

VÍCTIMAS Y PERPETRADORES. LOS HORRORES DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL EN LA PINTURA DE LA REPÚBLICA DEMOCRÁTICA ALEMANA

BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO*
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO. UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

Resumen: El texto describe la forma en la que artistas de la República Democrática Alemana (RDA), como Horst Stempel, Wilhelm Lachnit, Hans Grundig, Fritz Cremer y Bernhard Heisig, representaron el sufrimiento de las víctimas de la Segunda Guerra Mundial y la alienación de los perpetradores de los crímenes del Tercer Reich después de la derrota de Alemania en la Segunda Guerra Mundial y durante el periodo de su posterior división geopolítica. La obra de estos artistas se ubica en un contexto de fuerte tensión entre realismo y formalismo que dominó la pintura de la RDA durante la Guerra Fría. El texto enfatiza el caso de Heisig, en cuya obra se cruzan los temas de la memoria y la identidad construidas por los dos estados alemanes.

Palabras clave: Segunda Guerra Mundial, Pintura, Realismo Socialista, Arte Moderno.

Abstract: The text describes the way that the suffering of the victims of the Second World War and the alienation of the perpetrators of the crimes of the Third Reich were represented in the work of artists of the German Democratic Republic such as Horst Stempel, Wilhelm Lachnit, Hans Grundig, Fritz Cremer and Bernhard Heisig, during the aftermath of Germany's defeat in World War II and the geopolitical division that followed it. The work of these artists is located within a context of tension between realism and formalism, which dominated the painting during the Cold War. The text focuses in the work of Heisig, which intersects between the notions of memory and identity built by the two German states.

Keywords: World War II, Painting, Socialist Realism, Modern Art.

* Es profesora titular de arte del siglo XX, arte contemporáneo y teoría del arte en el Posgrado en Artes y Diseño de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM. Sobre la relación entre arte y geopolítica durante la Guerra fría realizó la Antología El arte en la República Democrática Alemana 1949-1989 y el libro En la República Democrática Alemana la pintura es más alemana. El arte de la RDA en la Alemania unificada (ambos en prensa).

[Para ver las imágenes de este texto se remite al lector a la siguientes direcciones electrónicas:
[http:// www.bildindex.de](http://www.bildindex.de) y www.bildatlas-ddr-kunst.de]

De manera simultánea a la derrota de Alemania de la Segunda Guerra Mundial, en 1945, en la zona de ocupación soviética¹, diversos artistas antifascistas tematizaron la destrucción de las ciudades y el dolor de las víctimas alemanas. Esta tendencia se modificaría con el arribo de la Guerra Fría, que hizo del territorio alemán el escenario central del enfrentamiento cultural de las dos superpotencias mundiales, los Estados Unidos y la Unión Soviética que habría de determinar los derroteros de la reconstrucción de Alemania y la fundación de los nuevos estados y sus respectivas identidades. Así, los intereses políticos determinaron la relación de cada uno con el pasado criminal y genocida. En Alemania Occidental Konrad Adenauer decidió llevar a cabo un proceso de rápida democratización e integración social que se consideró incompatible con el ajuste de cuentas sin concesiones con el pasado, que haría necesario el castigo generalizado de los crímenes nazis. Fue así como tuvo lugar la amnistía y la integración social masiva de los criminales y los seguidores del nazismo. Los criminales de guerra que habían sido condenados por los Aliados fueron liberados. Las fuerzas armadas (*Wehrmacht*) del Tercer Reich fueron rehabilitadas y los políticos de la RFA consideraron que los soldados regulares del ejército nazi habían participado en una guerra “normal”². No obstante, la internalización de la culpabilidad por el pasado nazi y por el problema de cómo enfrentarlo a cada momento estuvo presente hasta la década de los ochenta. En esta parte de Alemania, las representaciones de

los eventos de la guerra son inexistentes o desconocidas³. La relación de los alemanes orientales con el pasado nacionalsocialista fue completamente distinta. Desde los años de la ocupación soviética se creó una narrativa oficial basada en la resistencia comunista frente al fascismo (nacionalsocialismo), y a partir de ella la construcción de la identidad de la RDA como un país regenerado por el socialismo, un país de héroes que había logrado la victoria sobre los nazis. Por ello, en términos ideológicos, las representaciones de los horrores de la guerra se enmarcan dentro de la lucha antifascista y, en términos plásticos, en el realismo socialista, aspectos centrales de la estética oficial de la Alemania socialista. La idea de que las víctimas de los crímenes nazis fueron los soviéticos y los comunistas trajo como consecuencia que, también hasta la década de los ochenta, la memoria del Holocausto fue relegada a un segundo plano⁴.

En este artículo abordaremos la representación de la víctima como forma privilegiada del recuerdo de los horrores de la Segunda Guerra Mundial en la pintura de la inmediata posguerra en el este de Alemania. Igualmente, describiremos la creación de una iconografía de la resistencia triunfante por el régimen socialista en los años cincuenta. Y finalmente explicaremos la forma en la que Bernhard Heisig representa a los perpetradores de los crímenes del nacionalsocialismo. Todo ello en el horizonte de la imposición del realismo socialista como matriz de la producción cultural.

1. Como resultado de la derrota de Alemania en la Segunda Guerra Mundial, el país fue ocupado en 1945 por las potencias aliadas (Estados Unidos, Inglaterra y Francia) y por la Unión Soviética. Cuatro años después, en 1949, tuvo lugar la desaparición del país y la fundación de la República Federal de Alemania y de la República Democrática Alemana.

2. Durante los años de gobierno de Konrad Adenauer, los del llamado milagro económico, la RFA se concentró en las cuestiones morales y jurídicas relacionadas con la responsabilidad de los crímenes contra los judíos, asumiendo la reparación económica correspondiente. Siobhan Kattago, *Ambiguous memory. The Nazi past and German national identity* (Westport, Connecticut/ Londres/Greenwood: Praeger, 2001) pp. 38-46.

3. Andreas Huyssen sostiene que después de la Segunda Guerra Mundial en Alemania se cultivó una especie de amnesia visual que impidió hacer frente al pasado criminal alemán. Véase: “German Painting in the Cold War”, *New German Critique* 37, 2 (2010): 209-227. W. G. Sebald abordó esa problemática en relación con la literatura en *Sobre la historia natural de la destrucción* (Barcelona: Anagrama, 2003).

4. Hasta 1984 la RDA, igual que la URSS, apoyó el antisemitismo y practicó políticas antisemitas. Igualmente ignoró la persecución y el asesinato de grupos minoritarios de la población, como gitanos, testigos de Jehová y homosexuales.

VÍCTIMAS DEL FASCISMO

Dentro de la constelación de artistas que tematizaron los horrores de la Segunda Guerra Mundial en los momentos de su finalización destacan los comunistas, que durante los años del nacionalsocialismo se organizaron en el antifascismo, algunos de ellos en el exilio. Sus obras describen el sufrimiento de las víctimas alemanas de los bombardeos, de los campos de concentración, y de la miseria y el hambre. En *Muerte sobre Dresde (der Tod von Dresde)*, 1945), Wilhelm Lachnit muestra el duelo de una madre y su hijo en medio de las ruinas de la ciudad: junto a un esqueleto, una madre se cubre el rostro mientras su pequeño hijo, apoyado contra sus rodillas, dirige su mirada hacia nosotros. El bombardeo sobre Dresde fue también objeto de una serie de grabados de Wilhelm Rudolph titulado *Dresde* (1945) que, a la manera de un fotoperiodista, da cuenta de la destrucción de la ciudad. En *Noche sobre Alemania (Nacht über Deutschland)*, 1945), Horst Stempel representa a las víctimas de los campos de concentración, algunas de ellas portando la estrella amarilla con la que la Alemania nazi distinguió a los judíos. La composición en un tríptico enfatiza la idea de sacrificio en el sentido cristiano, pero desplazado hacia los comunistas confinados a los campos de concentración. *Víctimas del fascismo (Opfer des Faschismus)*, 1946-1948) de Hans Grundig representa a dos prisioneros comunistas muertos en el campo de concentración de Sachsenhausen, donde él mismo estuvo internado de 1940 a 1942 por sus actividades comunistas⁵. Otras obras de esta constelación son la serie gráfica de Lea Grundig *Nunca más (Niemals Wieder)*, 1945) y *Pequeña serie sobre el Ghetto (Kleinen Ghetto Zyklus)*, 1946/47); *Marcha del hambre (Hungermarsch)*, 1945-46) de Hermann Bruse, y *Dos guerras, dos viudas (Zwei Kriege -Zwei Witwen)*, 1946) de Maz Linger. Estas obras, contemporáneas de *Hiob* (1946) de Otto Dix y de la serie *Visiones de Dresde (Dresdner Visionen)*, 1947-1949) de Ernst Hassebrauk, se inscriben

en la corriente de arte social y políticamente orientado a la que también pertenecieron Käthe Kollwitz, Richard Huelsenbeck, John Heartfield, y Hannah Höch, Otto Dix y Max Beckmann, y en general de un conjunto de artistas comunistas que, organizados en la Asso (Asociación de Artistas Plásticos Revolucionarios *Assoziation revolutionärer bildender Künstler*), se comprometieron en los años de Weimar de manera directa con el trabajo de agitación política para denunciar el viejo orden imperial guillermino y el orden capitalista. Se trata de una tradición ligada al internacionalismo que el nacionalsocialismo denunció como parte de “la conspiración judía”.

La representación de las víctimas sería objeto de una reevaluación con la imposición del realismo socialista por los funcionarios soviéticos, de tal suerte que pasaron de ser perdedores inocentes a ser convertidos en héroes victoriosos de la lucha contra el Tercer Reich, como mostraremos en el apartado siguiente. Por el momento, sea suficiente anotar que, a pesar de que la *Wehrmacht* había estado en el centro de una guerra de conquista y exterminio de comunistas, comunidades eslavas y judíos, una guerra que, como explica Enzo Traverso, se había radicalizado ante la resistencia soviética tornándose en una guerra colonial y una cruzada antisemita, las obras de los artistas antifascistas no representaban a los responsables de la destrucción de ciudades como Dresde, ni a los perpetradores de los crímenes del nacionalsocialismo⁶. La tematización de la responsabilidad de los perpetradores de los crímenes del Tercer Reich debería esperar casi dos décadas. Una tentativa de llevar a cabo esa representación en el periodo de la inmediata posguerra es la película *Los asesinos están entre nosotros (Die Mörder sind unter uns)* que retrató a los perpetradores y se ocupó específicamente del trauma provocado por los crímenes de los nazis. La película, filmada en 1946 por la DEFA en la zona de ocupación soviética y dirigida por Wolfgang Staudte, retrata a los antiguos nazis que, al finalizar el Tercer Reich, habían reconstruido

5. Véase April Eisman, *Bernhard Heisig and the Cultural Politics of East German Art*. (Tesis doctoral. Pittsburgh, University of Pittsburgh: 2007), 68-69.

6. E. Traverso, *El pasado, instrucciones de uso*, (Madrid: Marcial Pons Ediciones Jurídicas, 2000), 82-86.

sus vidas como ciudadanos honorables y a aquellos que, como el personaje principal, el cirujano Hans Mertens, eran perseguidos por la culpa de no haber podido impedir los asesinatos en masa y la frustración provocada por la imposibilidad de hacer justicia.

FORMALISMO Y REALISMO

En el territorio que posteriormente sería la RDA dio inicio en 1947 la campaña realizada por la administración militar soviética para justificar el trasplante del programa cultural soviético a partir del realismo estalinista. Alexander Dymshitz —el oficial de la administración soviética militar para la política cultural en la Zona de Ocupación Soviética— publicó un artículo en el periódico *Tägliche Rundschau*, el órgano oficial soviético en el este de Alemania, indicando que, dada la “tendencia formalista en la pintura alemana”, la “línea” de la política cultural soviética podía extenderse a la Zona Soviética. Dymshitz aludía a las obras de los artistas que estaban recuperando las vertientes del arte moderno y de vanguardia interrumpidas por el Tercer Reich. El funcionario incluía las pinturas anteriormente mencionadas de Hans Grundig, Horst Stempel y Wilhelm Lachnit. Dymshitz escribió que mientras el arte socialista era un “arma”, la “pintura tipo occidental” era “irracional”, “decadente” y “degenerada”, y sostenía que la tendencia “formalista” en arte era “una típica expresión de la burguesía decadente” que amenazaba con provocar la degeneración en la creación artística⁷.

A partir de 1948, las autoridades de ocupación dieron inicio a la introducción del modelo soviético del realismo socialista con lo que se declaró la guerra contra el formalismo en todas las áreas del arte. Con la intervención pública de Dymshitz, el SED (Partido Socialista Unificado de Alemania

[*Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*])⁸ adoptó en materia cultural una línea intensamente anti-moderna y anti-vanguardista, la cual se agudizó ese mismo año cuando la división de Alemania se convirtió en un hecho consumado. En adelante, y hasta mediados de los años sesenta, éste sería el rasero para juzgar las obras de los artistas asociados a la tradición de Weimar. El 20 de enero de 1951 un alto funcionario soviético en la RDA publicó, bajo el seudónimo de N. Orlow, un artículo titulado “Maneras correctas e incorrectas del arte moderno” (*Wege und Irrwege der modernen Kunst*) en el periódico *Tägliche Rundschau*⁹. En su artículo acusaba a los artistas de Weimar, específicamente a Käthe Kollwitz, de ser un ejemplo nocivo para la clase trabajadora y una desviación del verdadero ejemplo a seguir: el del arte soviético. El funcionario consideraba que la tradición vanguardista de Weimar acusaba un talante pesimista incompatible con las necesidades de la reconstrucción socialista de Alemania. Bajo esta perspectiva también se rechazó la obra de orientación política de artistas vinculados con el Grupo Noviembre (*Novembergruppe*),¹⁰ y la de los dadaístas y la Nueva Objetividad (*Neue Sachlichkeit*).

EL CANON DE LA RESISTENCIA EXITOSA

En 1952 Walter Ulbricht, presidente de la RDA (1949-1971), definió la representación de las características del “hombre nuevo” en el realismo

8. En abril de 1946 los comunistas y los socialdemócratas se unieron para formar el Partido Socialista Unificado o SED por sus siglas en alemán (*Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*) con un millón trescientos mil adherentes. A partir de entonces el SED fue la fuerza política más importante en el este de Alemania. En las primeras elecciones celebradas en 1946 obtuvo casi el 48% de los sufragios. Gobernó la RDA durante sus cuarenta años de existencia.

9. N. Orlow, “Wege und Irrwege der modernen Kunst”. En *Kunstkombinat DDR. Daten und Zitate zur Kunst und Kunstpolitik der DDR 1945-1990*, ed. E. J. Gillen y G. Feist, 19. (Berlín: Museumspädagogischer Dienst), [1951] 1990.

10. El Grupo Noviembre fue un grupo de artistas y arquitectos dadaístas, expresionistas, futuristas y miembros de la Bauhaus formado el 3 de diciembre de 1918 con el propósito de llevar a cabo una reorganización de las artes desde la perspectiva del socialismo. Toma su nombre de la Revolución Espartaquista que el 9 de noviembre de 1918 logró la abdicación de Guillermo II.

7. Alexander Dymshitz, “Über die formalistische Richtung in der deutschen Malerei”. En *Kunstkombinat DDR. Daten und Zitate zur Kunst und Kunstpolitik der DDR 1945-1990*, ed. E. J. Gillen y G. Feist, 15. (Berlín: Museumspädagogischer Dienst. Publicado originalmente en *Tägliche Rundschau*, 24.11.1948, 1990), p. 15.

socialista como una contribución imprescindible para la construcción del socialismo. En términos generales, el realismo promovido como línea oficial en los países del bloque soviético enfatizaba la importancia del contenido sobre la forma, así como el virtuosismo técnico y el ilusionismo. El arte debía describir la realidad “en su desarrollo revolucionario” a través de la acción de héroes positivos, oponiéndose al “formalismo”, “individualismo”, “irracionalismo” y “cosmopolitismo” del arte moderno occidental. Una de sus premisas era la representación de lo típico, la categoría estética definida en el siglo XIX por Engels como la adecuada a la representación del movimiento histórico revolucionario. Desde el final de los años cuarenta y durante los cincuenta, en el socialismo lo típico eran los trabajadores, el activista heroico, el funcionario del Partido, los miembros de las organizaciones de masas. Todos ellos debían ser héroes positivos que proyectaran el deseo de un futuro socialista idealizado. Durante el estalinismo el realismo se postuló en la Unión Soviética como un “método de creación”, y así fue impuesto en los países satélites. En la RDA, a partir de los años sesenta se impuso como estilo más o menos flexible. Los años de mayor rigidez fueron los de la década de los cincuenta cuando, de acuerdo con la idea de Stalin de que “los artistas son ingenieros del alma”, el SED demandó un arte energético y edificante, capaz de estimular las tareas de la reconstrucción del este de Alemania en el sentido socialista. La función social del arte se definió entonces por su potencial educativo, es decir, por su capacidad para alimentar el imaginario utópico del hombre nuevo al mostrar a los trabajadores, activistas y miembros del partido como agentes del cambio histórico. No obstante, la asimilación a la línea oficial de la estética realista de un espectro bastante amplio de estilos cultivados en los años veinte en Alemania marcó el desarrollo del arte con una constante tensión, al interior de la cual los artistas establecieron sus márgenes de libertad y negociación con las demandas del régimen.

A partir de la fundación de la República Democrática Alemana, en 1949, el combate y resistencia antifascista contra los nazis se convirtió en el

núcleo de una narrativa que permitió al Estado y a la población deslindarse del pasado irracional y belicista alemán. El SED estableció el campo de concentración de Buchenwald como el lugar mítico del nacimiento de la RDA, puesto que ahí había sido asesinado Ernst Thälmann¹¹ —quien fue convertido en el padre fundador de la patria socialista— y también debido a que ahí había tenido lugar la sublevación de algunos comunistas presos, lo que fue utilizado por el régimen para crear la leyenda de la resistencia antifascista exitosa. Para el memorial del campo de Buchenwald Fritz Cremer realizó en 1955 *Los prisioneros liberados (Die befreiten Häftlinge)*, un conjunto escultórico que marcaría el canon plástico del mito antifascista¹². El conjunto representa a un grupo de combatientes integrado por un niño y diez prisioneros de tamaño mayor al natural. Todas las figuras están de pie, desafiantes; algunos sostienen el puño en alto; otros portan armas; uno porta una bandera. A pesar de sus rostros demacrados y su ropa andrajosa, esos personajes representan la resistencia al fascismo y el triunfo sobre él¹³. En tiempos de la RDA, este conjunto escultórico constituía el último momento de un recorrido por el campo de concentración organizado a partir de una narrativa que monumentalizó y museificó la participación de los comunistas en la resistencia en Buchenwald, reprimiendo la memoria crítica del pasado nacionalsocialista del este de Alemania y el reconocimiento del papel que las fuerzas armadas aliadas desempeñaron en la liberación de Buchenwald y en la derrota militar del Tercer Reich.

Un éxito internacional de la narrativa antifascista de la RDA fue la novela que Bruno Apitz publicó en 1958 *Desnudo entre lobos (Nackt unter Wölfen)*. La historia se refería a la relación de los comunistas con los judíos.

11. Dirigió el Partido Comunista Alemán durante la República de Weimar. En 1933 fue arrestado por la Gestapo, encarcelado durante once años y finalmente fue fusilado en el campo de concentración de Buchenwald por órdenes de Hitler, el 17 de agosto de 1944.

12. R. Zimmering, “El mito político de la RDA”. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* XLIV, 181(2001), 115-131.

13. Igual que la de otros artistas, las obras que Cremer realizó por encargo del Partido sufrieron varias modificaciones antes de ser aprobadas por los funcionarios del SED.

La novela relata la historia de la salvación de un niño judío que había sido introducido por error en una maleta en un campo de concentración nazi. Un grupo de prisioneros comunistas arriesgan su vida y desafían incluso la autoridad de Partido para salvar al niño. Esta novela no fue la única que en la RDA tematizó el pasado nazi en los años cincuenta, pero fue la más exitosa. Fue llevada a la televisión en 1960 para celebrar el décimo quinto aniversario de la liberación de Auschwitz y llevada a la pantalla grande en 1963 por Frank Beyer con el apoyo de la DEFA¹⁴.

PINTURAS DE GUERRA

El pintor Bernhard Heisig, quien Durante la Segunda Guerra Mundial formó parte de la XII división de tanques de las *Waffen-SS*¹⁵, comenzó a tematizar sus vivencias como soldado durante la Segunda Guerra Mundial hasta entrada la década de los sesenta, después de elaborar numerosos dibujos y litografías con tema histórico, como los alusivos a la Revolución de 1848 y la Comuna de París, así como ilustraciones de libros para las obras de Ludwig Renn, Johannes R. Becher y Erich Maria Remarque. En 1964 pintó la tercera versión de *La Comuna de París* (*Pariser Kommune*), un cuadro en el que, junto a la descripción de la masacre de los comuneros por las tropas de Versalles, introdujo su propia experiencia como soldado de las *Waffen-SS*. Y lo hizo a través de un estilo y unas estrategias formales que se alejaban del tipo de realismo que había venido caracterizando su trabajo, con lo que se distanciaba de las líneas estéticas dominantes en la RDA¹⁶.

Heisig presentó La Comuna de París en la VII Exposición Regional de Arte de Leipzig, inaugurada en octubre de 1965 como parte de los festejos del aniversario número ochocientos de la fundación de la ciudad. En este cuadro combinaba escenas y momentos históricos que mostraban la lucha cuerpo a cuerpo de múltiples personajes en los últimos días de la Comuna, antes de ser masacrados por las tropas de Versalles. El cuadro representaba a la multitud atrapada entre las bayonetas e identificada con la pancarta “*Vous êtes travailleurs aussi*” (“Ustedes también son trabajadores”)¹⁷. En lugar de una representación de los días optimistas y heroicos de la Comuna, que era celebrada en la RDA como el primer gobierno comunista de la historia, Heisig ofrecía la visión de la masacre que tuvo lugar antes de que la Comuna llegara a su fin en 1871. De esa forma, daba la espalda a las demandas de la estética realista presentando una visión emocional (subjetiva) del hecho histórico; se situaba de lleno en la tradición artística moderna evidenciado su posición frente al régimen para el cual la primacía de la subjetividad en arte indicaba un estado de duda sobre la victoria del socialismo¹⁸. Todo ello acentuado por la recuperación de la obra de artistas como Goya y de la tradición expresionista alemana de autores como Otto Dix y Max Beckmann. Así, Heisig iba más allá en su relación con el arte moderno: la fragmentación de las figuras, la contraposición de diversos planos y el contenido de las escenas del cuadro respondían a una operación de montaje propia de las vanguardias dadaísta y constructivista, rechazada por la estética realista. Estos recursos, junto con las energéticas pinceladas y la paleta cálida y contrastante, fueron usados para enfatizar la violencia y ferocidad del ataque a los comuneros. Por ello, *La Comuna de París* forma parte de lo que en la RDA se llamó *Problembilder*, cuadros conformados por imágenes sobrecargadas

14. Véase April Eisman, *Bernhard Heisig and the Cultural Politics of East German Art*. (Tesis doctoral. Pittsburgh, University of Pittsburgh: 2007), 71-72.

15. Las autodenominadas “fuerzas de élite” paramilitares *Waffen-SS* funcionaron en principio como unidad de protección y choque del Partido Nacionalsocialista (NSDAP) y durante la Segunda Guerra Mundial se convirtieron en una fuerza de combate con casi un millón de soldados.

16. Véase April Eisman, *Bernhard Heisig and the Cultural Politics of East German Art*. (Tesis doctoral. Pittsburgh, University of Pittsburgh: 2007), 68-69.

17. En la misma exposición se presentaron las obras de Tübke *Memorias del Dr. Schulze (III)* (*Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze (III)*) y de Mattheuer *Cain (Kain)* que tenían en común con la de Heisig la atención a los acontecimientos de la historia y acusaban un alto grado de libertad creativa tanto en términos estéticos como iconográficos.

18. H. Olbrich, “Ästhetische Subjektivität oder Subjektivismus”; *Bildende Kunst* 5: 272-273. En E. Gillen, ed. *Das Kunstkombinat DDR*, 64.

de significados, por lo que su complejidad supone un espectador activo capaz de elaborarlas estéticamente y cognitivamente. Basados en el montaje, estos cuadros ubican en un mismo espacio diferentes escenas y eventos históricos que no están vinculados por ninguna relación de tiempo o espacio. De acuerdo con Ulrike Goeschen, en la RDA la expresión, el montaje, la alegoría y el símbolo fueron considerados estrategias ilegítimas para el arte contemporáneo hasta mediados de los años sesenta, cuando su uso se condicionó a la consecución de fines ideológicos adecuados a la lucha antifascista, la representación del hombre nuevo y la construcción del socialismo¹⁹.

La *Comuna de París* no fue bien recibida por la crítica. Heisig fue acusado de banalizar los problemas formales y de denigrar el valor de la Comuna representándola como una retorcida masa amorfa. La de Heisig no era una pintura edificante, algo de lo que, como señalé más arriba, se había acusado también a Ernst Barlach y Käthe Kollwitz en los años cincuenta, cuando los funcionarios del régimen socialista vieron en recursos del arte moderno tales como la deformación y fragmentación de la figura humana un acto de vandalización de lo humano²⁰. La realización y exhibición de una obra como *La Comuna de París* por un artista con la influencia y la fama de

Heisig, así como su exhibición en un evento público como la VII Exposición Regional de Arte de Leipzig hacían ostensible la posición del pintor frente a la disputa entre “formalismo” y “realismo” que venía alimentando los desarrollos del arte en la parte oriental de Alemania desde antes de la fundación de la RDA y que, referida a la contraposición entre arte socialista y arte moderno, estaba en el centro de la confrontación estética entre las dos superpotencias mundiales.

LA ALIENACIÓN DEL PERPETRADOR

Después de la exhibición de *La Comuna de París*, Heisig comenzó una etapa de trabajo caracterizada por la producción de cuadros impetuosos y turbulentos, llenos de imágenes de violencia, cólera y desesperanza, cuya creación se prolongaría hasta el final de su vida. Entre ellos se cuentan los que, al incluir las referencias a su experiencia durante la Segunda Guerra Mundial fueron objeto de interés por parte de historiadores y críticos occidentales desde la década de los ochenta y que en la Alemania unificada le han valido el reconocimiento de haber sido el pintor que habría logrado el “ajuste de cuentas con el pasado” nacionalsocialista. En la exposición que tuvo lugar con motivo de la celebración del aniversario número doscientos de la Academia de Leipzig en 1964, Bernhard Heisig presentó *El sueño de Navidad del soldado necio* (*Der Weihnachtstraum des unbelehrbaren Soldaten, 1964*). En su primera versión, *El sueño de Navidad del soldado necio* se titulaba *El sueño de Navidad de un militarista*. En ambas versiones el protagonista es un soldado de la *Wehrmacht*, un joven que, como el propio Heisig y muchos otros de su generación —entre ellos figuras prominentes del arte y la literatura como Joseph Beuys y Günter Grass— vieron en la Juventud Hitleriana y en la guerra una vía de escape de la vida familiar y un acceso a la aventura.

19. Véase U. Goschen, “Del realismo socialista al arte en el socialismo. La recepción del arte moderno como fuerza impulsora en el desarrollo de la producción artística en la RDA”. En *El arte en la República Democrática Alemana*, ed. B. Gutiérrez Galindo, en prensa. En los años treinta, en el horizonte histórico configurado por el nazismo, el comunismo y el liberalismo capitalista, Lukács postuló el realismo como la vía para la creación de un arte socialista. El filósofo húngaro consideró la literatura moderna y en especial el expresionismo como un arte subjetivista que extrae sus escenas del flujo histórico de la totalidad social y la retrata como objeto de contemplación o de ferviente emoción. En oposición al naturalismo y al expresionismo, que vinculó con la ideología guillermina y el nazismo, el realismo permitía el acceso a las mediaciones que conectan la experiencia con la realidad objetiva de la sociedad. Véase Georg Lukács, “Se trata del realismo”. En Lukács, Georg, *Materiales sobre el realismo*, trad. M. Sacristán, (Barcelona: Grijalbo, 1977), 7-46.

Véase U. Goschen, “Del realismo socialista al arte en el socialismo. La recepción del arte moderno como fuerza impulsora en el desarrollo de la producción artística en la RDA”.

20. Véase U. Goschen, “Del realismo socialista al arte en el socialismo. La recepción del arte moderno como fuerza impulsora en el desarrollo de la producción artística en la RDA”.

En *El sueño de Navidad del soldado necio* el soldado reposa sobre un tapete que lo sostiene en medio de un reino de terror que, sin embargo, él experimenta como un lugar poblado de maravillas. El tapete se eleva por encima de un campo de batalla en el que ha tenido lugar una sangrienta matanza. El soldado se acompaña de los signos del poder militar prusiano y nazi, como el águila alemana, la svástica y la Cruz de Hierro. Diversos juguetes militares invaden su cuerpo y junto con la contemplación de la Cruz de Hierro lo sumen en un trance que le impide percatarse de la dimensión catastrófica de su situación, anunciada por el arcángel San Gabriel que, a su izquierda, toca la trompeta del Juicio Final. Todo ello hace visible la alienación del soldado. La composición hace alusión a *La trinchera* (1923), de Max Beckman. *La Comuna de París* y *El sueño de Navidad del soldado necio* fueron destruidas por el propio Heisig, quien en no pocas ocasiones destruyó sus pinturas a fuerza de retrabajarlas. De *El sueño de Navidad del soldado necio* realizaría una segunda versión entre 1974 y 1976. Al igual que en la primera versión, en ésta el soldado aparece en el trance provocado por la contemplación de los símbolos militares, especialmente la Cruz de Hierro. La elección de este símbolo, una condecoración que, primero en Prusia y luego en la Alemania nazi, se otorgaba a los soldados por la eficiente conducción militar de las tropas, muestra que Heisig veía el nazismo como una continuación del militarismo prusiano, es decir, que a diferencia de la interpretación oficial socialista —que explicaba la emergencia del Tercer Reich a partir de la lucha de clases— el pintor tomaba en consideración la responsabilidad de millones de alemanes en el Holocausto²¹.

21. De acuerdo con Jeffrey Herf una de las consecuencias más notables de la interpretación dominante en la RDA de que el fascismo era resultado de la acción conjunta de los sectores más agresivos, reaccionarios y chauvinistas del gran capital monopolista es que, al enfatizar el papel de las élites capitalistas en la dictadura nazi exoneraba de la responsabilidad a millones de alemanes que no se movilizaban contra las deportaciones de judíos. J. Herf, *Divided memory. The Nazi past in the two Germanys*, (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1977), 33-35.

Heisig también usó la figura del soldado necio en numerosas obras, por ejemplo, en *Batalla de Ardenas* (*Ardennenschlacht*, 1978-1981), *Obstinación del olvido* (*Beharrlichkeit des Vergessens*, 1977), *Batalla invernal (la señal de la cruz)* (*Winterschlacht [Kreuzzeichen]*, 1985-86) y *Encuentro con el ayer* (*Bewegung mit gestern*, 1984-1988). En todas ellas, la representación de la condición física y psicológica del soldado contradice el *ethos* central de las narrativas históricas de los dos Estados alemanes. El soldado necio introdujo, como afirma Eckhart Gillen²², un quiebro en la narrativa histórica socialista construida a partir del antifascismo victorioso y puso en cuestión su expresión simbólica en el arte. Pero el soldado necio no sólo desafiaba la narrativa oficial alemana oriental y sus cánones estéticos, también se oponía a la versión oficial dominante en la RFA, según la cual los soldados de la *Wehrmacht* habían participado en la guerra sin haber compartido la ideología nazi, lo cual significaba que habían participado en una guerra “normal”.

Bernhard Heisig no fue el único artista alemán interesado en el pasado nazi, también lo tematizaron en las dos Alemanias pintores como Wolfgang Matheuer, Werner Tübke y Willi Sitte —agrupados junto con Heisig en la “Escuela de Leipzig”, y pintores que emigraron de la RDA a la RFA como Georg Baselitz (1938), Gerhard Richter (1932), Eugen Schönebeck (1936) y A. R. Penck (1939)—. Si bien en todos estos casos los artistas violaron los tabús prevalecientes a uno y otro lado del Muro, quebrando con ello el vacío visual sobre el pasado nazi en las dos partes de Alemania, a diferencia de Heisig ninguno de ellos había participado como soldado ni como voluntario de las *Waffen-SS* en la Segunda Guerra Mundial.

La interpretación de estas obras de Heisig permite observar las diferencias entre las dos construcciones identitarias de los dos estados alemanes. En tiempos de la RDA, el historiador Lothar Lang consideró que las pinturas en las que hace referencia a eventos históricos como en *La Comuna de París*,

22. E. Gillen, “A Break with Socialist Idealism”. En *German Art from Beckmann to Richter*, ed. E. Gillen, (Colonia: Du Mont, 1997), 162-164.

El sueño de Navidad del soldado necio y La fortaleza de Breslau, la ciudad y sus asesinos (Festung Breslau, Die Stadt und ihre Mörder, 1969), pertenecen al género de la pintura histórica (*Historienmalerei*). De acuerdo con esto, Heisig es el artista más representativo de la pintura histórica socialista. El historiador sostiene que, a pesar de haber “participado como soldado” en la Segunda Guerra Mundial, las pinturas de Heisig “no refieren anécdotas ni son ilustraciones de su propia experiencia”²³, sino que son imágenes simbólicas y metafóricas que expresan una apreciación del pasado elaborada desde el presente y motivada por la lucha de clases actual. Esta interpretación enmarca las obras en el discurso antifascista y afirma la denuncia de la pervivencia del fascismo en Alemania Occidental como una necesidad de la lucha de clases en la Guerra Fría. La emergencia del pasado nazi en el trabajo de Heisig se explica por la misión asumida por muchos artistas de la RDA de hacer del arte un arma de denuncia de la continuidad del fascismo en la República Federal de Alemania, una continuidad cuyo origen Heisig ubica en la cultura militarista prusiana, como se señaló anteriormente. Por su parte, en 1988, el historiador occidental Eberhard Roters consideró que los cuadros en los cuales Heisig hace referencia a la Segunda Guerra Mundial son “pinturas memoria”, e interpretó sus imágenes como parte de una biografía de guerra. Roters considera *La Comuna de París como una* alegoría de la experiencia de Heisig como soldado, un momento “preparatorio” para poder hacer “el ajuste de las cuentas” con el pasado que, según él, marcaría sus obras subsiguientes. La importancia de estos cuadros reside, así, en su carácter de advertencia, en su capacidad de “recordar para el futuro”²⁴. El también occidental historiador Eckhard Gillen sostiene que la figura del soldado necio representaría en primera instancia al propio Heisig, el perpetrador, el padre traumatizado que, de regreso de la guerra, es acosado por

los sueños y alucinaciones de la violencia y la destrucción; y de igual manera representaría el hijo que, sin comprender la dimensión del legado del padre, se solaza de forma narcisista en las imágenes de la guerra²⁵.

Esta última interpretación supone la presentación del perpetrador como víctima del Tercer Reich. Bajo esta perspectiva, Gillen creó la muy importante exposición *Bernhard Heisig. La furia de las imágenes (Bernhard Heisig. Die Wut der Bilder) celebrada en 2005 en Berlín dentro del programa de eventos culturales Entre la guerra y la paz (Zwischen Krieg und Frieden)*, con motivo de la celebración del sexagésimo aniversario de la derrota del nacionalsocialismo. Dentro del mismo programa tuvo lugar la inauguración del monumento a las víctimas del Holocausto, de Peter Eisenman.

CONCLUSIÓN

La rememoración de los horrores de la Segunda Guerra Mundial en el Este de Alemania presenta tres momentos. Los dos primeros se concentran en la representación de las víctimas alemanas, primero en la inmediata posguerra como perdedores inocentes y, posteriormente, con la fundación del Estado socialista, como héroes de la lucha antifascista de los comunistas y los soviéticos. La representación de los responsables de la destrucción y el genocidio tendría lugar hasta los años sesenta, cuando el pintor Bernhard Heisig comenzó a representar sus experiencias como soldado durante la Segunda Guerra Mundial. Heisig pertenecía a la generación de los perpetradores y en sus pinturas dio forma a su experiencia como soldado de un régimen criminal. Sus obras aparecen como testimonio de esos crímenes y remiten al problema de sus efectos traumáticos, cuestión que había sido silenciada en las dos Alemanias en la pintura, el cine y la historiografía al

23. L. Lang, *Malerei und Graphik in der DDR*, (Leipzig: Edition Leipzig, 1979), 105.

24. E. Roters, “Der Maler und sein Thema.” *Bernhard Heisig: Zeiten zu Leben, Malerei*. Ed. Theodor Helmert-Corvey, (Bielefeld: Kerber, 1994), 17-24. En su texto citado, April Eisman aborda con detenimiento esta interpretación de la obra de Heisig.

25. E. Gillen, “‘Schwierigkeiten beim Suchen der Wahrheit’: Bernhard Heisig im Konflikt zwischen ‘verordnetem Antifaschismus’ und der Auseinandersetzung mit seinem Kriegstrauma. Eine Studie zur Problematik der antifaschistischen und sozialistischen Kunst der SBZ/DDR 1945 – 1989”. (Tesis doctoral, Universität Heidelberg, 2004), 10-14.

menos durante las dos décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial²⁶. Al mismo tiempo, albergan también la memoria del antifascismo comunista, núcleo de la identidad de la RDA.

FUENTES DE CONSULTA CITADAS

- Die Mörder sind unter uns*. DVD. Dirigida por Wolfgang Staudte. 1946. DEFA.
- Eisman, April. *Bernhard Heisig and the Cultural Politics of East German Art*. Tesis doctoral. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2007.
- Foster, Hal, Rosalind E. Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamin H. D. Buchloh. *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal, 2006.
- Gillen, Eckhart. “A Break with Socialist Idealism”, en *German Art from Beckmann to Richter*, Colonia: Du Mont, 1997, 162-164.
- Gillen, Eckhart, “‘Schwierigkeiten beim Suchen der Wahrheit’: Bernhard Heisig im Konflikt zwischen ‘verordnetem Antifaschismus’ und der Auseinandersetzung mit seinem Kriegstrauma. Eine Studie zur Problematik der antifaschistischen und sozialistischen Kunst der SBZ/DDR 1945 – 1989”. Tesis doctoral, Universität Heidelberg, 2004.
- Gillen, Eckhart, ed. *Das Kunstkombinat DDR. Zäsuren einer gescheiterten Kunstpolitik*. Colonia: DuMont, 2005.
- Herf, Jeffrey. *Divided memory. The Nazi past in the two Germanys*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997.
- Huyssen, Andreas. “German Painting in the Cold War”. *New German Critique* 37, 2 (2010): 209-227.
- Kattago, Siobhan. *Ambiguous memory. The Nazi past and German national identity*. Westport, Connecticut/Londres/Greenwood: Praeger, 2001.
- Lang, Lothar. *Malerei und Graphik in der DDR*. Leipzig: Edition Leipzig, 1997.
- Lukács, Georg, “Se trata del realismo”, en *Materiales sobre el realismo*. Barcelona: Grijalbo, 1977. 7-46.
- Nackt unter Wölfen*. DVD. Dirigida por Frank Beyer. 1963. DEFA.
- Mitscherlich, Alexander y Margarete Mitscherlich. *Fundamentos del comportamiento colectivo. La incapacidad de sentir duelo*. Madrid: Alianza. 1973.
- Olbrich, Harald. “Ästhetische Subjektivität oder Subjektivismus”. *Bildende Kunst* 5: (1966) 272-273.
- Sebald, W. G. *Sobre la historia natural de la destrucción*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- Traverso, Enzo. *El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria, política*. Madrid: Marcial Pons Ediciones Jurídicas, 2000.
- Traverso, Enzo. *El totalitarismo, historia de un debate*. Buenos Aires: Eudeba, 2001.
- Zimmering, Raina. 2001. “El mito político de la RDA”. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* XLIV, 181 (2001): 115-131.

26. En la RFA fue Joseph Beuys quien, en su vitrina titulada *Demostración de Auschwitz (Auschwitz-Demonstration 1956-1964)*, introdujo en el debate estético la necesidad del recuerdo del Holocausto. No obstante, estableció también la imposibilidad de su representación. Véase H. Foster, R. E. Krauss, Y.-A. Bois y B. H. D. Buchloh, *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad*, (Madrid: Akal, 2006), 484.