

# Convocar la piedad: el cuerpo en el Expresionismo

Héctor Antonio Sánchez

*Night*, Max Beckmann, óleo sobre tela, 1918



EL AÑO PASADO, EN LA PRIMAVERA, la Neue Galerie de Nueva York celebró la exposición *Degenerate Art: The Attack on Modern Art in Nazi Germany, 1937*. Fue una muestra singular: la mayor exhibición de arte de procedencia nacional-socialista realizada en los Estados Unidos desde la organizada en 1991 en el Los Angeles County Museum of Art. Lo fue también para la estrecha galería en el 1408 de la Quinta Avenida que, tras su apertura en 1991, había dedicado exposiciones individuales a creadores prominentes de la modernidad alemana y austriaca —Kandinsky, Kokoschka, Otto Dix—, atendiendo casi siempre su obra producida durante la República de Weimar, a cuyo término se sugerían los horrores por venir como un discreto, difuso telón.

La muestra del año pasado, más osada, repasó con fortuna el escenario de la funestamente célebre exposición de arte “degenerado”, la Entartete Kunst, inaugurada en Múnich el 19 de julio de 1937, justo un día después de la Gran Exposición de Arte Alemán, desplegada en una megalómana Haus der deutschen Kunst construida para la ocasión, y hoy purgada de su innoble origen. Con fortuna, pues cuanto el estrecho palacete neoyorkino escatima en amplitud, suele prodigarlo en la excelencia de cada pieza; en su segundo piso convivían, por la mano certera del curador Olaf Peters, en una suave batalla, los dos discursos de aquel infausto verano muniquense: el arte de vanguardia, sardónico, tremendo, mayoritariamente expresionista, condenado por Hitler como antigermánico, judaico, bolchevique —un arte adverso a su delirio pseudoevolucionista—; y el arte soñado por el régimen, anclado en valores neoclásicos, transparente, racional y cándidamente anquilosado.

No era extraño recordar allí el favor de que ha gozado el realismo entre los sistemas totalitarios. Lo mismo en el Deutsches Reich que en la Unión Soviética, se han tenido por aliadas del Estado las formas que quieren representar objetivamente la sociedad y la historia de que proceden. Ciertamente: ese afán es depositario de una serie de conquistas llevadas a cabo por la tradición occidental desde el Renacimiento y de un cúmulo de ideales de la Ilustración esperanzados en un porvenir luminoso para la Humanidad. Pero fue justamente ese racionalismo, y sus implicaciones, lo que pusieron a examen los artistas apenas amanecía en la pasada centuria.

En realidad, habría que pensar si el realismo no ha discurrido en Occidente por dos cauces paralelos: uno, más académico, heredero del XVI y sus preceptivas, guardián de los grandes temas y celoso de la adscripción a lo bello y lo indeleble; el otro, más mundano, atravesaría el cuadro de costumbres del XVII y el XVIII, hasta el naturalismo de bajos fondos del siglo XIX. El primero se convirtió en aliado natural del Estado moderno, sobre todo en la centuria decimonónica, en que los grandes frescos históricos y los retratos de héroes, suerte de santos civiles, desplazaron a los grandes temas religiosos en la secularización del Estado-nación; el segundo, por

# KOKOSCHKA



DRAMA-KOMÖDIE  
SOMMERTHEATER IN DER  
KUNSTSCHAU  
REGIE-ERNST REINHOLD

Hunger, Kathe Kollwitz, litografía, 1923



su coqueteo con lo inmediato —escenas cotidianas, interiores, bodegones, prostíbulos—, ganaría a la postre empatía con el espectador y, en su afán por discutir la realidad, terminaría por fracturar irreparablemente el mimetismo pictórico durante las Vanguardias.

Esas dos formas se enfrentaban en la Neue Galerie, y entre las varias discusiones que arrojaba aquella rara convivencia llamó mi atención la de la representación del cuerpo. En la sala central de la exposición se desplegaban lado a lado los trípticos *Partida* [1932-1935], de Max Beckmann, y *Los cuatro elementos* [1937] de Adolf Ziegler, paladín del régimen y organizador de la exposición del 37. La enigmática alegoría de la fuga de Beckmann, imantada de una densa aura cristiana, presenta a sus costados escenas de tormentos, en que el cuerpo es sometido a una cierta escatología sacrificial: manos cercenadas, rostros sufrientes, sujeción, tortura; escenas que enmarcan la imagen central, más luminosa, en que hay sitio para el mañana y la esperanza. Todo es armonía, en cambio, en la pieza de Ziegler, favorito de Hitler: cuatro figuras de ascendencia renacentista sostienen símbolos de los elementos naturales; cuatro desnudes clausuradas al tiempo, al dolor y a la muerte, a la herida incurable que el arte moderno le asestó al cuerpo occidental. Las fracturas de la estatuaria clásica no pueden ya restaurarse.

Aquí conviene recordar acaso la muestra *Expresionismo Alemán: el impulso gráfico*, que tuvo lugar en nuestro Palacio de Bellas Artes en el verano de 2012. Emanada de la colección del MoMA, la exposición presentaba una amplia diversidad de temas y autores que suelen asociarse al movimiento. Pero, por cuanto refiere al tema del cuerpo, tal vez ningún testimonio resultaba allí tan hondo como los recuerdos atroces de Otto Dix. Las imágenes de su extraordinario portafolio, intitulado *La guerra* [1924] —cincuenta grabados en aguafuerte, aguatinta y punta seca— proceden de la traumática experiencia del artista en la Primera Guerra, donde participó como voluntario y soldado. Son recuerdos y son pesadillas: bombardeos, ciudades devastadas, la infatigable maquinaria bélica y, apenas reconocible, el cuerpo desmembrado. El cuerpo exhibido en su desnudez más honda: esqueletos, cadáveres en putrefacción, miembros amputados, órganos expuestos, rostros que —por la locura o el descarnamiento— han perdido su apariencia humana.

En cierto modo, esta indefensión del cuerpo —la de Dix, la de Beckmann— estaba ya anunciada desde antes del estallido de la guerra misma. Tan pronto como 1909, la litografía *Pietà*, de Óskar Kokoschka, realizada como cartel publicitario a su propia obra *Mörder, Höffnung der Frauen* (*Asesino, esperanza de las mujeres*) —que hoy observamos como primer drama expresionista— le valía a su joven creador un cierto repudio de la sociedad vienesa. La piedad allí dispuesta, deudora de la cristiana, es casi impía, e insalvablemente irredenta: una mujer sostiene, como la Virgen a Jesucristo, la maltrecha constitución de un hombre contrahecho en una postura imposible; ella, de piel mortecina, de rasgos lúgubres —anuncio de la calavera—, abraza una desnudez sufriente, que recuerda el tormento de los desollados. Detrás de ellos, por los costados de la composición, contra un cielo de un azul muy denso, asoma la luna en dos de sus fases, como un anuncio de la larga noche que se cierne sobre Occidente.

Acaso habría que esperar algunos años para que el cuerpo en el expresionismo pudiera hallar una

cierta redención. Acaso había que buscarla en la honda experiencia de la maternidad. Existe, en Berlín, un monumento dedicado desde 1931 a las víctimas de la guerra: la Neue Wache, diseñada en 1818 por Karl Friedrich Schinkel como cuartel militar. El bello edificio neoclásico alberga, desde la reunificación del país, una escultura singular: una versión ampliada de *Mutter mit totem Sohn* de Käthe Kollwitz. También una piedad, la pieza se sitúa bajo una apertura circular en el techo del edificio, un ojo que la expone así a los elementos naturales.

En Bellas Artes pudimos conocer el extraordinario portafolio de Kollwitz, *Guerra* (1923), formado por siete litografías, que reclama asimismo su génesis en una infausta experiencia de guerra: Peter, hijo de la artista, murió en combate en 1914, un par de meses después de alistarse en el ejército. El conjunto formaba un ciclo parcialmente narrativo, el del fracaso de un ritual: en *El sacrificio*, que lo inauguraba, una madre ofrecía a su hijo a la causa militar. Parecía el mismo joven que en *Los voluntarios*, siguiente imagen, avanzaba en actitud heroica junto a la muerte —único personaje victorioso, que portaba una corona de guirnalda—. Se sucedían duelos, lamentaciones: *Las madres*; *Los padres*; *El pueblo*. Cerraban la serie dos imágenes de viudas, la última de ellas muerta con su bebé, que así cumplía el sacrificio anunciado en la primera obra. Eran imágenes tremendas, desgarradoras.

En cambio, en la *pietà* de la Neue Wache, colocada con buen juicio, el horror se ha atemperado en una forma más grave, más silenciosa y densa, pero también más honda y más amable. Es una imagen luctuosa, sí, pero por asentarse en ella las corrientes diversas de las aguas del realismo, las líneas del cuerpo se sostienen por igual en la orilla apacible de la belleza clásica y en la orilla oscura del realismo de vanguardia. El cuerpo es todavía depositario de la sombra, pero ha vuelto, como tras un exorcismo, a su unidad primera: por esa restitución podemos transitar del horror al duelo; de la pesadilla a la memoria; por ella, como querría Bertolt Brecht, un hombre puede ser de nuevo un hombre. 