

# Otto Dix, Pablo Picasso y la pintura de guerra<sup>1</sup>

ÁNGEL LLORENTE HERNÁNDEZ  
(IES Butarque, Leganés)

Otto Dix, Pablo Picasso  
and paintings of war

RESUMEN:

*La Primera Guerra Mundial provocó desde su desencadenamiento cambios importantes en los países implicados que afectaron a todos los ámbitos de la vida de sus poblaciones. Algunos artistas sintieron especialmente la repercusión moral y la convulsión causadas por la guerra mecanizada en la que un número cada vez mayor de soldados morían en el frente, a la vez que se producían masacres en zonas de la retaguardia. El pintor expresionista alemán Otto Dix recogió en sus dibujos, hechos en primera línea de combate, la dureza de los enfrentamientos y de la vida de los combatientes en las trincheras del frente occidental y reflejó en grabados y pinturas posteriores a la Gran Guerra las penalidades y los horrores sufridos por aquellos. Sus obras son, además de testimonios de las atrocidades de los combates, condena y denuncia de todas las guerras. En el año 1937 el español Pablo Picasso pintó el mural Guernica, cuyo título alude al bombardeo de la localidad vasca del mismo nombre,*

ABSTRACT:

*Countries involved in The Great War experienced dramatic changes in every aspect of their day to day life. Some artists were especially sensitive towards the moral convulsion caused by a mechanized war where an increasing number of soldiers were dying in the frontline and massacres were taking place in the rear. Through sketches he drew in battle, Otto Dix, the German expressionist painter, portrayed the harshness of war and life in the trenches as he had experienced them during his time as a soldier on the Western Front. After the conflict he would also depict the horrors of the Great War in some of his engravings and paintings. We must also add that his works can at the same time be understood as a denunciation of the atrocities of war universally. In 1937 Pablo Picasso painted the Guernica, a mural painting which bears the title of the Basque town bombed not long before the painter started working on this*

---

<sup>1</sup> Este artículo está redactado a partir de algunas de las ideas expuestas en la comunicación «La guerra en el arte de las vanguardias del siglo XX (Una aproximación a la representación del horror en la pintura vanguardista)», que presentamos en las XIV Jornadas Internacionales de Historia del Arte, publicado en Miguel Cabañas Bravo y otros (coords.), *Arte en tiempos de guerra*, Madrid, CSIC, 2009, pp 223-232. Estoy en deuda con Alina Navas, a quien agradezco sus comentarios sobre el borrador de este texto.

*ocurrido poco tiempo antes de que su autor lo comenzase. Ya desde su creación, el cuadro se convirtió en una de las obras artísticas principales del pasado siglo y en icono de la lucha por la paz.*

*Ambos artistas emplearon lenguajes vanguardistas para crear formas nuevas, alejadas de las maneras tradicionales de representar la guerra en la cultura occidental. Dix se sirvió del expresionismo para mostrar en sus composiciones escenas verosímiles de una dureza difícil de soportar para quienes las contemplan.*

*Picasso se apoyó sobre todo en el cubismo y el surrealismo para aludir a los efectos de la guerra moderna sobre la población indefensa.*

**PALABRAS Y NOMBRES CLAVES:**  
*Cubismo, Dix, expresionismo, guerra, Picasso, surrealismo, vanguardia*

*picture. Since its creation this painting has become one of the most important art works of the past century and a symbol of the struggle for peace.*

*Both Dix and Picasso made use of avant-garde languages in order to produce new ways of representing war far from what was traditional in Western culture. Dix employed Expressionism in his compositions to show convincing scenes which the viewer would find of a crudity difficult to digest, and, when portraying the consequences of modern war amongst the helpless population, Picasso based his painting on Cubism and Surrealism.*

**KEYWORDS**  
*Avant-garde, Cubism, Dix, expressionism, Picasso, Surrealism, war*

«A una humanidad que considera indispensable matarse unos a otros para vivir le es, desde luego, igual cómo lo hace, y la aniquilación masiva le resulta práctica. Pero la evolución tecnológica ha dado al traste con sus aspiraciones románticas, que sólo hallan satisfacción en la lucha de hombre a hombre»

Karl Kraus, *Los últimos días de la Humanidad*<sup>2</sup>

La historia de la humanidad puede ser vista como la sucesión de enfrentamientos entre sus integrantes pero, asimismo como un proceso inacabado de establecimiento de relaciones pacíficas. Unos y otros han tenido —y tendrán— su reflejo en el arte, sobre todo en los monumentos públicos y en las artes plásticas, especialmente en las manifestaciones destinadas a una colectividad. Pensamos, obviamente, en monumentos y estatuas erigidos desde los albores de la civilización, que son los más conocidos para la mayoría de la población de cualquier lugar del mundo, aunque tal vez no hayan sido vistos realmente nunca por muchos de sus integrantes. Menos populares son los dibujos, grabados y pinturas, ya que su destino se limitaba, generalmente, a grupos reducidos, quienes eran normalmente los responsables, de múltiples maneras, de su realización. El enfrentamiento más

---

<sup>2</sup> Palabras de *El Criticón* en la Escena decimocuarta, en la traducción al español de Adan Kovacsics, con la colaboración de Juan José del Solar y el asesoramiento de Feliu Formosa, Barcelona, Tusquets, 1991, p. 232.

representado ha sido la guerra, ya sea de modo alegórico o realista, motivo de orgullo y ensalzamiento propio para los vencedores y de oprobio para con los vencidos; quienes no por perdedores han renunciado a recordar su derrota, generalmente con deseos vindicativos.

Así pues, la historia del arte va unida a la historia de la guerra. Nos lo recuerda el número elevado de obras que calificamos de artísticas cuyo tema fue la representación de los combates y, especialmente de la victoria sobre los antes enemigos y ahora vencidos. Recordemos, limitándonos a algunas obras señeras de la cultura occidental desde sus orígenes, por ejemplo, el mosaico de la batalla de Isonzo, el Tapiz de Bayeux, los frescos y grabados renacentistas, las grandes telas barrocas, los frescos de la Revolución Mexicana y las pinturas dedicadas a la Segunda Guerra Mundial.

Han sido muchos los artistas que a lo largo de la historia han hecho obras relativas a la guerra. El transcurso del tiempo, junto a las peculiaridades de las diferentes culturas y las relaciones entre ellas han dado como resultado formas diversas de manifestar la guerra con fines asimismo diferentes.

El siglo pasado ha sido la centuria en la que se concentraron los efectos más devastadores de las guerras en la historia de la humanidad, especialmente si atendemos al número de víctimas y a sus sufrimientos. El incremento espectacular del poder destructivo del armamento moderno iniciado con la Primera Guerra Mundial llegó a su punto culminante con el uso de las bombas atómicas contra Japón en el final de la Segunda Guerra Mundial por orden del asesino de masas Harry Truman, entonces presidente de los Estados Unidos de América. Apareció entonces una imagen nueva y bella, el hongo atómico, resultado de la explosión nuclear, como símbolo de la guerra —convertida en devastación total— que algunos artistas han utilizado en sus creaciones. Hasta entonces la iconografía de la guerra se había basado en un repertorio de imágenes en las que la presencia humana era uno de sus fundamentos, ya fuese directamente (por ejemplo, mediante la representación de cadáveres, combatientes, gentes errantes, etcétera) o indirectamente, a través, generalmente, de la representación del resultado de las acciones bélicas sobre la cultura material de los contendientes (presentando, por ejemplo, ruinas) y con menos frecuencia por la representación de las armas empleadas, o mediante alegorías, como la imagen de una madre con su hijo muerto, presente, entre otras obras, en el *Guernica* de Picasso.

Con la aparición de nuevas maneras de matar y de morir en la Primera Guerra Mundial algunos artistas buscaron nuevas formas de representación para mostrar lo que entonces parecía imposible que sucediese, pues nadie podía imaginar las matanzas y el exterminio científico de etnias que ocurriría en Europa pocos años después. Ahora, cuando la muerte podía llegar súbitamente por medios múltiples y desde cualquier distancia, el realismo tradicional de la pintura histórica y de guerra ya no servía.

No eran tampoco, cuando los muertos se contaban por millones, momentos para el ensalzamiento de los héroes y los padres de la patria. Cuando el poder ani-

quilador de la guerra moderna alcanzaba una magnitud inimaginable hasta entonces, contra el que parecía imposible revelarse, los modos tradicionales de expresión eran insuficientes, por lo que muchos creadores, ya fuesen artistas plásticos, músicos o escritores, utilizaron en sus obras, cuyo asunto era la guerra, los lenguajes vanguardistas del cubismo, el futurismo, y sus derivaciones. Entre estas, el vorticismo —en el que destacó por encima de todos los pintores de guerra, Wyndham Lewis<sup>3</sup> (1888 — 1957), o el expresionismo, que, en cuanto corriente cultural y no sólo artística «simbolizó la reorientación del pensamiento europeo en el cambio de siglo»<sup>4</sup>. Se puede considerar que la Gran Guerra contribuyó al desarrollo de los lenguajes plásticos de vanguardia<sup>5</sup>, a los que les unía el nexo común de romper con las convenciones tradicionales de la representación de la realidad.

Los lenguajes de las vanguardias, en cambio, fueron poco empleados cuando se trataba de hacer obras propagandísticas, a pesar de que los artistas que hicieron dibujos, diseñaron carteles y otros tipos de obras como propaganda difundida en publicaciones periódicas, hojas volanderas, carteles, octavillas, postales, rompecabezas, juguetes, etcétera, fueron numerosos. Para ese tipo de obras<sup>6</sup> se utilizó sobre todo el realismo naturalista, especialmente cuando el fin de los dibujos y apuntes era aportar un testimonio visual de algunos momentos de los combates, tema principal de las exposiciones de soldados dibujantes, que no siempre eran artistas plásticos profesionales. Mientras que en este tipo de obras la representación de los enemigos fue frecuente, —sobre todo para demonizarlos y deshumanizarlos— apenas si la encontramos en las obras de los vanguardistas, quienes prefirieron representar a sus compatriotas.

La simultaneidad de tiempo y espacio con su correlativa multiplicidad de puntos de vista, propias de las vanguardias, caracterizan las obras de artistas cubistas como Fernand Leger (1881-1955) y Jacques Villon —seudónimo de uno de los tres artistas hermanos Duchamp—, Gaston Emile, (1875-1963), futuristas como Gino Severini (1883-1966), Carlo Carrà (1881-1966), Giacomo Balla (1871-1958) y tantos otros. Como se sabe los futuristas consideraron la guerra como «higiene del mundo»<sup>7</sup>. Por lo tanto, necesaria para limpiar a la vieja Europa de todo aquello que la

<sup>3</sup> BONILLA Juan, «Wyndham Lewis y la guerra moderna», *Wyndham Lewis (1882-1957)*, Madrid, Fundación Juan March, 2010, pp. 58-65. Este pintor fue el autor de «A Battery Shelled», pintura de 1919, considerado el cuadro principal de la pintura inglesa sobre la guerra (Loc. Cit., p. 166).

<sup>4</sup> Cfr. MOSSE George L., *La cultura europea del siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1997, p. 15. (trad. de José Manuel Álvarez Flórez).

<sup>5</sup> Esta fue una de las tesis centrales de la extraordinaria exposición comisariada por Javier Arnaldo *¡1914! La vanguardia y la Gran Guerra*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza. Fundación Caja Madrid, 2009.

<sup>6</sup> Entre la bibliografía publicada sobre propaganda y guerra destacamos el catálogo de la exposición comisariada por Jorge Luis Marzo, *Rendeix-Te! Fulls volants i guerra psicològica al segle XX*, Barcelona, CCCB, 1998 y, para el caso español, el libro de Varios Autores, *Propaganda en guerra*, Salamanca, Gráficas Varona, 2002.

<sup>7</sup> Véase el Segundo manifiesto político de F. T. Marinetti, fechado en 11 de octubre de 1911 (cfr. GONZÁLEZ GARCÍA Ángel, CALVO SERRALLER Francisco y MARCHÁN FIZ Simón, *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*, Madrid, Istmo, 1999, pp. 141-142.

había convertido en una civilización caduca incapaz de adaptarse al mundo moderno, simbolizado por la máquina. «Marinetti —ha escrito uno de los especialistas principales en este autor— estaba convencido de que la Gran Guerra y los sufrimientos y privaciones soportados por el pueblo italiano contribuirían al nacimiento de una sociedad nueva.»<sup>8</sup> Menos frecuente fue el recurso a la abstracción, corriente artística, aparentemente inapropiada para la representación de la guerra, si bien hay algún ejemplo notable, como el cuadro *La guerra* (1916) de Pierre Albert-Birot (1876-1967).

A partir de la gran hecatombe de la Primera Guerra Mundial el expresionismo reemplazó al realismo como el modo de representación más utilizado por los pintores para mostrar la guerra. En el campo de la narrativa sobre la Gran Guerra el realismo, convertido en expresionismo más por las descripciones descarnadas que por la forma literaria, fue el estilo literario más utilizado por novelistas excombatientes como el alemán Erich Maria Remarque (1897-1970) y el francés Henri Barbusse (1873-1935), así como memorialistas, entre los que destacó el entonces joven Ernst Jünger (1895-1998).

El desencadenamiento de la Primera Guerra Mundial supuso para una buena parte de los intelectuales que lo vivieron la esperanza de acabar con la vieja Europa, incapaz de enfrentarse a su decadencia espiritual. Por ello, fueron numerosos los intelectuales que se alistaron como voluntarios para combatir. Entre ellos los artistas, algunos de los cuales nos han dejado en sus obras testimonios de los combates y de sus resultados, a veces con el deseo explícito de evitar el olvido de lo acontecido y otras para condenar la guerra. Algunos de los expresionistas principales del siglo pasado, como Franz Marc (1880-1916), abatido en la carnicería de la batalla de Verdún (febrero-julio de 1916), murieron en combate, por lo que no llegaron a conocer el resultado final de la contienda: la devastación y el exterminio de una generación. En muchos de los que sobrevivieron —ya fuesen combatientes o viviesen alejados de ella en la retaguardia, como el belga Frans Masereel (1889-1972)— la guerra dejó una huella imborrable en su vida y en su obra. Así entre estos encontramos artistas expresionistas de nacionalidades diversas que nos han dejado testimonio gráfico de los combates y de la soldadesca en el frente —Max Beckmann (1884-1950), George Grosz (1893-1959), Otto Dix (1891-1969), Paul Nash (1889-1946), Heinrich Ehmsen (1886-1964) y Magnus Zeller (1888-1972), entre otros—, y en la retaguardia —Ossip Zadkine (1890-1967), Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Wilhelm Lehmbruck (1881-1919); así como de la vida de los civiles, en —recordemos— la obra de Marc Chagall (1887-1985).

---

<sup>8</sup> BERGHAUS Günter, *Violencia, purgativo final del mundo*, en *Cultura Moderna*, Sevilla, nº 2, otoño-invierno de 2006, p. 93.



Cartel de la exposición ¡1914! *La vanguardia y la Gran Guerra*, Museo Thyssen Bornemisza y Fundación Caja Madrid, 2008

El pintor alemán Otto Dix fue el artista que representó con más crudeza la brutalidad de aquella contienda que inauguró la larga serie de enfrentamientos bélicos del siglo XX y formas nuevas de matarse entre los hombres y mujeres. Combatiente en el frente occidental, Dix vivió personalmente los horrores de la lucha, que representó magistralmente en pinturas y dibujos, muchos de los cuales son apuntes directos de la realidad en la que se encontraba inmerso. Aunque según testimonios escritos del artista su intención cuando comenzó a dibujar la guerra y sus efectos no fue propiciar ningún juicio moral, sino únicamente representarla<sup>9</sup>, sus obras son, por la fuerza de su representación, denuncias de aquella guerra y, por extensión, de todas las guerras.

¿Necesitamos conocer las vivencias de Dix en la Gran Guerra para comprender mejor sus dibujos, grabados y pinturas? Pensamos que no. Ahora bien, saber que Dix luchó en el frente, que vivió en las trincheras nos permite comprender más el horror de lo representado y narrado. Durante la guerra Otto Dix hizo cerca de medio millar de dibujos y un centenar de aguadas que no fueron conocidos públicamente hasta años después, cuando ya había publicado el álbum de aguafuerte «La guerra», editado en 1923 y 1924 por su marchante berlinés Karl Nierendorf.<sup>10</sup> Estando en primera línea de combate dibujó y escribió compulsivamente. Los di-

<sup>9</sup> Véase entre otros testimonios del artista los recogidos en KARCHER Eva, *Dix*, Benedikt Taschen, 1992, p. 160. Las palabras más repetidas en los estudios sobre el artista son —con ligeras variantes— estas del año 1962: «La guerra fue una cosa monstruosa, pero a pesar de todo fue una cosa tremenda. ¡Por nada del mundo podía perderme eso! ¡Es necesario haber visto al hombre en este estado desencadenado para saber algo del hombre! (Cfr.: Uwe M. Schneede, *Verismo y Nueva Objetividad*, Debats, Valencia, nº 22, diciembre de 1987, p. 108.

<sup>10</sup> Véase BÁEZ MACÍAS Eduardo, «Otto Dix: serie gráfica sobre la guerra», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, nº 76, 2000, pp. 237-251.

bujos del frente y las pinturas, hechos desde septiembre de 1915, cuando con veinticuatro años se presentó como voluntario y luchó en el frente en Flandes, Polonia y Rusia, hasta diciembre de 1918, a pesar de ser apuntes directos son mucho menos trágicos que los grabados que estamparía años más tarde. Los trazos rápidos del carboncillo y el lápiz nos muestran sentimientos variados de los combatientes, desde el miedo paralizante que puede transformarse en pánico ante la amenaza del daño físico y la muerte, hasta el abatimiento y la indiferencia ante lo que pueda suceder. En algunos cuadros de los años de la guerra Dix no incluyó a ninguna persona. El campo de batalla en el que serpentean las trincheras es el único protagonista.

Como ha observado Annete Becker<sup>11</sup>, el color y la fragmentación fueron los resortes de la modernidad utilizados por Otto Dix y otros artistas para representar la guerra y la muerte industriales. Como veremos más adelante la fragmentación es también un recurso expresivo importante en el *Guernica*.

*Mutilados de guerra (con autorretrato)*, de 1920 fue uno de los cuadros de Dix mostrados en la exposición *Arte degenerado (Entartete Kunts)* que el año 1937 recorrió varias ciudades alemanas. Con un lenguaje muy personal, derivado sobre todo del cubismo, su autor representó a cuatro tullidos caminando por una calle. De la misma fecha es *El cerillero*, pintura en la que un mutilado de guerra, sin antebrazos ni piernas, levanta su cabeza a los transeúntes que le ignoran, mientras un perro mea uno de sus muñones<sup>12</sup>. Las dos pinturas más importantes que este artista dedicó a la Gran Guerra fueron destruidas en la etapa del dominio nacional-socialista, pero afortunadamente podemos conocerlas a través de fotografías y formarnos una idea correcta de ambas a través, también de los bocetos conservados.

En 1923 Dix terminó en Dusseldorf el cuadro *Trinchera* comenzado tres años antes en Dresde. Adquirido por un museo de Colonia se exhibió en Berlín en la primavera de 1924 provocando un gran escándalo, ya que en ese momento en el que la sociedad alemana parecía olvidar la guerra, la pintura de Dix suponía una conmemoración descarnada del desastre de la Gran Guerra. Fue la época en la que Dix, convertido en uno de los pintores principales de la *Nueva Objetividad*, estuvo vinculado con varios artistas revolucionarios, integrantes del dadaísmo berlinés, sobre todo con el artista comunista George Grosz, quien también nos ha dejado testimonios directos en forma de dibujos de la Primera Guerra Mundial<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> BECKER Annette, *Une culture de guerre. Otto Dix*, en *Otto Dix La guerre*, Continents Editions / Historial de la Grande Guerre, 2003.

<sup>12</sup> Uno de los cuadros más ambiciosos de Dix en los que aparecen mutilados de guerra, aunque el tema sea otro, es *La gran ciudad*, del año 1927.

<sup>13</sup> Véase las reproducciones E24 a E30, de dibujos de la guerra de Grosz en DÜCKERS Alexander, George Grosz. *Das druckgraphische werk. The graphic work*, San Francisco, Alan Wofsy Fine Arts, 1996. Un estudio clásico sobre el arte de vanguardia durante la República de Weimar sigue es el libro de John Willet, *The New Sobriety. Art and Politics in the Weimar Period, 1917-1933*, Londres, Thames & Hudson, 1978, trabajo en el que su autor también se ocupa del arte y la Primera Guerra Mundial (Cfr. pp. 21 a 60 de la edición francesa: París, Editions du Seuil, 1991).

En el cuadro, sobre los soldados muertos mezclados con los escombros se recorta el cadáver de otro combatiente que ha ido a parar sobre los restos de una estructura metálica, que tal vez sean los raíles de una vía arrancados por las explosiones. La diferencia entre esta pintura y otros cuadros de título homónimo y asunto similar de los futuristas Gino Severini y Mario Sironi (1885-1961)<sup>14</sup> es abismal, ya que en estos la intención estética y la finalidad de lograr una obra agradable y atractiva son evidentes, lo contrario del cuadro de Dix, en el que además está presente la tradición pictórica centroeuropea tardogótica y renacentista, lo que no ocurre en las pinturas futuristas.

El pintor alemán acabó en el año 1932 una de sus composiciones más importantes dedicada a la guerra, que había comenzado tres años antes, el tríptico *La guerra*, destruido por los nazis el año 1934, del que se conservan varios bocetos<sup>15</sup> que nos permiten acercarnos al proceso de creación de esta pintura. Consta de tres tablas y una predela, dispuestas como si se tratase de un retablo religioso. Se trata de una narración sobre la vida de los combatientes en el frente. En el panel derecho un grupo de soldados marcha hacia el fondo a través de la niebla y el humo. En el central, un soldado provisto de una máscara antigás observa los restos irreconocibles de armamento, mezclados con otros tantos restos humanos en las ruinas de lo que fue una casa; tras ellos se yerguen otras ruinas de edificaciones entre los cráteres de obuses y las alambradas; en la parte superior un cadáver, similar al del cuadro *Trincheras*, auténtico despojo humano suspendido, destaca sobre el cielo, mientras su mano derecha señala la desolación. En el panel izquierdo un soldado arrastra el cuerpo de un compañero, tal vez muerto o herido, junto a otro combatiente que parece levantarse; al fondo una bola de fuego abrasa el campo de batalla. En la predela varios soldados duermen bajo una lona en un refugio angosto hecho con tablones, de modo que es imposible no pensar en un ataúd colectivo. Los soldados del tríptico de Dix no son héroes; sólo son seres humanos que arrastran lo que les queda de vida sin esperanza. Diversos historiadores han relacionado el tríptico de Dix con la pintura religiosa alemana de finales de la Edad Media, especialmente con el retablo de Isenheim de Grünewald, que puede ser considerado una de sus fuentes de inspiración atendiendo a varios aspectos de esa pintura, como las expresiones y gestos de los personajes y la técnica pictórica<sup>16</sup>. Del mismo año data la tabla *Guerra de trincheras*, en la que los soldados son seres fantasmales, espectros revividos que a duras penas consiguen caminar sobre cadáveres.

<sup>14</sup> ¡1914! *La vanguardia y la gran guerra*, láminas en pp. 138 y 139.

<sup>15</sup> Véase Otto Dix. *D'une guerre a l'autre*, París, Centre Pompidou, 2003 (láminas 69 a 75), Fritz Löffler, *DIX, OTTO 1891-1969. Oeuvre der Gémalde*, 1981 y Ulrike Lorenz, *Otto Dix : das Werkverzeichnis der Zeichnungen und Pastelle*, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar, Vol. 2, 2003.

<sup>16</sup> LECOQ-RAMONS Sylvie, *Un maitre ancien du XX<sup>e</sup> siecle: Otto Dix et l'art de Grünewald*, en *Otto Dix et les maitres anciens*, Musée d'unterlinden, Colmar, 1996, pp. 66-93.

Como ha recordado Philippe Dagen<sup>17</sup>, *La Guerra* de Dix, serie de cincuenta grabados, debe ser considerada, a tenor del momento histórico en que se publicó, una obra política a favor del pacifismo, antes que un testimonio —aun siéndolo— de los horrores de la Primera Guerra Mundial; como advierte el mismo historiador, la serie no puede reducirse a una autobiografía visual, ni a una profesión de fe pacifista, pues fue resultado de un trabajo elaborado de fabricación de imágenes<sup>18</sup>, procedentes de los apuntes realizados por el artista en el frente de batalla, así como de otros hechos a partir de fotografías de la guerra publicadas en la prensa europea y especialmente en las reunidas por el activo antimilitarista Ernst Friedrich (1890-1967) en forma de libro en 1924 con el título *Guerra contra la Guerra*, (Frankfurt). A lo que se añaden los dibujos que Dix hizo en el invierno de ese año de momias en las catacumbas de Palermo. Otros historiadores han relacionado la serie con los aguafuertes *Les misères et les malheurs de la guerre* de Jacques Callot de 1633 y los *Desastres de la Guerra* de Francisco de Goya, cuyas planchas, comenzadas en 1810 las terminó diez años después.

Trincheras, alambradas, edificios destruidos, soldados paralizados por el frío, marchando y en combate, cadáveres de combatientes y animales, despojos humanos de cuerpos destrozados, mutilados, cadáveres en descomposición, rostros desencajados por el horror y el dolor, cráteres de obuses, soldados con prostitutas en tabernas y burdeles, civiles muertos..., los grabados de Dix<sup>19</sup> constituyen un recorrido visual por las atrocidades de la guerra en el que la presencia constante de la muerte se hace insoportable. Todo el horror queda registrado en los grabados, muy distintos a los dibujos del tradicional género de pintura de guerra, a excepción de la serie de los *Desastres de la guerra* de Goya. El impacto que provoca una visión de conjunto de las pinturas y los dibujos de Dix aumenta si nos detenemos a observar los detalles de los mismos.

*Flandes* (subtitulado *Basado en El Fuego de Henri Barbusse*) de los años 1934 y 1936 fue el último cuadro de Dix dedicado a la guerra. Volvería al tema bélico después de 1945 con su *Autorretrato como prisionero de guerra* (1947) y *Prisioneros de guerra* (1948). Es una gran tela dedicada al escritor francés quien en 1916 había publicado *El Fuego*, la primera novela pacifista del siglo, en uno de cuyos episodios se inspiró<sup>20</sup>, y que también nos recuerda un momento de la otra gran

---

<sup>17</sup> DAGEN Philippe *La morale de l'horreur*, en *Otto Dix La guerra*, Continents Editions / Historial de la Grande Guerre, 2003, p. 13.

<sup>18</sup> *Ibidem* p. 17.

<sup>19</sup> Una de las mejores ediciones de la serie completa de los grabados es la del catálogo de la exposición *Otto Dix - Der Krieg: Radierungen, Zeichnungen*, Albstadt, Stadtische Galerie Albstadt, con estudio preliminar de Fritt Löffler, 1977

<sup>20</sup> El pasaje perteneciente al capítulo XXIV (Alba) dice así: «Pero, de repente, uno de los sobrevivientes tumbados se incorporó hasta ponerse de rodillas, sacudió sus brazos fangosos de donde cayeron pedazos de barro y, negro como un enorme murciélago viscoso, gritó sordamente:

— ¡Es preciso que después de esta guerra no haya ninguna más!

novela sobre aquella guerra, la del alemán Remarque, *Sin novedad en el frente occidental*<sup>21</sup>. En la pintura los cuerpos de los soldados agazapados y aterrorizados tras el combate se confunden con la tierra anegada por una tempestad que les engulle y les sirve, a la vez, de defensa.

Veinte años después de la conflagración que asoló Europa, la lucha fratricida entre españoles, preludio de la Segunda Guerra Mundial, fue un tema apasionante para muchos intelectuales y artistas de todo el mundo. La necesidad que muchos artistas sintieron de poner su arte al servicio de las ideologías de los contendientes enfrentados, supuso en el campo del lenguaje plástico un reforzamiento del realismo en detrimento de los lenguajes vanguardistas, si bien una minoría los utilizó, sobre todo el surrealismo<sup>22</sup> —por otra parte, el más cercano a los modos tradicionales de la figuración—, especialmente artistas extranjeros de la talla de Max Ernst (1891-1976), André Masson (1896-1987) y René Magritte (1898-1967), sin menoscabar a los españoles Esteban Francés (1913-1976) y Joan Miró (1893-1983).

El mural *Guernica* del artista español Pablo Picasso (1881-1973), calificado en algunas ocasiones como un gran cartel elaborado en negro y grises, pintado cinco años después del tríptico de Dix, es probablemente la pintura más conocida internacionalmente de este pintor. Aunque surgió vinculada a la guerra civil española de 1936-1939 su capacidad alegórica para condenar el sufrimiento provocado por los conflictos bélicos la ha convertido en una de las imágenes antibelicistas más importantes de la cultura visual contemporánea. Aunque obviamente, no es el mo-

---

En aquel rincón limoso donde, todavía débiles e impotentes, nos hallábamos a merced de las ondas expansivas que nos golpeaban con tanta fuerza y furia que la superficie del terreno parecía cabecear como la balsa de un naufrago, el grito del hombre que parecía alzar el vuelo despertó otros gritos parecidos:

— ¡Es preciso que después de esta guerra no haya ninguna más!

Las exclamaciones sombrías, rabiosas, de aquellos hombres encadenados al suelo, encarnados de tierra, se elevaban y viajaban como el viento como impelidos por grandes aletazos.

— ¡Basta ya de guerra, basta ya de guerra!

— ¡Sí, basta!

(BARBUSSE, Henri *El fuego*, Barcelona, Ediciones de Intervención Cultural / Montesinos, 2009, p. 296 (traducción de Carles Llorach).

<sup>21</sup> «Para nadie la tierra es tan significativa como para el soldado. Cuando se aprieta contra ella, largo rato, con violencia; cuando hunde en ella el rostro y los miembros sintiendo pavor frente al fuego, entonces la tierra es su único amigo, su hermano, su madre; el soldado gime su terror y sus gritos en su silencio y su recogimiento; la tierra lo recibe y lo manda de nuevo a diez segundos de carrera y de vida, y luego lo recibe de nuevo, quizá para siempre.

¡Tierra! ¡Tierra! ¡Tierra!

¡Tierra, con tus relieves, cavernas y profundidades adonde uno puede lanzarse y esconderse! ¡Tierra, en las convulsiones del horror, en las explosiones de la destrucción, en los mortíferos aullidos de las explosiones, nos ofrece la inmensa contraofensiva de la vida recuperada! La tempestad enloquecida de la existencia casi destrozada refluye de ti a través de nuestras manos, de modo que, una vez salvados, ahondamos en ti y en la alegría angustiada y muda de haber sobrevivido a ese minuto, hundimos los labios en ti.» REMARQUE, Erich Maria, *Sin novedad en el frente*, Barcelona, Edhasa, 2009 (traducción Judith Vilar), pp. 52-53.

<sup>22</sup> Véase BEAUMELLE, Agnes de la «les surréalistes et la guerre d'Espagne», en *Face a l'Histoire 1933-1996. L'artiste moderne devant l'évenement historique*, Paris, Centre Georges Pompidou-Flammarion, 1996, pp. 137-142, *El surrealismo y la guerra civil española*, Teruel, Museo de Teruel, 1998 y Robin Adèle Greeley, *surrealism and the spanish civil war*, New Haven and London, Yale University Press, 2006.

mento de detenernos en exponer el origen de la obra pues ha sido explicada suficientemente<sup>23</sup>, ni tampoco en relatar el periplo que siguió por Europa y Estados Unidos tras el cierre de la Exposición Internacional de las Artes y las Técnicas de 1937, si queremos recordar que el título y el tema están relacionados con el bombardeo por la aviación alemana e italiana del pueblo guipuzcuano de Guernica, ocurrido el 26 de abril de 1937. Mientras que Dix en sus obras de 1914 a 1936 se centró especialmente en los combatientes, Picasso lo hizo de los civiles<sup>24</sup>. Mientras que el pintor alemán plasmó sobre todo la guerra en el exterior, Picasso prefirió representar un interior en el que se escenifica un drama como consecuencia del bombardeo<sup>25</sup>.



Exposición Picasso, *tradición y vanguardia*, salas del MNCARS, 2006. Al fondo *Guernica*. Fotografía de prensa Dolores Fernández

Como ya hemos adelantado, la fragmentación es uno de los medios expresivos del *Guernica*. Fragmentación que es, a la vez, representación simultánea del tiempo pretérito y del presente, ya que podemos imaginar la vida antes del bombardeo y *presenciar* su fin en los momentos en que éste se produce. División y simultaneidad, asimismo, del espacio exterior e interior. Con esa obra, realizada en un tiempo de sólo veinticinco días a partir de numerosos bocetos<sup>26</sup>, Picasso, quien

<sup>23</sup> Véase, entre otros, ALIX, Josefina «Guernica. La gestación de un mito», en *Picasso-Guernika : 70. urteurrena*, Ayuntamiento de Gernika-Lumo, 2007, pp. 151-171, CHIPP, H. B. *El Guernica de Picasso, transformaciones y significado*, Barcelona, Polígrafa, 1991 y Rudolf Arnheim, *El Guernica de Picasso. Génesis de una pintura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.

<sup>24</sup> Aunque el portador de la espada ha sido interpretado habitualmente como un luchador caído también podemos verlo como una estatua derribada de su pedestal, como sugiere el hueco del cuello de esa figura.

<sup>25</sup> TIRADO, Rocío Robles *Picasso Guernica 1937*, Madrid, Ediciones de La Central, 2009.

<sup>26</sup> Picasso hizo cuarenta y dos estudios sobre papel para el *Guernica*, entre ellos algunos de una cabeza femenina llorando que sin embargo no incluyó en la pintura final, pero que sería un tema recurrente como el de la madre con el hijo muerto en muchas de sus pinturas posteriores (las conocidas como *Post-cryptos*) relacionadas por la crítica con la Guerra Civil Española y el *Guernica*. Como se sabe, el proceso de realización del mural puede seguirse mediante las fotografías hechas por Dora Mar.

entonces tenía cincuenta y seis años, vivía en París alejado de su patria, por lo que no presenció ni participó en ningún combate en aquella contienda fratricida, como tampoco había vivido la Gran Guerra, aunque si estuvo informado de los acontecimientos, lo que no fue un impedimento para que lograra transmitir el horror de la guerra. Con el *Guernica* Picasso aunó una de las tradicionales formas de representar la guerra para las masas iletradas con la alta cultura propia de las élites<sup>27</sup>, superó el esteticismo propio del cubismo, transformándolo en un lenguaje de carácter narrativo, testimonial y de denuncia, al alcance de cualquier persona.



3- Exposición *Picasso, tradición y vanguardia*, salas del MNCARS 2006. Al fondo, *El fusilamiento de Maximiliano* de Manet. Fotografía de prensa Dolores Fernández

La posibilidad de revivir contemplando este cuadro la destrucción total de personas, animales y cosas como efecto de la guerra, sin verlos como podrían ser en la realidad natural, es la virtud principal de esta pintura, simultáneamente cubista, surrealista y expresionista. Picasso no volvería hasta años más tarde a representar la guerra contemporánea, en 1945 lo hizo con su cuadro *El osario*, pintado tras conocerse el horror de los campos nazis de concentración y de exterminio<sup>28</sup>; dos años después con el *Monumento a los españoles muertos por Francia*, y en 1951, cuando pintó *Masacre en Corea*, una versión del cuadro *El 3 de mayo de 1808 en Madrid: Los fusilamientos en la Montaña del Príncipe Pio* de Goya. Tanto Dix como Picasso conocían bien la historia de la pintura occidental<sup>29</sup> y los dos se sirvieron de sus conocimientos para hacer las obras que hemos comentado. Picasso reelaboró la iconografía tradicional de la guerra, presente en la madre con el

<sup>27</sup> GREELEY, Robin Adèle *op. cit.*, especialmente las páginas 147 a 186.

<sup>28</sup> PENROSE, Roland *Picasso. Su vida y su obra*, Barcelona, Argos Vergara, 1981, p. 312.

<sup>29</sup> No es necesario insistir en la relación de las obras de ambos artistas con los grabados de Goya, pues ya ha sido puesta de relieve suficientemente por la crítica y la historiografía artísticas. Véase *Otto Dix et les maitres anciens*, Musée d'Unterlinden, Colmar, 1996.

cadáver de su hijo, el guerrero muerto con la espada rota, el edificio ardiendo y el caballo relinchando de dolor, aunándola con el lenguaje cubista<sup>30</sup>. También lo hizo Dix, sobre todo mediante la presencia de los combatientes, quien con el virtuosismo técnico que le caracterizaba alcanzó un elevadísimo grado de verismo en sus representaciones.

Dix, Picasso, Goya, Grosz y otros artistas en los que no hemos podido detenernos, fueron capaces de plasmar con tanta intensidad el horror de la guerra que los contempladores de sus obras no pueden evadirse de lo que ven, ni entenderlas únicamente como recuerdos históricos, por lo que no pueden permanecer indiferentes ante ellas. Es en esa capacidad de agitar nuestro pensamiento, de incitarnos a la acción contra la guerra, donde reside principalmente, en nuestra opinión, la trascendencia de sus creaciones.

---

<sup>30</sup> HENSBERGEN, Gijs Van *Guernica*. *El teatro de la guerra*, en *Picasso-Guernica*, pp. 181-183.

