

ESTRAGOS DE LA GUERRA:
LA MIRADA LÚCIDA DE GOYA Y DIX

CONCEPCIÓN LOMBA SERRANO

(Universidad de Zaragoza: Departamento de Historia del Arte)

Resumen. La implacable y lúcida mirada con la que Goya abordó los *Desastres de la guerra* alumbró un nuevo lenguaje artístico que, un siglo después retomó Otto Dix, uno de los mejores expresionistas. Dix recogió el testigo de Goya y, como él, convirtió su serie titulada *La guerra* en un relato feroz, en una crítica despiadada contra la guerra que poco tiene que ver con el arte placentero.

Cuales fotografías de un tiempo en ruinas, Goya y Dix plasmaron una narración sobre la condición humana; una crónica realista elaborada con precisión, en la que ni el tiempo ni el espacio, tampoco la épica ni el heroísmo, tienen cabida. Sólo la muerte, la desolación y el horror protagonizan sendos discursos artísticos, en los que, de vez en cuando, se entremezcla una cierta dosis de sátira grotesca que revalida las confluencias formales y conceptuales que se perciben entre ambos artistas.

Palabras clave. Desastres de la guerra de Goya. La guerra de Dix.

Abstract. In Goya's *The Disasters of War*, the implacable and lucid glance of the painter gave birth to a new artistic language that a century later was resumed eagerly by Otto Dix, one of the best expressionists. Dix picked up the baton from Goya and, like him, he transformed his series *The war* into a fierce story, a merciless criticism against war that has little to do with pleasant art.

As photographers of a time of ruins, Goya and Dix produced a narrative about the human condition, a precise and realistic chronicle, in which neither the time nor the space, neither the epic nor the heroism, find a place. Only death, desolation and horror star in their artistic discourses; and, from time to time, a small dose of grotesque satire validates the formal and conceptual convergences which are to be perceived between both artists.

Keywords. Goya; The Disasters of War. Dix; The war.

Entre *Estragos de la guerra*, la estampa número 30 grabada por Francisco Goya para los *Desastres de la guerra* [fig. 1], y *Casa bombardeada por aviones*, grabado por Otto Dix en 1924¹, median los más de cien años que van desde el final de la guerra de la Independencia española a las postrimerías de la Gran guerra. Más de un siglo durante el cual se produjeron metamorfosis sustanciales en los lenguajes artísticos, y a lo largo del cual Europa transformó su perfil político, económico, social y cultural logrando convertirse en un continente moderno aunque no consiguiese aprender de sus errores.

Goya ya advirtió de esos errores en los albores del siglo XIX a través de su implacable y lúcida mirada, de su capacidad para alumbrar una nueva forma de expresión que, un siglo más tarde, los protagonistas de la vanguardia artística internacional —los expresionistas primero y otros artistas después— retomaron con ahínco.

Otto Dix fue uno de los más importantes. Con su expresionismo de aristas vivas y vertiginosas, plasmó de forma magistral, al modo en que lo hizo Erich Maria Remarque en su novela *Sin novedad en el frente* de 1929, los terribles enfrentamientos producidos durante la primera guerra mundial, un conflicto mucho más moderno y destructivo, en el que perecieron quince millones de personas, que el que asoló el territorio español². Dix, decíamos hace algún tiempo³, volvió la mirada a Goya, pero también a Bruegel, quien en pleno Renacimiento y adelantándose a su tiempo representó con una sinceridad abrumadora los crímenes cometidos en nombre de la Justicia; y, en menor medida, a Callot cuando en 1633 grabó las atrocidades perpetradas por los soldados franceses al invadir su patria: el ducado de Lorena⁴. Como Goya, Dix empleó un lenguaje que poco tiene que ver con lo placentero, un concepto que parece haber impregnado gran parte de la historia del arte contemporáneo.

¹ *Casa bombardeada por aviones* es el aguafuerte número 39 de los cincuenta que integran la serie de *La guerra*, grabada por Dix en 1924.

² Por lo que respecta a las artes plásticas, recientemente se ha publicado un ensayo que analiza las relaciones entre las vanguardias artísticas y la primera guerra mundial y en el que se alude a la poética de Dix. Vid. ARNALDO, J., *¡1914! La vanguardia y la gran guerra*, catálogo, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza y Fundación Caja Madrid, 2009.

³ BOZAL, V. y LOMBA, C., «La violencia», en V. Bozal y C. Lomba, *Goya y el mundo moderno*, catálogo, Barcelona, Lunwerg S.L.-Fundación Goya en Aragón, 2008, pp. 256-335; y C. LOMBA, «Riflessioni sulla violenza» en V. Bozal y C. Lomba, *Goya e il mondo moderno*, catálogo, Milán, Skyra, 2010, pp. 213-275.

⁴ Me refiero a la conocida serie *Les Misères et les malheurs de la guerre*, un conjunto de dieciocho estampas que Jacques Callot publicó en 1633 poniendo de manifiesto la crueldad de la guerra en toda su magnitud.



Fig.1: Francisco de Goya, *Estragos de la guerra*, *Desastres de la guerra*.
Biblioteca Nacional, Madrid.

Dix recogió el testigo de Goya un siglo después y, como él, convirtió su lúcida mirada en un relato feroz, en una crítica despiadada contra la guerra. Y aunque sus coincidencias han sido puestas de manifiesto en más de una ocasión⁵, conviene precisarlas con más detenimiento ya que abarcan dos universos completamente distintos que discurren a la par: el conceptual y el puramente estético.

⁵ Las coincidencias entre ambos artistas han sido sobradamente reconocidas por la historiografía artística, sin embargo me gustaría señalar los trabajos de, y cito por orden cronológico de aparición, KARCHER, E., *Otto Dix, 1891-1969, His Life and Works*. Cologne, Benedikt Taschen-Verlag, 1988; BÁEZ, E., «Otto Dix. Serie gráfica sobre la guerra», *Anales del Instituto de investigaciones estéticas*, 76, 2000, pp. 237-251; RADIC, S., «Tres visiones de la guerra», en Jacques Callot. *Francisco de Goya. Otto Dix. 3 visiones de la guerra*, Valencia, Bancaixa, 2001, pp. 11-23; BOZAL, V. y LOMBA, C., *op. cit.*, 2008; LOMBA, C., *op. cit.*, 2010; y PETERS, O. (com.), *Otto Dix*, Nueva York, Neue Galerie, 2010.

DOS RELATOS SOBRE LA CONDICIÓN HUMANA

Francisco Goya hizo del análisis plástico de la condición humana uno de sus objetivos fundamentales desde que en 1792 reivindicase, a pesar de su reconocida parquedad en explicaciones teóricas, la libertad del artista y su pasión por expresar la naturaleza humana, la naturaleza más íntima del individuo⁶. Ya fuera a través de sus novedosos retratos, de sus imaginativas composiciones sobre la vida cotidiana pintadas a partir de la década de los años noventa, de sus duras reflexiones sobre la violencia —que aquí interesan de forma especial—, de algunos de sus últimos cuadros religiosos y, cómo no, de sus *Pinturas Negras*.

Dix, al igual que Goya, reflejó la realidad de la condición humana. Ese fue el motivo esencial de su producción artística, de sus aceradas críticas y duros alegatos contra la perversidad del individuo, de la sociedad y de la guerra, de la forma en que representó aquella bulliciosa y decrepita sociedad de los años veinte: sus ciudades, sus calles y sus habitantes; gentes de diferentes clases sociales que parecen mecerse en un mundo dislocado, en el que los mutilados de guerra y las prostitutas ocupan un lugar estelar para escarnio de los ciudadanos «bienpensantes»⁷.

Ese fue el espíritu que latía en la mayoría de sus composiciones, algunas tan vertiginosas como *Entrañas humanas*, de 1920; *Trincheras*, ese lienzo actualmente en paradero desconocido que al ser presentado en público en 1923 provocó uno de los mayores escándalos artísticos de su tiempo; *Pareja anciana* pintado también el mismo año; sus retratos y autorretratos, de los que llegó a componer casi medio millar; *Metrópolis*, un durísimo alegato contra la perniciosa locura instalada en la sociedad del momento, realizado entre 1927 y 1928; o los 50 aguafuertes que integran la serie que nos ocupa: *La guerra*: «... una cosa repulsiva —según sus propias palabras— y, pese a todo, imponente;

⁶ En la conocida misiva que Goya dirigió a la Real Academia de San Fernando el 14 de octubre de 1792 exponía: «[...]¿Qué profundo, é impenetrable arcano se encierra en la imitación de la divina naturaleza, que sin ella nada hay bueno, no solo en la Pintura [...]Me es imposible expresar el dolor que me causa el ver correr tal vez la licenciada, o elocuente pluma [...] e incurrir en la debilidad de no conocer a fondo la materia que está tratando[...]. Vid. *Francisco Goya. Diplomatario*, Zaragoza, I.F.C., 1981, pp. 310-312 (Edición preparada por Ángel Canellas).

⁷ La prostitución fue uno de sus asuntos recurrentes en la poética de Dix y uno de los más criticados también. Hasta el punto que sus amigos insistían en preguntarle «...¿por qué pintas eso? Nadie quiere colgarlo. Nadie quiere verlo...No hay galería que quiera exhibirlo...», a lo que él respondía de modo lacónico «...Porque sé que eso fue así y no de otra manera...». Vid. DIX, O., 1963, en LORENZ, U., *Otto Dix*, Madrid, Fundación Juan March, 2006, p. 164.

no podía perdmela. Hay que haber visto a los hombres en este estado voraginoso para saber algo de ellos»⁸. Como Goya, de quien decía sentirse un incondicional admirador, aunque sus escritos apenas contienen referencia alguna a su innegable influencia⁹; de hecho entre sus escasos textos, pues también en esta parquedad coincidía con el aragonés, tan sólo hemos hallado una frase alusiva a su interés por el trabajo de Goya en la que afirmaba «Goya, Callot, y aún antes, Ursus Graf, de todos ellos he estudiado sus estampas en el Museo de Basilea, me he permitido verlas, ¡es extraordinario!¹⁰.

El análisis de la condición humana propició que en medio de aquella sinrazón que, bajo la bandera de la razón, asoló el territorio español durante casi seis años, Goya compusiese un relato desgarrador a través de dos impresionantes telas: *Los fusilamientos del tres de Mayo en la montaña del Príncipe Pío en Madrid* —un desolador panorama de la muerte, de quienes van a morir, de quienes esperan ser fusilados— y *El dos de Mayo*, también conocido como *La carga de los mamelucos* —un violento enfrentamiento entre los mercenarios egipcios que acompañaban a los franceses y los madrileños en medio de las calles de la capital española¹¹—, a las que es preciso añadir sus dibujos y las 82 estampas que componen sus *fatales consecuencias de la guerra sangrienta en España...*, el título que dedicó Goya a su ya célebre serie de los *Desastres de la guerra*, en las que el pintor exhibe una violencia aterradora.

La suya fue una narración real. Un relato que sólo es capaz de plasmar quien hubiera presenciado lo ocurrido o sus terribles consecuencias. Y con independencia de que el artista viviera en pleno 1808 en la madrileña Puerta de Sol, como han recogido algunos autores, o que visitase los cadáveres que se hacían en la montaña de San Pío¹², lo cierto es que Goya fue testigo presencial de algunas de las atrocidades cometidas durante el conflicto en Madrid, Zaragoza y otros lugares de la geografía aragonesa. De hecho, ha sido plenamente

⁸ KARCHER, E., *op. cit.*, pp. 33-34.

⁹ Quiero agradecer a Rainer Pfefferkom y a la nieta del pintor, Bettina Dix, su ayuda en la búsqueda de documentación que avalase las manifestaciones orales sobre su admiración por Goya.

¹⁰ RADIC, S., *op. cit.*, p. 22.

¹¹ La historiografía artística solía identificar el escenario elegido por Goya con la céntrica y simbólica Puerta del Sol madrileña, aunque lo cierto es que un análisis riguroso de los edificios representados no parecen confirmarlo.

¹² Todos estos detalles fueron recogidos y planteados en su momento por LAFUENTE FERRARI, E. en *Goya. Los desastres de la Guerra y sus dibujos preparatorios*, Barcelona, Instituto Amatller de Arte Hispánico, 1952, p. 11.

aceptado que Goya fue llamado por el general Palafox, en octubre de 1808 tras retirarse las tropas francesas después del primer sitio a la ciudad de Zaragoza, para que recogiese escenas e impresiones de lo que allí había sucedido; y que emprendió un viaje a la capital aragonesa entre el día 2 y el 8 del mes de octubre de aquel 1808¹³. Y ello queda patente no sólo en la forma en que representó las atrocidades cometidas, los cadáveres apilados, las ruinas, los paisajes destrozados, el horror vivido..., sino en los escuetos títulos con que acompañó sus imágenes, como aquellos que rezan *Yo lo vi* [fig. 2] o *Y esto también*. No es de extrañar, por lo tanto, que ya a partir de 1810 Goya fuese anotando algunos de los títulos con que denominó sus estampas¹⁴.

Con todo, Goya tardó algún tiempo en plasmar semejantes desastres. Un tiempo que, en mi opinión, y al margen de que el artista trabajase con mayor libertad en sus series grabadas como ya planteara años atrás Enrique Lafuente Ferrari¹⁵, sirvió al propio autor para reflexionar sobre lo acontecido y concebir un meditado discurso plástico en el que la naturaleza humana ocupa un lugar esencial. Me refiero a esas calculadas ambigüedades sobre el tiempo y el espacio que impregnan sus estampas, a la evidente dualidad reflejada en el comportamiento de hombres y mujeres, a la manifiesta perversidad que late entre los contendientes con independencia de que sean franceses o españoles; una perversidad de la que tan sólo parecen salvarse los niños, los únicos inocentes entre tamaña locura. No podría afirmar, como lo hace Jesusa Vega¹⁶, si Goya mismo fue el primer destinatario de sus *Desastres*, pero estoy convencida de que el detenido análisis existencial que contienen fue la causa de su tardanza en concluir la serie; al igual que, poco tiempo después, hiciera con las *Pinturas Negras*.

También en ello Dix coincidió con Goya. Sabemos que el artista fue movilizado como reservista en 1914, con 22 años, realizando la pertinente ins-

¹³ Durante su estancia en tierras aragonesas, Goya quizá contempló enfrentamientos como los que inspiraron «Fabricación de pólvora en la Sierra de Tardienta» y «Fabricación de balas en la Sierra de Tardienta», cuya ejecución es contemporánea a la serie de los *Desastres de la Guerra*.

¹⁴ Vid. GOYA, F. DE, *Diplomatario*, op. cit., pp. 363, 364, 366-367 y 372-373.

¹⁵ Lafuente Ferrari, uno de los primeros historiadores del arte que analizó la influencia del maestro aragonés en la pintura moderna, planteaba la enorme libertad con que Goya trabajó en sus series grabadas, mucho más perceptible que en cualquiera otra de sus obras, con estas palabras: «...En suma, las series grabadas, en mi opinión, fueron para Goya una catarsis, una purificación, una evasión de sí mismo, de los dolores y angustias que, por motivos personales o históricos, se apoderaron de su cuerpo o de su ánimo en momentos decisivos de su existencia...». Vid. LAFUENTE FERRARI, E., op. cit., p. 11.

¹⁶ VEGA, J., «Callot, Goya y la guerra», en *Jacques Callot. Francisco de Goya. Otto Dix. 3 visiones de la guerra*, 2001, op. cit., p. 37.



Fig. 2: Francisco de Goya, *Yo lo vi*, *Desastres de la guerra*.
Biblioteca Nacional, Madrid.

trucción, y un año más tarde acudió voluntario al frente donde combatió en primera línea en Francia, en Flandes e incluso en el frente oriental. A lo largo de esos cuatro dramáticos años el joven e impetuoso Dix tuvo tiempo de sentir el horror de aquella estrepitosa guerra a la que aludió en algunas de sus cartas, como en una fechada en agosto de 1916 en la que relataba lo sucedido en Moncau, en la Picardía francesa, diciendo «...Fue espantoso. La posición quedó tan roturada, que no se veía trinchera alguna... Los días siguientes fueron casi más atroces... Las pérdidas del regimiento son terribles... Por culpa de la niebla una batería disparó demasiado corto y acertó a nuestra pendiente empinada. Horrible consternación, pérdidas espantosas, los cadáveres yacían tirados, los brazos y piernas volaban...»¹⁷. Durante esos casi cuatro años pudo colmar su deseo de conocimiento, su necesidad de «...presenciarlo todo con mis propios ojos... Tengo que presenciar en persona todos los abismos insondables de la vida...»¹⁸. No es extraño, por lo tanto, que tan directa aproximación a la rea-

¹⁷ DIX, O., carta por conducto militar a H. Jacob, 15-8, 1916. *Vid.* LORENZ, U., «A la belleza. Notas sobre la vida y la obra de Otto Dix», en *Otto Dix*, 2006, *op. cit.*, p. 159.

¹⁸ LORENZ, U., «A la belleza...», *op. cit.*, p. 160.

lidad, a la guerra vivida en primera persona, le indujera a recriminar el escaso verismo con que los artistas clásicos, incluso sus valorados maestros flamencos, habían tratado los asuntos bélicos afirmando «A juzgar por los cuadros bélicos de los antiguos, parece como si sus autores nunca hubieran estado allí»¹⁹.

Durante esos años Dix no cesó de dibujar, acumuló medio millar de dibujos y un centenar de aguadas pues, según sus propias palabras, esa fue su única distracción. Y al tiempo que dibujaba, supongo que reflexionaba sobre la condición humana; como Goya.

Sin embargo, los cincuenta aguafuertes que componen *La guerra*, su famosa y aterradora serie, no fueron concebidos hasta el verano de 1923, es decir años después de que la confrontación bélica hubiera concluido, sirviéndose no sólo de los dibujos que había realizado durante la contienda y de las impresiones almacenadas en su retina y en su alma²⁰, sino también de otras imágenes que, sin ninguna duda, le recordaban los cadáveres que había dejado atrás. Me refiero tanto a las momias que observó en las catacumbas de los Capuchinos de la ciudad de Palermo, y cuyos ecos se perciben con nitidez en algunas estampas, como a las fotografías tomadas por su amigo Hugo Erfurth durante la guerra y que en estos años amplió para él²¹. Podría pensarse, al igual que sucediera con Goya, que para realizar una serie tan ambiciosa era preciso tiempo, y así es; pero ¿por qué esperar tanto tiempo? Y ¿por qué sus mejores lienzos sobre este asunto fueron pintados también por las mismas fechas y alguno como el tríptico de *La Guerra* tardó tres años en concluirlo? Porque, en mi opinión, Dix igual que Goya, precisó de un tiempo para reflexionar y ordenar mental y conceptualmente el relato que, como Goya, quiso legar a la posteridad. Otra cosa bien distinta fue cómo cada uno de ellos profundizó en sus respectivos análisis.

No es extraño, por lo tanto, que ambos artistas, conscientes de la narración plástica que querían transmitir, ordenaran sus estampas cuales fotogramas de una película. Es bien sabido que Goya estructuró *Los Desastres* siguiendo una secuencia narrativa en tres grupos²², mientras que Dix construyó un relato

¹⁹ LORENZ, U., «A la belleza....», *op. cit.*, p. 13.

²⁰ Las impresiones que la guerra le causó debieron ser tales que, todavía, en 1923 el artista llegó a afirmar «las ruinas poblaban continuamente mis sueños...».

²¹ Sobre las relaciones entre ambos amigos resulta muy esclarecedor el estudio incluido en *Otto Dix. Retrato de Hugo Erfurth. Técnicas y secretos*, Madrid, Museo Thyssen, 2008.

²² La primera parte (estampas 1 a 47), se refieren a episodios ocurridos durante la guerra; la segunda (las numeradas desde la 48 a la 64) se centran en las consecuencias que la población sufrió entre 1811 y 1812 en Madrid: el hambre, la falta de salubridad...; y la tercera, también conocida como «Caprichos enfáticos» (estampas 65 a 82), dedicada al periodo absolutista

casi cronológico incluyendo algunas fechas (enero de 1916 en *Sepultados...*, *Cráter de granada con flores*, primavera 1916, agosto del mismo año en *Gaseados...*, *Tarde en la llanura de Wijtschaete*, noviembre 1917, febrero de 1918 en *Langemark...*²³) al objeto de que el espectador fuera consciente del desarrollo temporal de los enfrentamientos en diferentes escenarios; mientras ponía de manifiesto que ni las fechas ni los escenarios alteraban lo acontecido: *lo mismo en todas partes*, en palabras del propio Goya.

Tampoco sorprende que las titularan cuidadosa y esquemáticamente: sabemos que Goya fue anotando con meticulosidad sus títulos desde 1810 y Dix hizo otro tanto desde que inició su trabajo.

O que ambos introdujesen escenas representando las consecuencias de la guerra lejos del frente, las profundas cicatrices que la guerra infligió en la sociedad civil. Goya utilizó, de hecho, todo el segundo grupo de los *Desastres* para aludir a las *fatales consecuencias* que la contienda tuvo para el pueblo de Madrid: el hambre, las enfermedades, la falta de salubridad... Mientras que Dix, por su parte, incluyó también entre sus imágenes los bombardeos que sufrían las ciudades (*Bombardeo de Lens* o *Casa bombardeada por aviones*); las terribles secuelas padecidas por los combatientes como denota ese feroz grabado titulado *Trasplante*; al tiempo que reflejaba el ambiente sórdido de que gustaban los soldados en sus permisos, tal y como sucede en *Marineros en Amberes I*, *Soldado en Bruselas*, *Visita a Madame Germain en Mericourt* o *Cantina de Haplincourt*.

Guiados por tales premisas, Goya y Dix compusieron un relato veraz sobre los acontecimientos, limitándose a reflejar lo ocurrido que, en palabras de Dix, no eran sino «...naturalezas muertas (porque) la furia no se puede pintar»²⁴.

Cuales fotografías de un tiempo en ruinas, Goya y Dix coincidieron también en la forma de narrar lo sucedido: de una forma contundente, seca y descarnada, sin artificios ni concesiones. Porque, a diferencia de las composiciones bélicas que hasta fines del s. XVIII habían creado los grandes pintores, las estampas grabadas por Goya y Dix carecen de cualquier atisbo heroico, épico o patriótico; ni tan siquiera contienen juicio moral alguno.

implantado en España, tras el regreso del rey Fernando VII, se convirtió en una reflexión sobre aspectos políticos e ideológicos que envolvieron los hechos narrados.

²³ Al objeto de que el lector pueda hacerse una idea de la atrocidad que constituyó la Gran Guerra, la batalla que se libró en Langemark —una posición alemana situada en Flandes—, durante el mes de agosto de ese 1917, supuso setenta y cuatro mil bajas para el ejército franco-inglés y cincuenta mil para el alemán.

²⁴ LORENZ, U., «A la belleza...», *op. cit.*, p. 15.

En efecto, los soldados franceses que hieren, matan, ahorcan, despedazan... a los españoles aparecen representados como marionetas capaces de las más horribles atrocidades, sin que ello perturbase su ánimo; soldados obedeciendo órdenes que, en ocasiones, resultan caricaturescos, ridículos incluso, como sucede con *Ya no hay tiempo, Fuerte cosa eres tú, Por qué?* [fig. 3] o *Qué hai que hacer mas?* Como Dix, que prescindió incluso de representar al enemigo; de hecho sólo muestra dos soldados provistos de un brazalete de la cruz roja en *Gaseados, Templeux-La-Fosse, agosto 1916* junto a un grupo de cadáveres que acaban de ser gaseados, sin que tan siquiera sus rostros —uno de ellos mirándonos directamente a los ojos— denoten crispación alguna. Es difícil percibir su opinión, sencillamente desempeñan el papel que se les ha adjudicado, como marionetas en un cruento guiñol. El juicio pertenece a la historia.

En consonancia con tales planteamientos, es fácil entender que los protagonistas de ambas series fueran quienes sufrieron las *funestas consecuencias* de la guerra. En el caso de Goya fue la gente más sencilla y humilde de aquella sociedad española que salió a la calle para defender su territorio, sus casas, sus escasas pertenencias, las más de las veces con armas a todas luces ridículas, frente a soldados bien pertrechados con sables y esas bayonetas convertidas por el aragonés en símbolos de la muerte que se repiten una y otra vez en sus pinturas y grabados (*Los fusilamientos del tres de mayo, No se puede mirar, Y no hai remedio...*). Grupos de hombres y mujeres miserables que en situaciones límite reaccionan con toda la irracionalidad de que es capaz el ser humano (*Populacho, Lo merecía...*). Grupos de hombres y mujeres anónimos, carentes en su mayoría de elementos identificatorios, provistos tan sólo de su cólera, de su ira, que podrían estar luchando en cualquier lugar, en cualquier época.

Otro tanto hizo Dix. Los soldados que defienden las trincheras, los que manejan las ametralladoras, los heridos, los cadáveres apilados o ensartados en las alambradas... son gentes sencillas, anónimas, al servicio del gobierno militar; al igual que los habitantes de las ciudades que corren despavoridos huyendo de los bombardeos, que los excombatientes que pasean resignados sus heridas, o que las prostitutas que esperan y reciben en los sórdidos burdeles.

No es extraño, por lo tanto, que Goya, adelantándose de nuevo a su tiempo, convirtiéndose una vez más en avanzado de la modernidad, concibiera un relato plástico en el que el tiempo y el espacio carecen de importancia. Es lógico, igualmente, que esas amplias y asfixiantes superficies blancas, que los tenebrosos contrastes en negros y grises, que sirvieron de escenario al pintor aragonés careciesen de referencias paisajísticas o arquitectónicas concretas. El suyo fue



Fig. 3: Francisco de Goya, *Por qué?*, *Desastres de la guerra*. Biblioteca Nacional, Madrid.

un alegato contra el horror de la guerra, del que las generaciones futuras pudieran aprender.

Como un siglo más tarde hizo Dix, cuyas estampas adolecen igualmente de referencias que puedan identificar los escenarios en los que discurren los acontecimientos. No es extraño, en consecuencia, que de tanto en tanto incluyese en sus títulos topónimos como la Champagne, Bapaume, Lanemark, Lens, Dontrien, Neuville, Vis en Artois..., al objeto de certificar lo que las imágenes no delatan. Ninguna de estas alusiones topográficas, sin embargo, alteran los acontecimientos sucedidos. Porque, en el fondo, tanto da que sea Lanemark como Neuville: los hechos se suceden con exacto horror en uno u otro territorio y eso era lo realmente sustancial para el artista.

CONFLUENCIAS FORMALES Y CONCEPTUALES

Coincidencias narrativas y éticas, pues, entre ambos artistas que, en ocasiones, se convierten en similitudes formales y estéticas que, incluso, llegan a bordear lo grotesco.

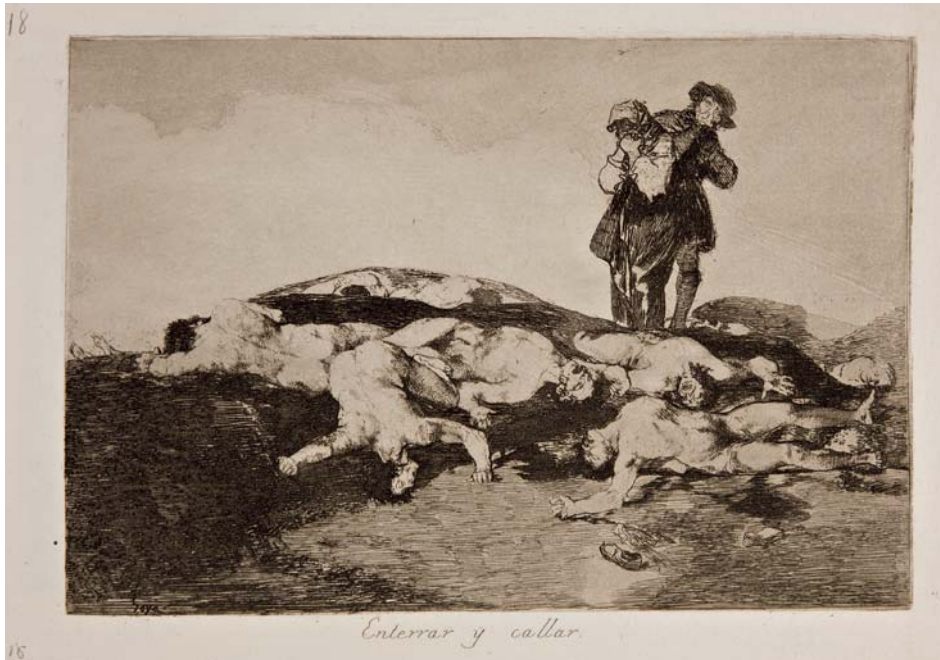


Fig. 4: Francisco de Goya, *Enterrar y callar?*, *Desastres de la guerra*. Biblioteca Nacional, Madrid.

Me refiero a los paisajes desolados de Goya: a los bajos montículos recostados sobre el horizonte o los raquíticos árboles que han perdido sus hojas. También a los dramáticos paisajes representados por Dix que, hasta hacía bien poco tiempo, fueran idílicos; paisajes destruidos que se extienden desde los primeros planos hasta el lejano horizonte: árboles tronchados, restos humanos y trincheras sustituyen a aquellos paisajes bucólicos que «hablaban» de la naturaleza en el Romanticismo.

A esas atmósferas, a veces blancas, pavorosas, a las que parece faltarles hasta el aire, en medio de las cuales se desarrollan las escenas; a los fuertes contrastes en blanco y negro que emplean simultáneamente ambos artistas.

A los cadáveres que se amontonan, que se pilan en ambas series (*Enterrar y callar* [fig. 4], *Tanto y más* o *Lo mismo en otras partes* del aragonés o *Muerte en medio del lodo* y *Tarde en la llanura de Wijtschaete*, noviembre 1917 de Dix); a las heridas y mutilaciones infligidas por toda suerte de armas...

A los detalles de sus terribles escenas: a ese horror dibujado en los rostros distorsionados (*Con razón o sin ella* o *Lo mismo* de Goya), en los ojos desmesuradamente abiertos hasta salirse de las órbitas (*Herido*, otoño 1916. *Bapaume* o



Fig. 5: Francisco de Goya, *Nada. Ello dirá*, *Desastres de la guerra*. Biblioteca Nacional, Madrid.

Herido en retirada. Batalla de Somme, 1916 de Dix), en los gritos a veces silenciosos (*Por qué?* o *Esto es peor* [fig. 5] de Goya o *Muertos en la posición de Tabure* de Dix), en las manos concebidas casi como garras, en los dolorosos rostros de los caballos muertos (*Siempre sucede* de Goya o *Caballo muerto* de Dix).

Incluso en esos espantosos esqueletos que trascienden el terror de su apariencia para devenir en imágenes alegóricas en las que ambos artistas evidencian, además, su conocimiento y querencia por la pintura antigua; me refiero a esas dos terribles y sofisticadas escenas: *Nada. Ello lo dirá* de Goya [fig. 6], a la que ya me he referido en alguna ocasión, y *Comida en la trinchera. Loreto* en la que Dix parece tener muy presente la imagen goyesca sólo que tratada con una más evidente elocuencia.

También a las escasas composiciones en las que la destrucción se cierne sobre las viviendas arrastrando tras de sí a sus ocupantes. Ocurre, por ejemplo, en esa famosa estampa titulada por Goya *Estragos de la guerra* en la que los gritos emergen de las gargantas de hombres y mujeres, cuyos cuerpos dislocados se agolpan entre muros, techumbres y vigas de madera desplomadas; y que a mi juicio mantiene una evidentísima relación, también formal, con *Casa bombar-*



Fig. 6: Francisco de Goya, *Esto es peor*, *Desastres de la guerra*.
Biblioteca Nacional, Madrid.

deada por aviones de Dix, sólo que en este caso los cuerpos desplomados, los cadáveres caídos sobre las vigas, en el suelo, ya no gritan. Sí lo hicieron nuevamente en el *Guernica*, otro extraordinario alegato contra la guerra alumbrado por Pablo Picasso para fijar la memoria de lo acontecido durante la guerra civil española, en la que un retazo del gran mural parece fijarse nuevamente en las imágenes goyescas, en el grabado número treinta del aragonés; quizá también en el de Dix.

Entre ambas series sólo se perciben algunas diferencias derivadas del armamento empleado en uno y otro caso, en una y otra época. Es lógico. La conocida como Gran Guerra introdujo cambios sustanciales en el armamento y en la logística, perfeccionó y sofisticó el arte de matar. De manera que frente a los puñales, los sables y las bayonetas empuñadas por españoles y franceses en los *Desastres*, las máscaras antigás, las alambradas, los vehículos, las bombas, las pistolas, las ametralladoras... protagonizaron las estampas de Dix.



Fig. 7: Francisco de Goya, *Contra el bien general*, *Desastres de la guerra*. Biblioteca Nacional, Madrid.

Sin embargo, ese mismo armamento, aquellas bayonetas francesas, convertidas tantas veces en símbolo mismo de la destrucción, de la guerra, parecen empuñadas por marionetas, por soldados casi caricaturescos en la producción del aragonés. Lo grotesco, la sátira grotesca, una afortunada definición establecida por Valeriano Bozal²⁵, que aparece en las estampas de *Los Desastres* [fig. 7] y que, casi al tiempo, Goya desarrolló vertiginosamente en *Los Disparates* y otros dibujos, emerge también en el imaginario creado por Dix. Porque ambos artistas coincidieron incluso en su capacidad para convertir la dureza de sus imágenes en escenas grotescas, al igual que hicieran en otras de sus célebres composiciones. Es por ello que las armas empuñadas por los personajes de Dix durante la gran guerra, aunque tan distintas, semejan las que blandían satíricamente los

²⁵ Sobre la definición de grotesco en la producción goyesca véase BOZAL, V., «Dibujos grotescos en Burdeos», Zaragoza, *Artigrama*, 2010, pp. 143-164.

españoles; incluso las máscaras antigás les confieren un aspecto grotesco trágico. Ese mismo sentido caricaturesco es el que indujo a Dix a componer paisajes poblados de muñecos —los cadáveres que sujetan las alambradas— que el artista representó como fantasmas y seres humanos al tiempo. Incluso, para reafirmar la locura que supuso aquella sinrazón, Otto Dix introdujo la imagen de un loco en medio de la desolación en ese trágico *Encuentro nocturno con un loco*.

Una imagen que sólo artistas tan avanzados y lúcidos como Goya y Dix podrían concebir a modo de análisis final de la locura que supusieron ambas guerras, de la sinrazón que supone la guerra.