

EDUARDO BÁEZ MACÍAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

Otto Dix: serie gráfica sobre la guerra

A Vicente Quirarte

SOBRE EL ARTE DE LA GUERRA escribieron Von Clausewitz, Sun Tzu y Montgomery, vizconde de Alamein. Arte de la guerra que entendemos como la capacidad para conducir un ejército o un grupo de ejércitos hasta la victoria, hasta la derrota y rendición del enemigo, con la mayor economía posible en recursos y pérdida de vidas. Luego, si hablamos de un arte de la guerra ¿podemos hablar también de una estética de la guerra? Seguramente sí, que hay una estética de la guerra de la misma manera que hay una estética de lo terrible y hasta una estética de la miseria. Veamos por ejemplo la obra gráfica de dos artistas que mediante la técnica del aguafuerte ilustraron todo lo atroz que puede ser la guerra; pero también todo el sufrimiento que puede haber en ese mar sin orillas que es la sensibilidad del hombre: Francisco de Goya y Lucientes, que ilustró las atrocidades de la invasión francesa en España, 1808-1812. Otto Dix, que ilustró los horrores de las batallas en el frente occidental durante la primera guerra mundial, 1914-1918.

Esta vez voy a ocuparme de los grabados de Dix,¹ aprovechando la exposición de su obra que se montó en 1999 en el Museo del ex Arzobispado de la

1. Nació Otto Dix el 2 de diciembre de 1891 en Gera, Untermyha, Turingia, en el seno de una familia de trabajadores, Franz Dix, calderero, y Louise Amann, obrera en una fábrica de porcelana. Asistió a la escuela y aprendió las primeras lecciones de dibujo con Ernst Shunke. En 1909 pasó a la escuela de Artes y Oficios de Dresde, donde estudió con Richard Niebert, Paul Naumann y Richard Guhr. En la misma ciudad pintó sus primeros cuadros. En 1912

ciudad de México bajo el patrocinio del Instituto de Relaciones con el Extranjero de Bonn, Alemania, y con catálogo escrito por Eugen Keuerleber.

Si en las novelas de Erich María Remarque el mundo conoció al soldado de la primera guerra, en Dix podríamos decir que tenemos la visión plástica del mismo conflicto, y si las *Baladas sobre la guerra* de Bertold Brecht fueron ilustradas por Georg Groz, otro ex combatiente, la lectura de las novelas de Remarque deberíamos hacerla acompañándola de la obra pictórica y gráfica de Dix. Los dos dejaron los testimonios más intensamente vividos sobre la guerra. Los dos pasaron muchos meses en el infierno de las trincheras. Los dos fueron anatematizados y execrados por el nacional socialismo, acusados de derrotistas por su descarnada pintura de la guerra, y los dos recogieron la mirada y el grito de los quince millones de muertos, caídos la mayor parte en el frente occidental.

La Europa del siglo XIX, la de la pentarquía, llegaba a su fin. Un fantasma—otro que el anunciado en *El manifiesto comunista*—recorría el viejo continente: la guerra, consecuencia y salida fatal a las contradicciones del capitalismo y del imperialismo. El arte, que en su peculiar sensibilidad se anticipaba a los estallidos políticos y sociales, experimentaba esas angustiosas sacudidas que fueron las vanguardias.

El año de 1905 fue crucial, en la ciudad alemana de Dresde se inició el grupo Die Brücke, mientras que en París se montaba la exposición en el Salón de Otoño, en cuyas salas Donatello sufriría abrasado por los violentos colores de Rouault, Vlaminck y Matisse, motivando al crítico Vauxcelles a acuñar con verdadera precisión el término de *fauves*. Dix, como otros jóvenes pintores, sentiría como un latigazo la energía de las fuerzas liberadas en las obras de Heckel y Kirchner, así como el fuego cromático fauvista. En 1907, con *Las señoritas de Avignon*, Picasso emprendía la alada aventura cubista, a la que un año después se sumaría Braque. Luego, en 1909 y 1910, Marinetti, Carrá, Severini y otros clamaron por un arte dinámico, de fuerza, que mirara al futuro.

Cuánta Historia se condensaba en unos pocos años. De 1905, el año que presenció, a la par del inicio de las vanguardias, la primera revolución que en

presenció la exposición de Van Gogh, en 1913 viajó por Alemania e Italia y en 1914 entró a servir en el ejército al estallar la guerra. Sobrevivió al holocausto y en 1919 reanudó sus estudios de pintura y grabado en Dresde. Protagonizó junto con Georg Groz la corriente de la Nueva Objetividad y llevó una vida de vicisitudes y protestas. Durante el nazismo fue reprimido y solamente al terminar la segunda guerra mundial empezó a hacerse famoso, “tristemente célebre” como él mismo lo había predicho, hasta su muerte ocurrida el 25 de julio de 1969.

Rusia sacudió al zarismo y vio nacer el primer soviét en San Petersburgo, hasta la exposición retrospectiva de Van Gogh de 1912 y el estallido de la guerra en 1914; el “Adieu à toute une époque” de Apollinaire. Nunca, acaso sólo en los años de la gran revolución francesa (1789-1795), el río de la Historia había arrastrado tan grande torrente. Cuánta energía histórica que, antes que en la violencia social y política, encontró su liberación en el arte de las vanguardias. En ese tormentoso vórtice vivían los expresionistas alemanes, Dix incluido.

Manifiestos vanguardistas, secesiones, nihilismo, movimientos obreros apuntalando la segunda Internacional, agitación política y diplomacia hipócrita de las grandes potencias. La Tercera República ansiosa de revanchismo, la Alemania guillermina dominante y el Imperio Austrohúngaro enfermo por el reclamo de independencia de sus múltiples pueblos sometidos al anciano Francisco José, káiser por casi siete décadas.

Luego vino la guerra. Dix fue llamado a filas para servir en la artillería, de la misma manera que Remarque fue sacado de las aulas para hundirlo en las trincheras. En 1915, transcurrido el primer año del conflicto, Dix fue transferido a la infantería de Bautzen, y más tarde a las secciones de ametralladoras pesadas. Ascendió a cabo combatiendo en las trincheras de Francia, Bélgica y Rusia. En Posen fue herido, condecorado y ascendido a sargento segundo. Cuántos sacrificios para llevar en la guerrera un par de galones. La rendición de Alemania, en noviembre de 1918, puso fin a la pesadilla.

Muchos no regresaron, como Franz Marc y August Macke. Otros, como relata Remarque en sus novelas, habían sido educados para la guerra y al regreso a la patria se encontraron en el vacío, en una sociedad extraña, en la que no tenían lugar. No fue el caso de Dix, que encontró en la pintura un camino. El mismo que hubieran encontrado tal vez Marc y Macke, si no hubieran caído en los primeros combates.

Dix regresó a Dresde y reanudó sus estudios con Max Feldbauer y Otto Gussmann.² Durante los años en el frente había pintado ya algunos cuadros, *guaches* alusivos a los combates, trincheras, embudos de bombas, retratos, uno de éstos propio, en los que acusaba su militancia dentro del expresionismo y, en el caso del autorretrato, en que se presentó como Marte, de evidente cubofuturismo. *La influencia de Van Gogh*, expuesto en 1912, es también visible en óleos como *Amanecer*, de 1913, terminado con

2. *Catálogo de la exposición*, p. 22.

rápidas y angustiosas pinceladas. Pero lo que había hecho hasta aquí era nada para las experiencias vividas y para lo que el conflicto dejaba impreso en su alma.

En 1919 se incorporó a Die Gruppe, movimiento que protagonizó la secesión de Dresde, y a partir de este momento inició la etapa, que sería la más productiva de su vida, de la nueva objetividad (Die neue Sachlichkeit). Ya en este sendero terminó en 1920 *Mutilados de guerra*, óleo de denuncia, rebeldía y una descarnada muestra de la maldita secuela del holocausto. Tan terrible como éste fue *La guerra*, terminada en Düsseldorf en 1922-1923, obra controvertida desde el principio por su verismo, que exhibía los aspectos más atroces de la vida del soldado en las trincheras. Catalogada como arte degenerado por el nazismo, fue requisada y destruida en una estación de bomberos en Berlín, durante un acto en que se quemaron otras obras señaladas con el mismo estigma, en esta nueva manifestación de la estupidez humana. Otra vez Savonarola induciendo a los artistas florentinos a quemar sus obras, el obispo Landa arrojando al fuego los códices mayas, y el ama y la sobrina de don Quijote tirando a la hoguera del corral los preciosos ejemplares de la literatura caballeresca.

En Dresde Dix había aprendido la técnica del aguafuerte, lo que significó para él una gran experiencia, pues en las posibilidades expresivas del grabado encontró el cauce para comunicar lo que llamaría las oscuridades de la vida. En 1924, por fin, se decidió a trabajar la serie de grabados de la guerra. Los malos sueños ya habían producido sus primeros terribles frutos, pero seguían madurando. Seis años transcurridos desde el armisticio, y la pesadilla seguía creciendo alimentada de los más amargos recuerdos. Seis años de tregua y Erich María Remarque aún soñaba cuerpos despedazados por las granadas y camaradas caídos y enterrados cuyos cadáveres, cuando la línea del frente pasaba por algún cementerio, volvían a la superficie por las explosiones de las minas y la artillería, sólo para ser nuevamente despedazados. Y soñaba igualmente cuerpos mutilados y miserables que se arrastraban sobre el lodo de las trincheras. Dix también los soñaba, como debieron soñarlos todos aquellos que pudieron regresar. “Durante muchos años —decía—, por lo menos diez años, tuve una y otra vez esos sueños en los que me tenía que arrastrar por casas destruidas, atravesando pasillos por los que apenas cabía. Las ruinas siempre estaban en mis sueños.” Generación perdida, jóvenes que maduraron en un infierno que duró cuatro años y que al terminar a unos, como a Remarque, los sumió en un vacío sin orillas, y a otros, como a Dix, los con-

dujo a una pasión brutal para pintar lo que los artistas no habían pintado hasta ese momento, la brutalidad y las sórdidas pasiones del ser humano.

Dix se aferró a la pintura, Remarque a la pluma. En ambos fue el grito desesperado para liberarse del fardo agobiante de los horrores de las trincheras y los gritos de los heridos. Pero ésa es la misión del artista, el grito prolongado que resuena en la nada, como el grito en los personajes de Edvard Munch, que nadie escucha. Acaso ese grito solamente fue escuchado por los quince millones de muertos y los muchos millones de mutilados porque la sociedad de la posguerra, ávida de olvido, se sumió en la euforia de una época preñada de artificial alegría, como Dix la retrató en su tríptico *La gran ciudad*. Remarque escribió con gran éxito *Sin novedad en el frente* (*Nicht neues im Westen*) y *El regreso* (*Der Weg zurück*). Después escribió otras novelas, que nunca alcanzaron el éxito de las primeras, cuyas páginas son auténticas y prístinas vivencias, igualadas solamente en el *Stalingrado* de Theodor Plivier.³ Muchos años después, cuando había cumplido los sesenta y siete de edad, Remarque fue entrevistado por Günter Grass, junto con otro escritor y ex combatiente, Ernst Jünger, comandante de fuerzas de asalto en una reunión en que recordaron sus años de sacrificio en el frente, que si el escribirlos los liberaba de las pesadillas, el sufrimiento no pudo borrarse nunca.⁴

Su incursión en la nueva objetividad, combinada con las posibilidades expresivas del aguafuerte, le permitieron mostrar su visión de la guerra en toda su lacerante crueldad, sus horrores y sus sufrimientos. Las sombras del aguafuerte casaban muy bien con el mundo de tinieblas del que emergían sus recuerdos. La serie de cincuenta grabados que emprendió en 1924 fue una liberación de los aterradores recuerdos sedimentados en su subconsciente. Después, y a pesar de ser amplia su producción, solamente en tres lienzos volvería a referirse al conflicto: el *Tríptico de la guerra*, obra conmovedora que parece ser la consecuencia y el resultado final de sus grabados de 1924, pintado entre 1929 y 1932; *La trinchera* de 1932 y *Flandes* de 1936. Los mismos fantasmas de la destrucción, la muerte y la miseria flotan en ellos como un vaho letal, heredados de la serie de aguafuertes. Con esto parece haber dicho todo lo que quería decir sobre esta experiencia, y no vuelve a ocuparse de cosas bélicas, excepto en el autorretrato de 1947, en que se le observa como un viejo soldado en su prisión de Colmar, en otra guerra perdida, cuando los

3. Theodor Plivier, *Stalingrado*, Buenos Aires, Americana, 1954.

4. Günter Grass, *Mi siglo*, México, Alfaguara, 2000.



Figura 1. Otto Dix, *Centinela muerto* (grabado 53). Serie *La guerra*, grabados y aguafuertes, 1924. © Institut für Auslandsbeziehungen, 1993.

franceses lo capturaron de una de las tristes unidades de la Volkssturm, en la que le habían enrolado a sus cincuenta y cinco años de edad.

Pero veamos sus grabados, que fueron el motivo de la exposición que reseñamos y que solamente en Goya, cien años antes, tendría un parangón en su capacidad para extraer del aguafuerte todo el horror y la degradación que puede provocar una masacre. Soldados sombríos, famélicos (siempre teníamos hambre, decía Remarque), encorvados bajo el casco de acero, el fusil y la mochila. Fueron millones y en ellos se apagaba la idea de la vida. Remarque recuerda en sus novelas cómo vio caer, uno a uno, a la mayor parte de sus camaradas. Dix, brutalmente, los dibujó como cuerpos destrozados, basura y carroña, cuerpos hacinados sin identificar, muertos por gas o fuego de ametralladoras, o deshechos por bombas y minas. Era la despiadada e inhumana concepción de la guerra como una máquina de picar carne, la guerra de desgaste que se planeaba en los Estados mayores, después del infierno de Verdún de 1916. Ganará —decían— aquel que disponga de más reemplazos y pueda soportar más bajas.

Sus grabados son como el sueño de la muerte, como las pesadillas de una carnicería que no terminaba nunca. A veces sus muertos son bultos inertes,

Figura 2. Otto Dix, *Muertos delante de la trinchera de Tahúrre* (grabado 85). Serie *La guerra*, grabados y aguafuertes, 1924. © Institut für Auslandsbeziehungen, 1993.



anónimos, impersonales, como muertos por gas que desgarran desde dentro los pulmones. De otros, alcanzados por la explosión de algún impacto directo, solamente quedan amasijos de uniformes y carne, insepultos en la tierra de nadie, pudriéndose en el lodo. Un centinela que nunca abandonó su puesto (grabado 53) se sostiene recargado en el talud de la trinchera, cubierto apenas con los andrajos del abrigo de campaña, por cuyos agujeros asoma un pululante gusanerío; pero aún empuña el fusil. Otros fueron alguna vez un grupo de combate y ahora solamente son cráneos a medio podrir, con los últimos trozos de carne y piel desprendiéndose del hueso (grabado 85). Lo que quedaba de la juventud de hierro a la que los pedagogos, en las aulas, exhortaban a enrolarse.

En otros grabados es la visión de la noche larga, interminable, con las compañías acurrucadas en sus agujeros a la espera de una ofensiva, en un paisaje lunar, por momentos iluminado por las bengalas cuya claridad baña tenebrosamente los cráteres abiertos por los obuses, como flores que brotan de un mundo muerto.

En alguna ocasión dijo Dix: “Mirando cuadros antiguos he tenido la impresión de que falta por exponer una parte de la realidad: lo repulsivo. La guerra fue una cosa repulsiva, y pese a todo imponente, no podía perderme. Hay que haber visto a los hombres en ese estado voraginoso para saber algo sobre ellos.”⁵ Y esto es lo que hizo en sus grabados: dibujar los aspectos repulsivos que el arte eludía. Sus escenas de heridos son, más allá de lo horripilante, repulsivas. El dolor que deforma los rostros hasta la mueca

5. Eva Karcher, *Otto Dix, 1891-1969*, Colonia, Benedikt Taschen Verlag, ca. 1992, pp. 33-34.



Figura 3. Otto Dix, *Herido (batalla otoñal de 1916, Bapaume)* (grabado 41). Serie *La guerra*, grabados y aguafuertes, 1924. © Institut für Auslandsbeziehungen, 1993.

grotesca, cuerpos aplastados y calcinados y caballos destripados patas arriba. La vida entre alambradas, piojos y ratas. En el paroxismo del sufrimiento, se pierde todo vestigio humano y queda solamente la expresión atroz de la bestia herida (grabado 41).

El grabado número 54 es una versión nueva de las danzas de la muerte que otrora aterrorizaran al hombre medieval. Cuerpos caídos y destrozados entre las estacas y alambres de una trinchera. En sus tonos negros, grises y blancos, con los brazos y piernas dislocadas y extendidas, parecen formar un macabro polígono, antítesis de aquella ronda vivificante, de suave movimiento que es *La danza* de Matisse. En su conversación con Grass, Remarque y Jünger rememoraban y tarareaban una lúgubre y melancólica canción que se entonaba en las trincheras y que los soldados llamaban “La danza macabra de Flandes”: “Un negro caballo la lleva a la lucha / Es impenetrable su negra capucha / En Flandes no hay suerte / Cabalga la muerte.”⁶

Las trincheras, símbolo amargo de la “gran guerra”, fueron el tema para sus óleos *La trinchera*, *Flandes* y *La guerra*, pintados con posterioridad a sus grabados. Como en los libros de Remarque, son el registro diario de la muerte de quince millones de hombres. Un mundo de superficies desérticas y subterráneos sucios, condenado a vivir en el fango, ensordecido por el ruido de la artillería y las ametralladoras. Recordamos nuevamente a Remar-

6. Grass, *op. cit.*, p 65.



Figura 4. Otto Dix, *Danza de los muertos en el 17 (colina del hombre muerto)* (grabado 54). Serie *La guerra*, grabados y aguafuertes, 1924. © Institut für Auslandsbeziehungen, 1993.

que que cuenta que los soldados tenían que tomar los peores momentos en broma entre frases soeces, para no enloquecer, y por lo menos en dos grabados de su serie Dix introduce la figura patética de un demente o idiota que vaga por los pasadizos de las trincheras, como un profeta de la más despiadada e irracional locura bélica.

El óleo de *La guerra* (1929-1932), que fue la culminación de sus torturados recuerdos del frente, tiene sus antecedentes muy vivos en tres grabados de su serie de 1924: En *Langemark* (grabado 42), *Trinchera destrozada* (grabado 44) y *Trinchera abandonada cerca de Neuville* (grabado 46). Hemos dicho que durante sus días de combate había pintado escenas de la guerra; trincheras, embudos de obuses, alambradas, luces crepusculares, pero todo esto correspondía aún a su etapa expresionista y cubo-futurista. A su regreso a Dresde, después del armisticio, buscaría un lenguaje más directo que le permitiera una aproximación más inmediata a la realidad, para pintarla en toda su dureza, lacerante y despiadada. Esto lo llevó a la objetividad. No he pintado la guerra —decía— para evitarla, la he pintado para execrarla. El grabado de *Langemark* es un mundo muerto; una franja de tierra sin vida extendiéndose hasta el horizonte. Restos de troncos, como muñones de brazos amputados, recuerdan que alguna vez hubo aquí árboles. *Langemark* era una posición

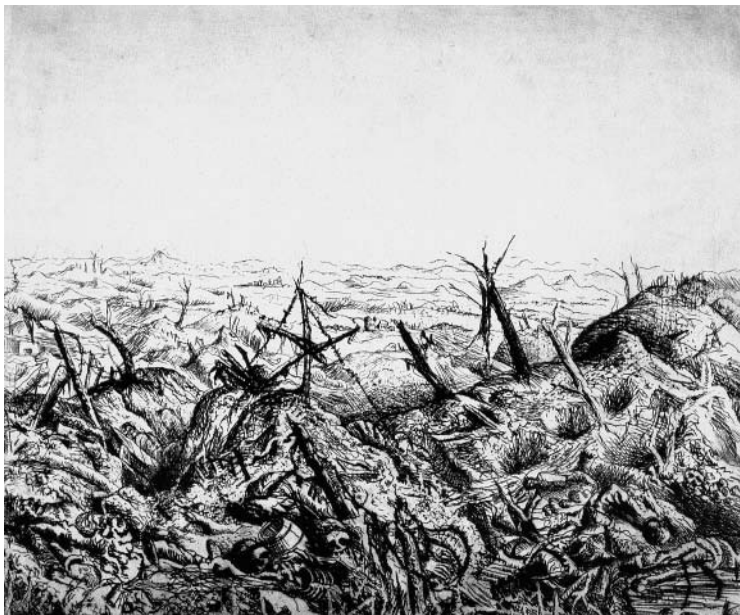


Figura 5. Otto Dix, *Cerca de Lagenmark (febrero de 1918)* (grabado 42). Serie *La guerra*, grabados y aguafuertes, 1924. © Institut für Auslandsbeziehungen, 1993.



Figura 6. Otto Dix, *Trinchera desbaratada* (grabado 44). Serie *La guerra*, grabados y aguafuertes, 1924. © Institut für Auslandsbeziehungen, 1993.



Figura 7. Otto Dix, *Trinchera abandonada*
cerca de Neuville (grabado 46).
Serie *La guerra*, grabados y aguafuertes,
1924. © Institut für Auslandsbeziehungen,
1993.

alemana en Flandes, en la que se peleó duramente en el curso de la tercera batalla de Yprés, en 1917. Solamente en el mes de agosto, la ofensiva había costado setenta y cuatro mil bajas a los francoingleses y cincuenta mil a los alemanes. En *Trinchera desbaratada* (grabado 44) los muertos yacen en el fondo de la zanja, caídos en la defensa de sus miserables posiciones. Es la Historia diaria del soldado de 1914 a 1918. Estos cuerpos se pudrirán y la posición volverá a ser nuevamente ocupada, para ser otra vez destrozada y abandonada, y vuelta a recuperar y a perder, una y otra vez, en esta guerra en que los avances se medían por metros y los muertos por decenas de millares. Por cada metro perdido —decía Remarque— hemos dejado muchos cadáveres.

El grabado *Trinchera abandonada* (grabado 46) es otra versión del mismo infierno, una posición en los alrededores de Neuville. Entre los desechos y el lodo, como arrancados de sus cuerpos por las explosiones de los obuses que martillaban los refugios, se esparcen brazos, uniformes, piernas. Es el lodo de Flandes, de Bélgica; el mismo maldito lodo que cien años antes inmovilizara, fatalmente, a la artillería de Bonaparte en la mañana de Waterloo. La imagen del cadáver que cuelga en forma macabra en la alambrada se repetiría en el



Figura 8. Otto Dix, *Sección de ametralladoras* (grabado 76). Serie *La guerra*, grabados y aguafuertes, 1924. © Institut für Auslandsbeziehungen, 1993.

panel central del tríptico de *La guerra*, aunque en ésta con un simbolismo más acentuado en el esqueleto suspendido en una estaca que señala hacia la tierra de nadie, describiendo un arco macabro con su descarnada mano, como incitando aún, en esta demencia de la muerte, a saltar de la trinchera para lanzarse contra las líneas enemigas.

Otros sufrimientos del soldado se ven en otros grabados de la serie: la compañía que se toma un descanso, agrupándose instintivamente bajo el miedo, expresado por el fondo nocturno, espesamente negro... Soldados que avanzan en las sombras, grupos de asalto ocultos bajo los cascos de acero y las mascarillas antigás. Restos de compañías que regresan de la primera línea, heridos, harapientos e insensibles. Una sección de ametralladoras (grabado 76), arma en la que Dix había sido adiestrado, desciende por una pendiente de barro, hundiéndose hasta las rodillas y arrastrando sus armas y cajas de municiones, entre blasfemias y maldiciones. Del lodo removido emergen cadáveres pertenecientes a otras compañías que antes habían hecho el mismo camino.

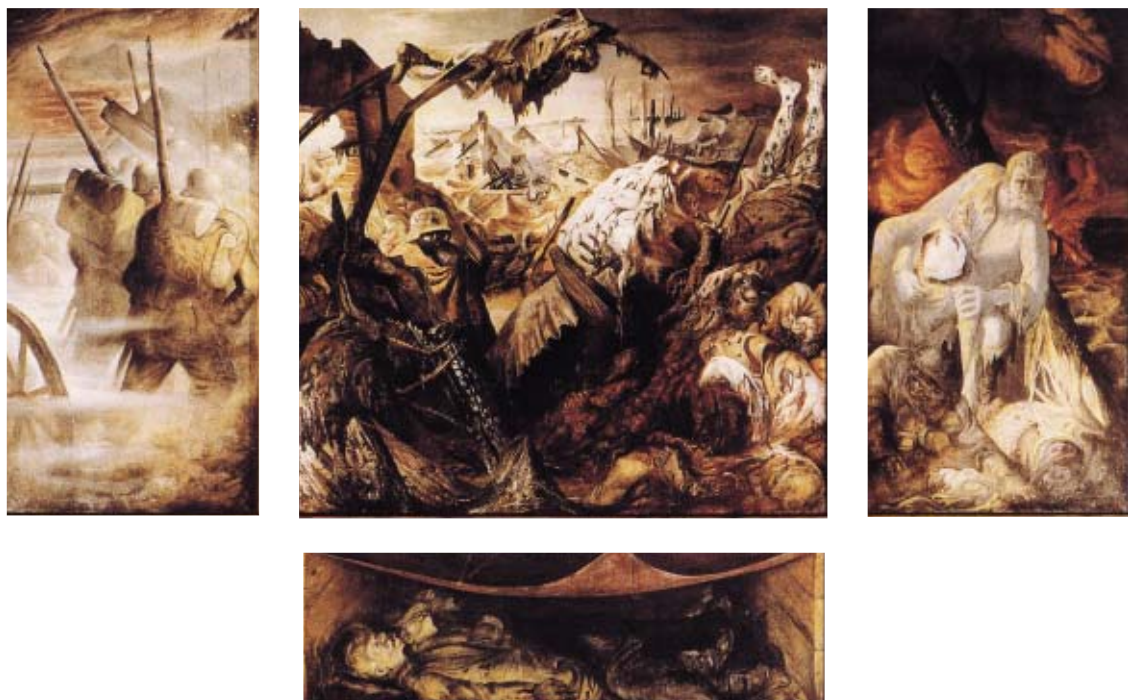


Figura 9. Otto Dix, *Triptico de la guerra*. © Institut für Auslandsbeziehungen, 1993.

Los años de la guerra fueron una gran experiencia en la vida de Dix, los más impactantes. De su etapa cubo-futurista y orfista, intensa y alucinante, son los *guaches*, óleos y aguafuertes en los que plasmó sus primeras impresiones del conflicto. Pero el artista estaba sediento de realismo y quería vivir la guerra como una experiencia absoluta. Por eso derivó hacia la nueva objetividad, Dix no repudió la guerra. Su crítica se dirigió más bien contra la hipócrita burguesía que creó las condiciones para desencadenarla y luego lloriqueó ante su brutalidad. Sus *guaches*, pintados entre 1914 y 1918, son de una enorme belleza plástica, pero a partir de su regreso a Dresde se hizo más reflexivo y taciturno, agresivo y descarnado. Quiso vivir la guerra como una experiencia absoluta y plena, y la vivió. Tenía sed de realismo y de conocimiento de la vida y del hombre, quería verlo todo y experimentarlo todo, y solamente en las situaciones extremas que impone la guerra lo logró penetrando hasta las profundidades del alma humana, pues es la guerra la única

que revela al hombre en toda su grandeza y en toda su infamia. Decía: “la guerra hay que verla también como un fenómeno natural... por eso me apunté voluntario”.⁷

Fue a partir de su óleo *Mutilados de guerra* y su serie de aguafuertes cuando mostró la vida con toda su crudeza, como también lo hicieron Groz y Schiele, y si los artistas surrealistas habían rescatado para el arte y la realidad el mundo de los sueños, los artistas de la nueva objetividad hicieron lo propio con esto que podríamos llamar la estética de lo horripilante y lo repulsivo.

Tampoco fue un apologista de la paz. Vivió la guerra porque ésta es algo que siempre ha acompañado al hombre, desde su prehistoria. Dix se enroló voluntario porque no podía perderse de esta experiencia; como muchos otros jóvenes alemanes, que partieron llevando a Nietzsche en la mochila.

El nazismo proscribió su obra, considerándola arte degenerado que, lejos de prestarse a las manipulaciones de la propaganda, exhibía la parte repugnante de la realidad. Todo lo contrario a la falsa idea del superhombre que convenía a la propaganda del partido. Su concepción de la realidad lo llevó a los temas más audaces, después de la guerra. Su poética, la que mueve toda su obra, parece girar en torno al binomio eros-tánatos, pero no en su acepción romántica sino con acre brutalidad, y si bien ya no volvió a ocuparse de trincheras ni mutilados, de su paleta salieron lacerantes escenas de crímenes y prostitutas, tan audaces que hubo de enfrentar acusaciones de pornografía. Asesinatos atroces, mujeres que exhiben impúdicamente sus órganos sexuales, violaciones y, en el extremo de la sordidez, amores seniles sumidos en la viscosidad de sombras morbosas. Pintó dos Alemanias, la de la burguesía que se enriqueció con la guerra y disipaba sus remordimientos y sus ganancias en los salones de baile, y la de los crímenes y los prostíbulos baratos en donde marineros y prostitutas fornican descaradamente.

Relegado por los nazis que le prohibieron incluso enseñar en la Academia de Dresde, sufrió las atrocidades de un interrogatorio bajo las sospechas de alguna supuesta relación con los autores del atentado contra el Führer en 1944. Tuvo que sortear la persecución, pasar el bochornoso episodio de la Volkssturm, el cautiverio en Colmar, en donde pudo al menos cotejar la cercanía de su tríptico de *La guerra* con la *Crucifixión* de Grünewald y la liberación, terminada la lucha, para que su obra empezara a apreciarse y a salir a

7. Mario de Michelli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, p. 125.

las exposiciones.

La lección de la guerra fue amarga, pero fue Historia que el mundo tuvo que asimilar, y Dix la asimiló, como Remarque y como Jünger, los dos últimos entrevistados muchos años después por Günter Grass, ante quien volvieron a exponer, cada uno con diferente punto de vista, las llagas que el conflicto les dejara en lo más recóndito del alma.

El revólver de Gavriilo Prinzíp desencadenó una conflagración que todos esperaban, pensando que duraría poco tiempo, como su antecesora la guerra franco-prusiana de 1870-1871. Pero el conflicto se alargó más de cuatro años. En el frente, en los escasos ratos en que cesaba la lluvia de proyectiles, los soldados conversaban preguntándose el porqué de la guerra. Remarque recuerda uno de esos apacibles momentos en que uno de sus camaradas afirmaba que la guerra había estallado porque “alguien debía sacar tajada de ella”. Otro culpaba al káiser: “Todo gran emperador necesita por lo menos una guerra. Si no, no se hace célebre.” Algo semejante diría Bertold Brecht, contemporáneo de Dix y Remarque, que escribió la *Balada del soldado muerto*:

Y como no había esperanzas
De paz después de cinco primaveras
El soldado tomó una decisión
Y quiso morir como un héroe

Pero la guerra aún no había acabado
Y, por ello, al Káiser no le gustó nada
Que su soldado se hubiese muerto,
Antes de tiempo, decía.

Sigue el relato con el examen que un médico militar, por orden del emperador, practica al soldado, o a lo que queda del soldado, restos putrefactos, y lo declara útil para el servicio, porque no se puede contrariar a un emperador. Los camilleros acuden a desenterrar el cuerpo, lo ayudan a ponerse de pie, y para ocultar el lodo y la carroña lo cubren con pintura negra, blanca y roja. ♣