otro lado de la avenida de los Tilos, se encuentran la Universidad Humboldt, la Biblioteca, el grandioso edificio del Museo de Historia Alemana (de interesantísimo contenido), y otro edificio neoclásico de Schinkel, Die Neue Wache (1818), hermoso y soberbio con su pórtico hexástilo rematado por frontón, de una total austereidad acorde con el Monumento que simboliza, el Memorial de las Víctimas de la Guerra, en cuyo sobrecogedor interior, completamente vacío, iluminado cenitalmente por un óculo superior, se halla exenta una única escultura de Kathe Kollwitz: Madre afligida con el hijo muerto en la guerra. Después de verla, el silencio y el recogimiento se imponen. Nada más tampoco se podría añadir.

Más hacia abajo, siguiendo por la avenida "Bajo los Tilos" o "Unter

den Linden", se llega finalmente a la Puerta de Brandeburgo (1791), del arquitecto Langhans, exquisita y logradamente reconstruida recientemente. Aquí terminaba o empezaba el Berlín Oriental o Mitte, pues todo lo que se ha narrado hasta ahora pertenecía a la zona comunista; el Muro se levantaba solamente unos metros antes de la Puerta de Brandeburgo. A partir de aquí, por tanto, se establecía el Berlín Occidental o Kreuzberg. Sin embargo, antes de terminar el Berlín Oriental, queda hablar de la Gendarmenmarkt, en él situada, una plaza bellísima donde se erigen las Catedrales gemelas francesa y alemana y el Teatro o Konzerthaus (1921), nuevamente de Schinkel en puro y sobrio Neoclasicismo; y la Alexanderplatz, una enorme plaza, muy popular, donde se levanta, como un cohete espacial en su despegue hacia la estratosfera, la altísima Torre de Televisión con unas vistas de vértigo.

Un inmenso bosque, el Tiergarten, sumergido en plena ciudad, inicia el Berlín Occidental en el que se encuentran además de palacios y monumentos varios, los edificios gubernamentales, incluido el domicilio del Presidente y del Primer Ministro. Pero justo en el empiece de este bosque, a pocos metros de la Puerta de Brandeburgo, se sitúa el edificio más emblemático de la historia de Berlín, el Reichstag, sede del Bundestag, cuyas sólidas fachadas clasicistas

sufrieron la devastación de la guerra quedando en una mera y derruida carcasa, como tantos otros edificios berlineses. Por todas partes se venden antiguas postales y fotografías espeluznantes con los fantasmas de la guerra y los derruidos edificios con sus esqueletos al aire. Desde la unificación alemana, a la caída del comunismo y el Telón de Acero, en 1989, una de las fechas más reconfortantes de este país siempre dividido, el Parlamento alemán o Bundestag se encuentra bajo los muros y la imponente cúpula del Reichstag, obra del arquitecto inglés Norman Foster. La larga espera para visitar el edificio queda al fin recompensada con la visión de la bóveda acristalada que el arquitecto construyera con originales prismas inclinados y abiertos, por donde penetra el aire y por donde también pueden entrar las aves, para evitar lo cual una bandada de ágiles halcones sobrevuela constantemente la bóveda, como un ejército disciplinado y en formación, no podía ser menos siendo germánico, aleteando vigilante con sus largas alas desplegadas. La visión de Berlín desde la cúpula fosteriana es sencillamente extraordinaria.

Nos vamos alejando poco a poco del arte para acercarnos a los puntos más trágicos de la ciudad. Así el Checkpoint Charlie o Control Aliado, donde empezaba el sector

americano, único punto para atravesar el Muro, construido en 1961, una fecha álgida de la Guerra Fría y de la ocupación comunista de Berlín. En sus cercanías se encuentra el Museo del Muro, donde además de la historia del Muro se cuentan las dramáticas vivencias de los habitantes de la parte ocupada, con fotografías y documentos que demuestran la falta de libertad en que vivían, y se enseñan los coches y trucos que utilizaban para evadirse buscando la libertad. En el Checkpoint Charlie dedico un recuerdo agradecido al pueblo norteamericano, tan denostado últimamente en Europa, y que, sin embargo, con su sentido de solidaridad humana que no de imperio, salvaron por dos veces a esa Europa de sí misma, con su intervención en las dos grandes guerras mundiales, ayudando después económicamente con el Plan Marshall a su reconstrucción, y posteriormente del comunismo de Stalin y la Guerra Fría. Tan sólo a unos cien metros del Checkpoint Charlie, se hallan las trágicas ruinas, antes citadas, de los restos del Muro y del antiguo Cuartel de la Gestapo, en dolorosa cercanía y constancia de los dos grandes traumas que segaron largo tiempo esta ciudad.

Hay también zonas alegres y sofisticadas, de tiendas y restaurantes, así como de palacetes decimonónicos, como el barrio Kurfürstendamm, o ultra modernas como la

Postamer Platz, con edificios altísimos acristalados, último grito de la arquitectura contemporánea. Hay igualmente cabarets, cafés, teatros, museos, exposiciones, y un sinúmero de actividades variadas para la diversión en Berlín, que son asimismo parte de ella. Pero la ciudad, con su dramático influjo interior, parece trascender a ello. Pues Berlín inevitablemente es la que es y la que fue. Con su tragedia embriddada en cada edificio, en cada habitante. Berlín es una ciudad con cuerpo y con espíritu. Un cuerpo y un espíritu duramente masacrados.

Y simboliza dramáticamente, ya se ha dicho, la esencia del alma germana, en constante dualismo y contradicción. Capaz de lo más excelsa y de lo más execrable. Berlín ha llegado a emocionarme, ha llegado a apasionarme como quizá ninguna ciudad lo haya hecho nunca. Jamás la olvidaré, como nunca olvidé Jerusalén ni Roma. Y no quiero llorar por Berlín, aunque escriba su historia. Porque presiento que su resurrección es ciertamente definitiva. Porque en Berlín, como los ágiles halcones de la cúpula del Reichstag, la libertad, tan duramente conquistada, sobrevuela sus antiguas cicatrices con plenitud hacia el infinito.