

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES, JURÍDICAS Y DE LA COMUNICACIÓN



Universidad de Valladolid



GRADO EN PUBLICIDAD Y RELACIONES PÚBLICAS

CURSO 2017-2018

**ANÁLISIS DE LOS TRABAJOS DE CONTRAPROPAGANDA REALIZADOS POR
JOHN HEARTFIELD ENTRE 1934 Y 1939.**

Trabajo de disertación

ADRIANA SÁNCHEZ VERANO

CRISTINA PARDO VÁZQUEZ

Manuel Canga Sosa

SEGOVIA, (JUNIO 2018)

ÍNDICE

ÍNDICE	2
CAPITULO I	4
1.1 Introducción	5
1.2 Justificación	5
1.3 Objetivos	6
CAPÍTULO II	7
2.1 Contrapropaganda de John Heartfield	8
2.1.1 Definiciones	8
2.1.2 Marco histórico	10
2.1.3 Marco artístico	12
2.2 Metodología	14
CAPÍTULO III	16
ANÁLISIS	16
3.1 Análisis	17
3.1.1 Análisis I	18
3.1.2 Análisis II	25
3.1.3 Análisis III	32
3.1.4 Análisis IV	39
3.1.5 Análisis V	43
3.2 Conclusiones	48
CAPITULO IV	51
4 Bibliografía	52
4.1 Enlaces web	54

CAPITULO I
INTRODUCCIÓN

1.1 | Introducción

Presentamos a continuación nuestro Trabajo de Fin de Grado (TFG) que se centrará en el análisis de cinco imágenes, durante el periodo de 1934 - 1939, de la obra contrapropagandística más representativa de Helmut Herzfeld, artista alemán más conocido con el nombre de John Heartfield.

El análisis tomará como referencia conceptos clave de teoría de la imagen con el fin de examinar y comprender mejor la técnica del autor, indagando en el contexto en el que se realizaron, así como los sentimientos que despierta en el espectador al contemplar las impactantes imágenes creadas por el autor.

1.2 | Justificación

Hemos elegido este tema por entender que ha tenido una especial relevancia en el ámbito de la comunicación publicitaria y propagandística desarrollada a lo largo del siglo XX, y porque la obra del citado autor ha estado relacionada directamente con determinadas fórmulas de expresión artística. Nos atraen los puntos de conexión entre la publicidad, la propaganda y el arte.

Según Screti (2011): *“La propaganda, se dice, pertenece sólo al dominio de la política [...] porque construye y expresa contenidos ideológicos; la publicidad, en cambio, pertenecería sólo al comercio y no construiría ni expresaría contenidos ideológicos.”* (p. 5)

Sin embargo, tanto la publicidad como la propaganda se caracterizan por difundir o comunicar ideas, aunque éstas pertenezcan a distintos campos como el comercio o la política. Si bien este Trabajo de Fin de Grado se centra en la contrapropaganda, la forma de comunicar entre la propaganda y esta tienen diferente origen respecto al autor escogido. Más adelante se hará una definición más amplia de ambos términos, y el porqué de la elección de centrarnos en la contrapropaganda de este autor.

La obra de Heartfield supone un acercamiento a la publicidad actual, de tal manera que sus fotomontajes buscaban impactar en el espectador y no pasar

desapercibidos entre todas las publicaciones del momento, tanto propagandísticas como contrapropagandísticas. La publicidad busca exactamente lo mismo, que los anuncios, carteles o cuñas de radio impacten en los consumidores y queden grabados en su memoria con el fin de posicionarse y conseguir una conexión con el espectador. Heartfield lo consiguió, consiguió despertar sentimientos en los espectadores, si bien de una manera muy agresiva: sus imágenes no pasaban desapercibidas.

El periodo escogido para analizar la cartelería de Heartfield es de 1934 a 1939, dentro del periodo de entreguerras. Fue una de las épocas más prolíficas del autor en su lucha contra el régimen nazi. Para nosotras representa la anunciación de lo que sería la dictadura de Hitler y su intento por despertar la conciencia del pueblo y una llamada a la movilización contra el poder nacionalsocialista.

La elección de las cinco imágenes que analizamos aún a las características más representativas del autor tras realizar una recopilación de su obra y hacer un estudio previo sobre ellas.

De ahí la elección de este autor y el porqué del análisis de su obra como estudiantes de Publicidad y Relaciones Públicas.

1.3 | Objetivos

Estableceremos una serie de objetivos para el desarrollo del análisis:

- Indagar en la obra contrapropagandística de John Heartfield y estudiar su técnica compositiva.
- Investigar y contextualizar al autor y su obra para comprender el mensaje que buscaba transmitir.
- Realizar un análisis de la imagen de las obras escogidas del autor desde la recopilación de conceptos de teoría de la imagen para su aplicación al trabajo con la finalidad de conocer el porqué del éxito y la eficacia de su obra.
- Sintetizar las características principales de los carteles analizados y tomarlas como referencia para determinar los aspectos generales de su estilo.

CAPÍTULO II
CONTEXTO Y METODOLOGÍA

2.1 | Contrapropaganda de John Heartfield

2.1.1 | Definiciones

La propaganda ha sido definida por multitud de autores. Partiendo de la definición más básica, la RAE¹ la define como: “La acción y efecto de dar a conocer algo con el fin de atraer adeptos o compradores”. Esta definición es ambigua ya que podría aplicarse al término de la publicidad.

Si bien la publicidad y la propaganda siguen una estructura similar en cuanto al proceso de comunicación, nosotros nos basamos en los conceptos clave de poder e ideología² para diferenciarlas y centrarnos en la definición de propaganda.

Según Pineda (2008) “El objetivo de la comunicación propagandística es la consecución, mantenimiento o refuerzo de una posición de poder por parte de un sujeto emisor; la ideología cumple un papel funcional en el cumplimiento de ese objetivo en tanto que contenido discursivo de la comunicación propagandística” (p. 199).

Entendemos la ideología según Eagleton (1997) como:

“[...] La promoción y legitimación de los intereses de grupos sociales con intereses opuestos [...]. Los intereses en cuestión deben tener alguna relevancia para el sostenimiento o puesta en cuestión de toda una forma de vida política. Aquí, la ideología puede contemplarse como un campo discursivo en el que poderes sociales que se promueven a sí mismos entran en conflicto o chocan por cuestiones centrales para la reproducción del conjunto del poder social [...]. Aquí, la ideología aparece como un tipo de discurso disuasorio o retórico más

¹ Real Academia Española. (2014). Diccionario de la lengua española (23.a ed.). Madrid.

² Pineda, A. (2008). *Propaganda, contrapropaganda y discurso crítico: la intención de poder como criterio diferenciador de fenómenos comunicativos de naturaleza ideológica*. Junio 11, 2018, de I/C - Revista Científica de Información y Comunicación Sitio web: <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/14195>

que verídico, menos interesado por la situación «tal como es» que por la producción de ciertos efectos útiles para fines políticos.” (p. 53)

Y el segundo concepto, el poder en base al término ideología, lo entendemos como el deseo o interés de dominación de unos intereses específicos sobre una masa. En este caso, el discurso ideológico sería la herramienta para difundir el deseo de poder de un emisor sobre unos sujetos específicos con el fin de mantener o ampliar dicho poder.

En el contexto de este trabajo, el régimen nazi hizo uso de la propaganda política para difundir su ideología y fortalecer su poder. La propaganda nazi es uno de los temas más estudiados por su gran efectividad y alcance, tanto dentro de Alemania como en países que más tarde apoyarían al régimen hitleriano en la Segunda Guerra Mundial.

Por otro lado, también definimos la contrapropaganda en términos de poder e ideología con la diferencia de que esta última está en contra de las estructuras de poder. Antonio Pineda (2008) desglosa la comunicación contrapropagandística, y encasillamos a John Heartfield en su tercer apartado de fenómenos comunicativos:

“El emisor realiza un discurso crítico contrapropagandístico cuando ataca los mensajes de instancias de poder, pero sin el objetivo de conseguir una posición de poder propia. El emisor no tiene poder ni lo persigue.” (p. 205)

Se delimita el concepto de poder, pues no toda comunicación ideológica lo busca. Heartfield no buscaba asumir un poder que compitiese con el de Hitler. La contrapropaganda del autor que estudiamos desacredita y ridiculiza de forma satírica al régimen nazi. Ataca a una estructura de poder con la creación de imágenes violentas que hagan despertar la conciencia del espectador.

2.1.2 | Marco histórico

La obra más representativa de John Heartfield se desarrolló durante el periodo de entreguerras, entre 1919 y 1939, que ha sido considerado como uno de los periodos más fructíferos del arte contemporáneo.

La situación política alemana se caracteriza por el caos, entre 1930 y 1933 se convocan cinco veces elecciones, lo que provocaba una gran inestabilidad del Estado alemán. Sin embargo, Hitler y su partido consiguieron salir a flote de ese caos. Benedicto Cuervo (2015):

“¿Cuál fue la causa de que el partido organizado por Hitler, entre marzo y mayo de 1933, se convirtiera en una fuerza irresistible? Desde luego no se debió a los millones de votos que apoyaron a Hitler, por la sencilla razón de que el número de papeletas desfavorables eran mucho mayor. Las fuerzas “legales” que debían “encuadrar” y “domesticar” a Hitler estaban como paralizadas, no menos paralizadas que los partidos conservadores y socialistas, con sus masas de afiliados en franca superioridad numérica, mientras que las fuerzas que Hitler puso en movimiento, en los primeros meses de 1933, poseían una dinámica extraordinaria, una incontenible, arrolladora, brutal voluntad de victoria.” (p. 83)

El ascenso del nazismo como partido político y el discurso nacionalista que convenció a una nación devastada tras la Primera Guerra Mundial, estaban basados en el racismo antisemita, el rearme, la limitación de prensa y arte, una organización centralizada y corporativa del Reich y la anexión de Austria³.

El primer cartel escogido data de 1934, año en que Hitler alcanzaba la jefatura del estado y asumía el control del Gobierno de Alemania, habiendo obtenido una mayoría de votos. Así comenzaba la dictadura del III Reich.

Fue un régimen violento y lleno de terror, donde se sometía a la población a través de la violencia, y pocos meses después de su llegada al poder se tomaron las

³ Cuervo, B. (2015). *El ascenso de Hitler y del partido Nazi al poder en Alemania*. Junio 13, 2018, de Historia digital Sitio web: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5152855>

primeras medidas contra el pueblo judío que habitaba en el país y, posteriormente se crea la Gestapo, policía secreta de la Alemania nazi.⁴

Hitler, de la mano de Goebbels, utilizaba la propaganda política para extender y mantener su poder. Si a esta comunicación propagandística masiva le sumamos que el gobierno hizo campaña para erradicar toda literatura extranjera, la misión de Heartfield es todavía más admirable.

Helmut Herzfeld nació en Alemania en 1891 y fue un artista del movimiento Dadá. En 1914, con el estallido de la Primera Guerra Mundial, fue obligado a alistarse y a luchar. A modo de protesta, se cambió el nombre por el que hoy le conocemos, John Heartfield. Fue un autor prolífico con gran reputación internacional, pero no sería hasta 1930⁵ cuando comenzase a exponer su obra con regularidad al publicar sus carteles en la revista AIZ⁶ (Arbeiter-Illustrierte Zeitung, también conocido como el Periódico Ilustrado Obrero).

⁴ Lewis, Robert Koehl: Las SS: El cuerpo de élite del nazismo, 1919-1945. Barcelona.

⁵ Gili, G. (1976). Guerra en la paz. Fotomontajes sobre el periodo 1930-1938. Barcelona: Colección Punto y Línea.

⁶ La revista AIZ nace en Alemania como apoyo a la clase obrera soviética. Colaboró con multitud de artistas publicando fotografías, poemas, artículos sociales y cartelería, convirtiéndose en la revista socialista más leída en Alemania. Abiertamente antifascista, durante el régimen se marchó a Praga para seguir publicando y más tarde a París, cerrando finalmente en 1938.

2.1.3 | Marco artístico

Para seguir contextualizando al autor y su obra debemos explicar el movimiento artístico en el que se encuadra.

El Dadá es un movimiento artístico que surge por la necesidad de romper con la tradición, las normas y los códigos imperantes en el mundo del arte hasta el momento. Más que un movimiento artístico se considera “antiartístico” por su carácter cuestionador y provocador a través de la ironía y la sátira.

Este movimiento nació en el Cabaret Voltaire en Zurich, ciudad que se había convertido en un refugio para los artistas que buscaban escapar de la Primera Guerra Mundial, conflicto que rechazaban abiertamente. La confluencia de artistas provenientes de diferentes movimientos, como el futurismo italiano, el constructivismo ruso y el neoplasticismo holandés, dio como resultado un movimiento el Dadá, cuyos inicios son aparentemente ingenuos pero que fueron el detonante de lo que sería un movimiento que trastocaría los cimientos de la cultura y el arte tradicional.

El punto de arranque del Dadá en Nueva York fue en 1913 gracias a la Exposición Armory Show, con Marcel Duchamp como uno de los grandes exponentes. Su mayor aportación fueron los *ready-made*⁷. Esta técnica de descontextualización de objetos ha sido una gran influencia para John Heartfield, ya que su obra se caracteriza por los recortes de negativos que saca de contexto para resignificarlos y dotarles de una serie de connotaciones de carácter crítico-satírico.

Aguilar (2013): *“Esta vanguardia se extendió por Europa y llegó hasta Estados Unidos. Estaba en contra del arte, los códigos y valores de su época, la Primera Guerra Mundial y los sistemas establecidos. Influyó en el arte gráfico, en la música, en la poesía. Se presentó como una ideología o una forma de vivir.”* (p. 1)

⁷ Este concepto se refiere a la técnica de sacar un objeto cotidiano de su contexto para colocarlo en un ámbito artístico. *La Fontaine* de Duchamp (1915).

El Dada llegó a Alemania para convertirse en un movimiento mucho más violento que en sus orígenes por la grave situación económica y política que vivía el país tras la guerra. El grupo dadaísta que se formó estaba compuesto por Hausmann, Hannah Höch, Herfelde, Heartfield y Grosz como máximos representantes del Dadá berlinés.

Raoul Hausmann fue uno de los creadores del Club Dadá, al que se unieron los demás artistas citados. Todos ellos se caracterizan por realizar un trabajo de tipo interdisciplinar, es decir, no se centran en un solo estilo artístico, sino que trabajaban en varios campos artísticos como la poesía, la fotografía, el collage, etc. Pero la técnica estrella de este grupo fue el fotomontaje, desarrollado y extendido por Hausmann, Heartfield y Grosz.

El fotomontaje es la técnica de creación de imágenes obtenidas a través de la yuxtaposición de dos o más fotografías o negativos sobre un mismo plano visual. Surge como un género de expresión visual fruto de una sociedad dinámica y revolucionaria, con la finalidad de crear una nueva forma de representar la realidad, rompiendo así la estética del arte tradicional, que se caracteriza por su homogeneidad y su unidad formal. El uso que le dieron Heartfield y Grosz, trabajando juntos o por separado, a esta técnica fue la creación de una obra con una densa carga política muy satirizada que criticaba al régimen nazi a través de parodias de gran agresividad. Es un arte de denuncia que busca cambiar y transformar.

El Dadá y el fotomontaje supusieron un cambio en el arte y supuso, además, una gran influencia en lo que estaba porvenir, en el Pop Art de Nueva York, en el nuevo realismo francés y en el Arte Conceptual. Además, la técnica del fotomontaje es el "padre" del *photoshop* actual, siendo ésta una de las herramientas más utilizadas en la publicidad para la creación y el retoque de fotografías.

2.2 | Metodología

A través de la recopilación de información de distintos tipos de fuentes - artículos científicos, libros sobre teoría de la imagen, estética e historia del arte- se ha desarrollado un análisis personal con el que cubrir los objetivos establecidos.

Las cinco imágenes elegidas se caracterizan por la fuerza del impacto visual que generan y por su densidad semántica, lo cual nos ha llevado a recurrir a algunas aportaciones de la teoría de la Gestalt y la Semiótica que nos ayudarán a interpretarlas mejor, por ejemplo en relación a la presencia de los símbolos y la descontextualización. El análisis de las cinco imágenes se ha llevado a cabo a través de estudios de teoría de la imagen sobre composición:

- Concepto de equilibrio
- Peso visual
- La forma
- Distribución de elementos en el espacio
- Dinámica, ritmo, texturas

Así como de teorías de la psicología a cerca de la percepción. Villafañe (2006):

“La Gestalt, no obstante, no es algo que posean los objetos, sino que hace referencia a un «reconocimiento» por parte de un observador; la Gestalt solo se manifiesta en la percepción del estímulo cuando se reconoce la estructura de éste. El concepto de Gestalt es sugerido por Ehrenfels, quien apunta que por encima de las partes de un estímulo está la idea del todo. Las partes o los elementos pueden cambiar, pero lo esencial -la Gestalt- se mantiene.” (p. 57-58)

Según los psicólogos gestalistas, la mente está en constante actividad, busca asiduamente significados a los estímulos que recibe del exterior y posteriormente los organiza. Los principios en los que se basa este estudio sobre la percepción se construyen en base a dos leyes:

- Ley de figura-fondo: focalizamos nuestra atención en un objeto que resalta por encima del resto.

- Ley de la buena forma o de la pregnancia: este mecanismo de percepción permite reducir la ambigüedad, encontrando coherencia a través de las formas más simples. A partir de la ley de pregnancia, los psicólogos gestalistas desarrollaron:
 - Ley de cierre
 - Ley de continuidad
 - Ley de semejanza
 - Ley de simetría
 - Ley de proximidad
 - Ley de contraste

Las obras analizadas van acompañadas por textos escritos. En la mayoría se escondían figuras retóricas que se han identificado mediante la retórica literaria y de la imagen. Según el artículo *Retórica de la imagen* de Roland Barthes, en la imagen publicitaria coexisten:

- El mensaje lingüístico: texto que acompaña a la imagen – en este caso títulos y frases añadidas por el autor a cada imagen.
- La imagen connotada: idea, mensajes o significados que identifican la intención del artista.
- La imagen denotada: imágenes que reconocemos a través de nuestra percepción y de nuestras competencias.

CAPÍTULO III

ANÁLISIS

3.1 | Análisis

Lo que percibimos en primera instancia en una imagen es su esquema organizativo global, el conjunto, donde residen una serie de fuerzas que determinan el equilibrio y las zonas de atracción máxima.

R. Arnheim.

Las imágenes elegidas se han creado a través de la técnica del fotomontaje. Se podrán observar los cortes de negativos y el abanico cromático será limitado por la técnica mencionada. Casi todo es bicromía, que se intensifica más o menos dependiendo de los contrastes y la iluminación que el autor establece en cada imagen.

Al tratarse del periodo de entreguerras, las cinco obras tratan la política desde el punto de vista del autor, es decir, de manera crítica. Su posición frente al arte será la deconstrucción de las normas establecidas hasta el momento. Su motivación reside en aquello que le era adverso: el nazismo.

La yuxtaposición será la clave para la transmisión de su mensaje. A partir de contraponer elementos compositivos en el espacio y el predominio figuras retóricas logra su impacto en el espectador.

3.1.1 | Análisis I

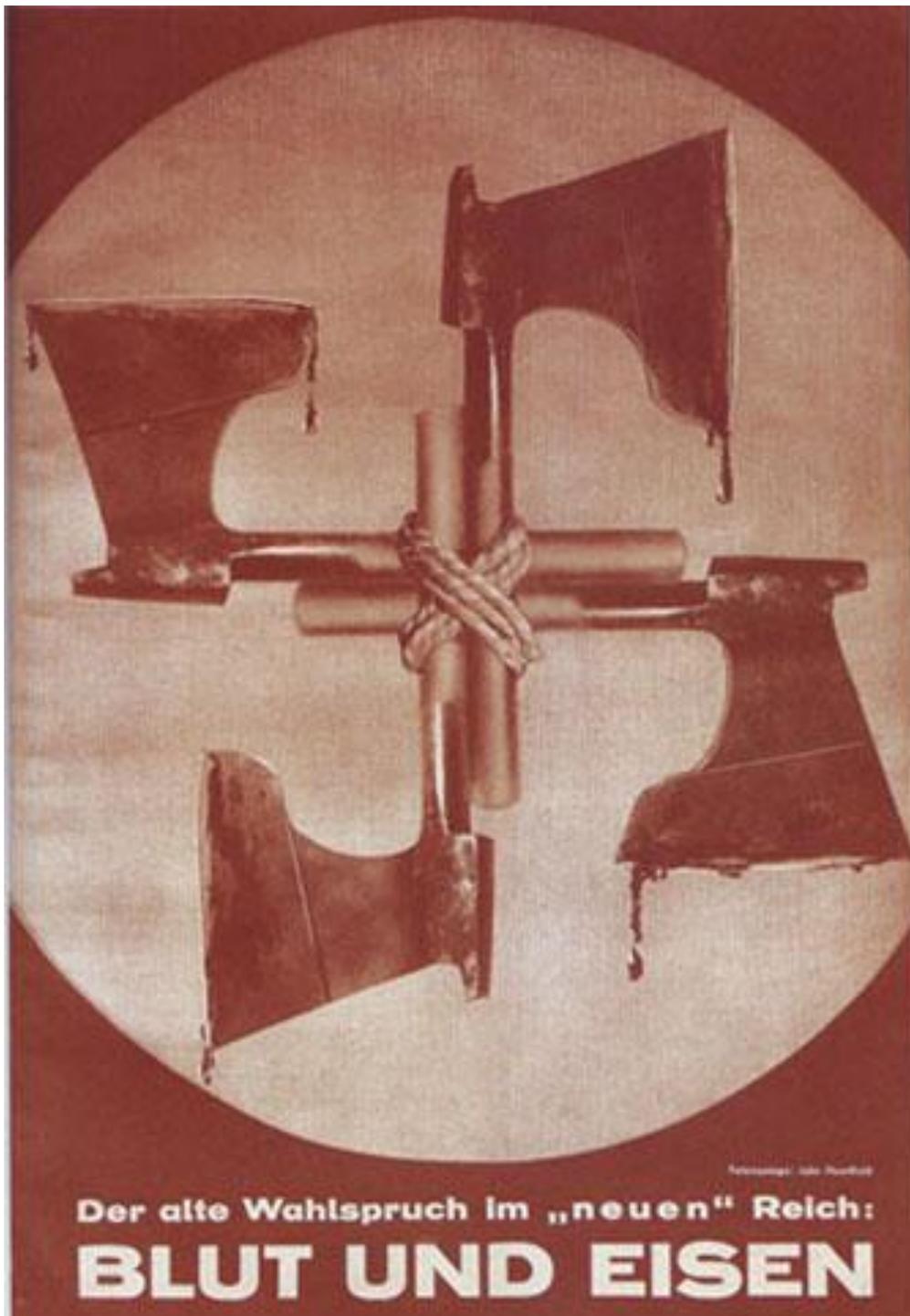


Figura 3.1.1: El viejo lema en el "nuevo" Reich: SANGRE Y HIERRO (J. Heartfield, 1934)

La siguiente obra de Heartfield (figura 3.1.1) es una imagen con una composición muy equilibrada de todos los elementos que la conforman. Sigue un esquema visual simple de estructura concéntrica, canalizando todo al centro de la figura circular. El impacto de la imagen excluye cualquier otro punto de atención, como si se tratase de un “puñetazo” visual. Heartfield lleva a cabo todo esto de manera intencionada para que el espectador no requiera de un gran esfuerzo de interpretación.

Arnheim (1984): *“Geoméricamente sólo las figuras regulares tienen centro, pero toda forma libre revela su centro físico cuando está en equilibrio. Es posible determinar experimentalmente lo próximo que se hallan el centro de gravedad físico y el centro visual de un objeto. Seguramente estarán muy cerca. [...] en geometría el centro queda definido por la mera posición. En el presente libro lo normal será que la posición se considere una simple consecuencia de una propiedad más general. Cuando hablamos de centro estamos refiriéndonos básicamente al centro de un campo de fuerzas, un foco del que emanan y hacia el que convergen fuerzas.”*

Lo más importante a la hora de transmitir su idea es el impacto que genera en el que mira su obra. Su forma de componer siempre ha guiado al ojo hacia la expresión de sus obras de manera directa.

El texto se ubica en la parte inferior de la gráfica sobre un fondo más oscuro, para ejercer contrapeso visual respecto a la figura central. El cartel presenta las características de una copia, pues está creado a partir de originales que superpone, jerarquizando el orden en el espacio.

La obra cuenta con elevada pregnancia⁸, puesto que la composición es simple y los elementos que aparecen siguen un orden. Al tratarse de una imagen sin apenas variación cromática, el contraste nos permite diferenciar claramente la figura del fondo, permitiendo la comprensión por parte del espectador de manera eficiente.

⁸ Es uno de los principios de la Gestalt. Ley de la buena forma: Cualidad basada en la forma, el color, el tamaño, la textura y otras características de una imagen, que permiten su comprensión de manera rápida, simple y eficaz.

El círculo destacaría como la forma que más llama la atención por el efecto visual que produce, que hipnotiza y deja al espectador fascinado, colocando el foco en su interior con la intención de que miremos los objetos que hay en él.

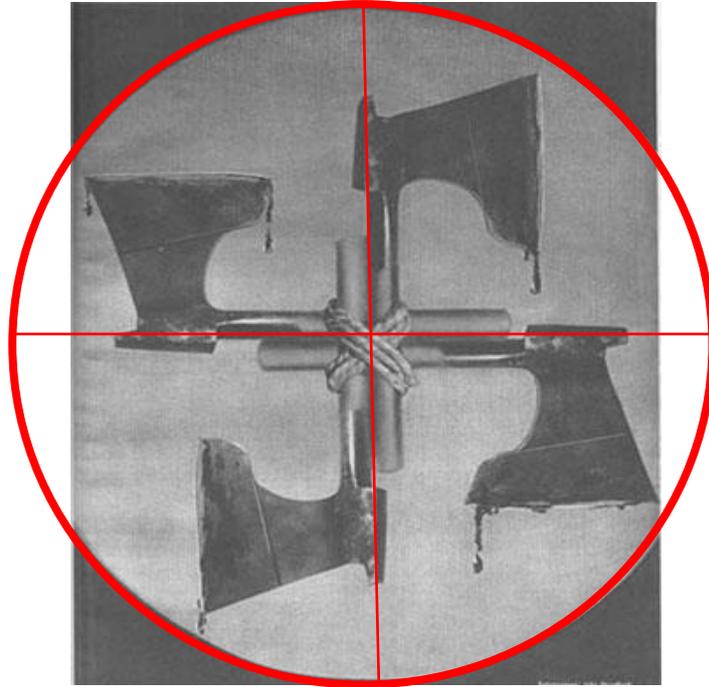


Figura 3.1.2: Focalización concéntrica

Arnheim (1995) define la figura del círculo de la siguiente manera:

“Visto como un disco bidimensional, la figura pasa a ser un área que se propaga uniformemente desde el centro en todas direcciones y que en todas ellas es interrumpida a la misma distancia de ese centro por la barrera del contorno. [...] Un borde circular siempre está en tensión, como la piel de un globo, que soporta la tensión centrífuga del interior y genera una contrapresión centrípeta por su resistencia a la expansión. [...] El círculo es la forma más simple asequible en el medio pictórico porque es centralmente simétrica en todas direcciones.” (p. 218)

La figura clave del fotomontaje son las hachas que Heartfield coloca a modo de esvástica⁹. Posee una función simbólica ya que las hachas que aparecen en la figura central tienen dos significados: uno figurativo, es decir, el hacha como herramienta que todos reconocemos, y otro metafórico¹⁰: el hacha como representación de guerra y violencia. Este estímulo visual está destinado a sugestionar al espectador por el violento significado que Heartfield esconde en ellas.

A través de las connotaciones políticas y agresivas de las hachas, por colocarlas en forma de esvástica, pone al espectador en tensión con la finalidad de que éste reaccione. La carga semántica de las mismas y la sangre que cae de ellas ejercen la función principal de la propaganda y la contrapropaganda: presionar la conciencia colectiva.

La intención de Heartfield es sacar este símbolo de su contexto. Lleva a cabo una comparación mediante analogía deformante, es decir, vemos una relación de semejanza entre el símbolo de la bandera y la composición que hace el autor. Sustituye las líneas de la cruz gamada por las hachas para atribuirle nuevos valores y significados más agresivos, asemejando una espiral constante de muerte, en contraposición al significado de este símbolo para los nazis. Para ello, hace uso de la repetición del elemento del hacha, de una manera irónica y violenta, que capta la atención del espectador por la transgresión del mensaje.

El artista resignifica este símbolo oponiéndolo a su concepto original, para expresar la insensibilización del régimen, manifestando la maquinaria despiadada del tercer Reich. En *Guerra en la Paz* (1976) Heartfield expresa cómo en la imagen “se recrudescen la sangrienta persecución de los enemigos del régimen”¹¹. De ahí que la

⁹ La esvástica para los nazis fue un símbolo con enorme carga semántica para el régimen. Se utilizaba en las técnicas de propaganda. Los afines al régimen le atribuían una serie de connotaciones que iban asociados a la regeneración perpetua, a la rotación y fuerza continua -por asemejarse a una rueda que gira y avanza-, así como a la sucesión de las generaciones y de la raza.

¹⁰ La metáfora es una figura retórica que consiste en una comparación entre un término real y otro ficticio. Permite expresar una idea compleja a través del traspaso de significados entre términos por haber una relación de semejanza entre ellos. (Definición propia)

¹¹ Gili, G. (1976). *Guerra en la paz. Fotomontajes sobre el periodo 1930-1938*. Barcelona: Colección Punto y Línea.

esvástica que confecciona esté formada por hachas bélicas, como si la hoja fuese la metáfora de una guillotina que decapita a los enemigos. Están unidas por una sogas que forma un aspa en pleno centro de la imagen para dirigir nuestra mirada a dicho punto, situándose como punto nodal¹² de la figura y que encarna la represión social de la época que mantenía la unidad del régimen a la fuerza.

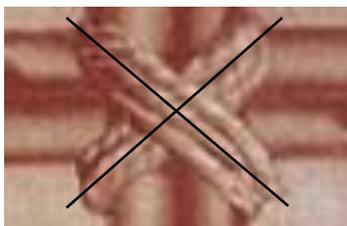


Figura 3.1.3: Fragmento de la imagen: Centro compositivo

La imagen se vuelve mucho más visceral con la sangre que desprenden las hachas¹³. La intención es enfatizar el horror de la realidad. Ante su contemplación, el público queda impactado por la potencia visual de este elemento y conmovido por la idea que quiere transmitir: la muerte y el asesinato. Aunque no se aprecie explícitamente el color de la sangre, la mente del espectador evoca el color rojo que, según la psicología, se relaciona con la violencia, la acción y el movimiento, con situaciones de máxima excitación física y psíquica.

Sumando todos los elementos compositivos descritos hasta el momento, Heartfield simula el centro de la bandera nazi (figura 3.1.4). Este paralelismo¹⁴ se refleja en el contraste de las distintas tonalidades de la imagen.

¹² Nodos: lugares de densidad estructural obtenidos mediante la concentración y el entrelazamiento de vectores. (Arnheim, R. (1988). *El poder del centro*. Madrid: Alianza

¹³ La bandera de la Alemania nazi era también conocida como “la bandera de la sangre” (Blutfahne) pues antes de la llegada de Hitler al poder, hubo un intento de golpe de Estado por parte de este, donde murieron varios golpistas y la bandera se manchó, literalmente, con su sangre. El fondo original de la bandera del Tercer Reich era rojo, probablemente en honor a las manchas que quedaron en ella durante aquel acontecimiento.

¹⁴ Figura retórica que consiste en repetir una estructura, con la alteración de alguno de sus elementos.

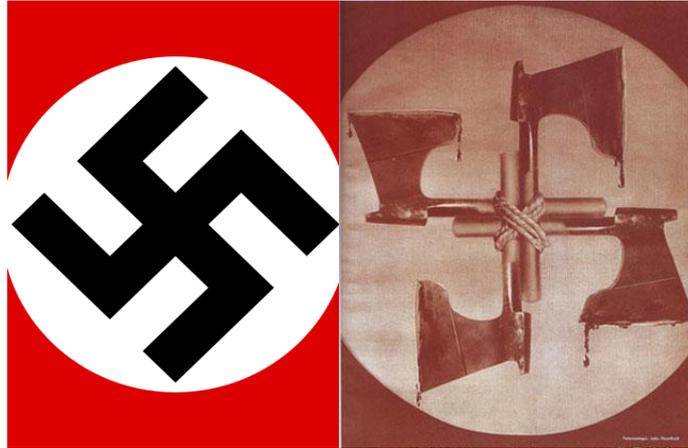


Figura 3.1.4: Comparación de la bandera nazi con la obra de Heartfield

Por otro lado, las texturas de las figuras cargan la imagen de peso visual¹⁵ y la dramatizan, transmitiendo el verdadero significado de esta bandera: el régimen es sangre y hierro, el régimen es muerte y armamento. Destacamos la textura de la soga y la sangre ya que le confieren a la imagen una mayor profundidad y realismo, como si no se tratase de una imagen bidimensional.

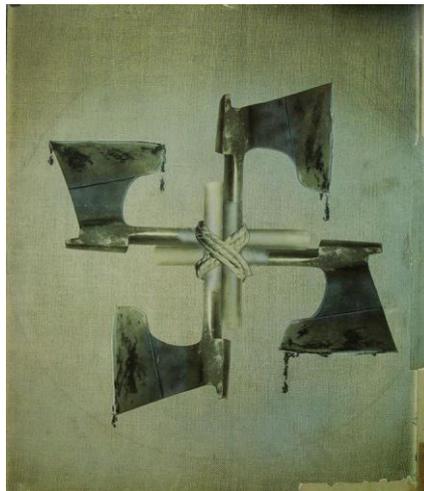


Figura 3.1.5: Negativo de las hachas en forma de esvástica

A diferencia de la bandera, la imagen final está compuesta por la superposición de varias fotografías reales que mezclan lo objetivo con lo subjetivo, con la sugestión. Dos representaciones diferentes, heterogéneas y con superficies distintas (figura 3.1.5), que le dan dinamismo a la imagen, apelando a las emociones del espectador a

¹⁵ Arnheim (1979) "Intensidad de la fuerza gravitatoria que tira de los objetos hacia abajo. Se puede observar un tirón similar en los objetos pictóricos y escultóricos, pero el peso se ejerce también en otras direcciones." (pp. 35 – 36)

través de la inquietud y lo siniestro, en contraposición al fondo de la imagen, que aparece plano y sin variaciones de contraste.

El cartel posee equilibrio¹⁶, es decir, el diseño de la composición es armónico y nos invita a quedarnos mirándolo por la simetría de la imagen y la repetición par de los elementos. Las hachas modulan el espacio en bloques regulares creando ritmo y dinamismo dentro de la composición, además de generar cohesión por la semejanza y la proximidad de las cuatro, que dan la sensación de que se atraen entre sí. Esto confiere a la imagen una percepción de movimiento y rotación, como mencionamos antes, pero con un nuevo significado: la rotación significa guerra y violencia en bucle.

Con respecto al texto que yace en la parte baja de la obra: *“El viejo lema en el “nuevo” Reich: SANGRE Y HIERRO”*, hace uso del recurso retórico de la antítesis¹⁷ para expresar la ironía y el sarcasmo. Menciona el adjetivo “viejo” y “nuevo” en la misma oración para que nos demos cuenta de que el “nuevo Reich” no tiene nada de nuevo, sino que es lo mismo de siempre. El título es una referencia a una cita de Bismarck:

*“Prusia tiene que unirse y concentrar su poder para el momento oportuno, que ya ha pasado por alto varias veces. Las fronteras de Prusia fijadas por el Tratado de Viena de 1814-15 no favorecen un desarrollo sano del Estado; los grandes problemas no se resolverán con discursos y decisiones tomadas por mayoría -éste fue el error de 1848 y 1849-, sino con sangre y hierro [...].”*¹⁸

Presenta la similitud entre ambos, Bismarck y Hitler, por elegir la guerra antes que parlamentar y por sus semejanzas entre los Reichs: ambos basados en el miedo, el armamento y la violencia.

¹⁶Arnheim (1979) “Estado en que las fuerzas que actúan sobre un cuerpo se compensan unas a otras. En su forma más simple, se logra mediante dos fuerzas de igual intensidad y direcciones opuestas.” (p.34)

¹⁷ Figura retórica basada en el contraste al contraponer, de manera lógica, dos ideas opuestas (definición propia).

¹⁸ Discurso pronunciado por Otto Von Bismarck el 30 de septiembre 1862. Alemania.

3.1.2 | Análisis II



Figura 3.1.5: Como en la Edad Media... Así también en el Tercer Reich (J. Heartfield, 1934)

Esta obra de Heartfield (figura 3.1.5) tiene como tema central, una vez más, la sociedad alemana durante el mandato de Adolf Hitler. Lleva a cabo, a través de la resignificación, una crítica satírica y mordaz dirigida al pueblo alemán, al que trata de abrir los ojos. En esta ocasión el artista nos presenta dos imágenes yuxtapuestas que poseen diferencias y similitudes para que el espectador pueda establecer una relación entre las dos e interpretarlas. Aunque ambas partes de la imagen se parezcan, son representaciones distintas. A través del paralelismo visual, se produce una transferencia de significado y forma entre ambas partes que facilita la comparación.

El planteamiento de la imagen es dinámico, aparecen dos focos de atención a los que mirar: dos círculos que otorgan simetría a la imagen, y un eje horizontal que divide el espacio en dos por la mitad. Ambas partes tienen coordinación entre sí por poseer una estructura y composición similar. Se produce anisotropía¹⁹ en la imagen: los objetos que percibimos tienen distinto peso visual por su colocación dentro del espacio, así junto con la posición de los elementos en el interior del círculo y las distintas texturas hacen que la mitad superior resulte más pesada visualmente.

Los elementos dentro del plano se distribuyen de manera equitativa, colocando un círculo en la mitad superior y el segundo en la inferior, facilitando la interpretación de la imagen. La primera mitad cuenta con más texturas y relieves, lo que la dota de mayor carga visual. Esto se neutraliza por los contrastes que aparecen en las figuras a partir de la segunda mitad, donde la esvástica lleva mayor peso por aparecer como la única forma con color, en este caso el negro, y por la representación del hombre que aparece tendido. Ambas funcionan de manera sinérgica y se complementan, multiplicando así el efecto de la composición, que consigue que el espectador quede más implicado al mirarla.

Volvemos a encontrar la utilización del círculo como elemento compositivo básico, que divide nuestra atención en dos puntos simultáneos, y que percibimos en orden: de arriba a abajo. La percepción es selectiva y el círculo es una de las formas más fáciles de reconocer a primera vista por ser una de las más generales, sencillas e

¹⁹ Anisotropía: asimetría del espacio gravitatorio en virtud de la cual la naturaleza y el comportamiento de los objetos perceptuales varía según su posición y la dirección de las fuerzas que emite y recibe. Arnheim, R. (1988). *El poder del centro*. Madrid: Alianza

identificables para asimilar por el espectador. La elección de esta figura tiene su porqué en la pregnancia de las formas, ya que elimina el ruido o distracción del resto de la imagen por su simplicidad, además de transmitir con claridad dónde debemos fijar nuestra atención.

Según Arnheim (1995): *“Los psicólogos gestaltistas han demostrado que el ojo no acoge igual de bien todas las posibles combinaciones de elementos. Lo que «normalmente» vemos es el agrupamiento que proporciona la más sencilla de las estructuras posibles y que reduce a un mínimo la tensión en el campo visual.”* (p.269).

La intención entonces de este elemento es captar la atención y dirigir la mirada del espectador a los puntos claves de la imagen.

A partir del párrafo anterior y de la ley de similitud de la Gestalt, tendemos a percibir y agrupar las formas similares o iguales. Una vez que dejamos de captar la similitud entre las formas, nuestra percepción se dispone a compararlas para desvelar el mensaje que el autor nos quiere transmitir. Heartfield se vale de la estrategia de la analogía entre las dos imágenes. La mitad superior no es más que el negativo de una fotografía (figura 3.1.6), por lo que se consideraría un elemento representativo de la realidad, o al menos una imagen con un elevado grado de iconicidad, perfectamente legible e identificable. Lo emplea como un *readymade* dadaísta ya creado, que Heartfield saca de su contexto original y lo reconduce hacia a una visión comparativa.



Figura 3.1.6: Comparación entre el negativo de Heartfield y el rosetón de la Iglesia de Tubinga (Alemania)

En el interior del círculo, aparece la porción de una fotografía de la iglesia de San Jorge en Tubinga (Alemania)²⁰. Esta mitad cuenta con una serie de elementos que organizan el espacio: las líneas que conforman la simulada rueda y el cuerpo que se encuentra enredado en su interior. Al tratarse de la fotografía de un rosetón, cuenta con mayor tridimensionalidad, y por lo tanto con mayor profundidad. Esto posibilita una mejor diferenciación de figura y fondo, pues este último aparece plano. El resto del espacio que rodea al círculo de esta mitad es aire que Heartfield deja a propósito, para que concentremos nuestra atención en uno de los puntos primordiales en esta imagen.

²⁰ La iglesia data del siglo XV y representa en su interior al mártir de los mártires: San Jorge, quien fue torturado despiadadamente hasta morir por el emperador Diocleciano, al negarse a perseguir a los cristianos, mediante la rueda, una de las herramientas más crueles y dolorosas de tormento, que fue usada principalmente durante la Edad Media y se destinaba a todos aquellos que cometían un delito grave de traición u homicidio (en este caso desobedecer al emperador). Dicha tortura consistía en romper los huesos y las articulaciones al condenado para más tarde atarlo a la rueda y alimentarlo hasta su muerte, prolongando la agonía.

En cuanto a la imagen que aparece en la parte inferior al eje horizontal (figura 3.1.7), la apariencia difiere del negativo anterior, proporcionando heterogeneidad a la imagen, que permite diferenciar las partes entre sí, al igual que sucede con la técnica del collage.

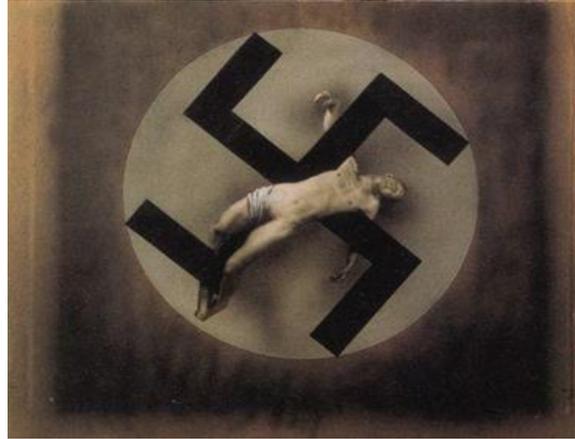


Figura 3.1.7: Segundo negativo

El realismo que presenta aquí es mucho más evidente y tajante, pues no se trata de una escultura. A pesar de que parece una fotografía real, pues trataba de que apenas se apreciase la técnica en sus obras para hacerlas lo más realistas posibles, se trata de una superposición de distintas imágenes, realizando una analogía que deforma o reestructura la realidad. Encontramos también una referencia a la religión católica, concretamente al momento del descendimiento de la cruz de Jesucristo²¹, representado en varias obras de arte por artistas como Rubens o Van der Weyden, y que nos recuerdan a este hecho bíblico por la vestimenta y la posición del cadáver que cuelga de la cruz gamada, pues adopta una postura similar a la de Jesucristo tras bajarlo de la cruz. Cuenta con menos texturas, pero con mucho más contraste entre los elementos, parece simular una pintura creada a través de la técnica del claroscuro del

²¹ Podemos entrever también cómo nos muestra la interpretación del nihilismo por parte de los nazis, que tras “la muerte de Dios”, ahora se mata por mantener la raza en nombre del Führer. La filosofía de Nietzsche quería que las futuras generaciones liberaran su mente de los prejuicios religiosos, para dar paso así al *superhombre*, que renunciaba a la compasión por los débiles. El resultado de su planteamiento filosófico caló en Hitler, que lo interpretó a su manera y trató de llevarlo a cabo durante la Segunda Guerra Mundial.

propio Caravaggio (figura 3.1.8), confiriendo a esta parte mayor dramatismo y tenebrosidad.



Figura 3.1.8: Comparación entre obra de Caravaggio y uno de los negativos de Heartfield

El círculo muestra un color más claro que el fondo en el que se encuentra, de manera que insta al espectador a centrar la atención en la escena que ocurre dentro del mismo.

El peso visual de esta mitad lo tiene el cuerpo que aparece tendido, que se exhibe sin vida, con los ojos cerrados y el cuerpo pálido. Esto proporciona a la imagen más sensación de gravedad, donde el cuerpo sin vida tiene mayor atracción hacia la base. Por otro lado, la esvástica aparece en contraste con el resto de las figuras con su color negro, como representación de la nueva rueda de la tortura del tercer Reich.

Mediante el realismo de esta mitad, vuelve a atacar directamente la conciencia del espectador, al tratarse de elementos desgarradores, que muestran explícitamente, el cadáver de un ser humano sobre el símbolo que representaba a los nazis.

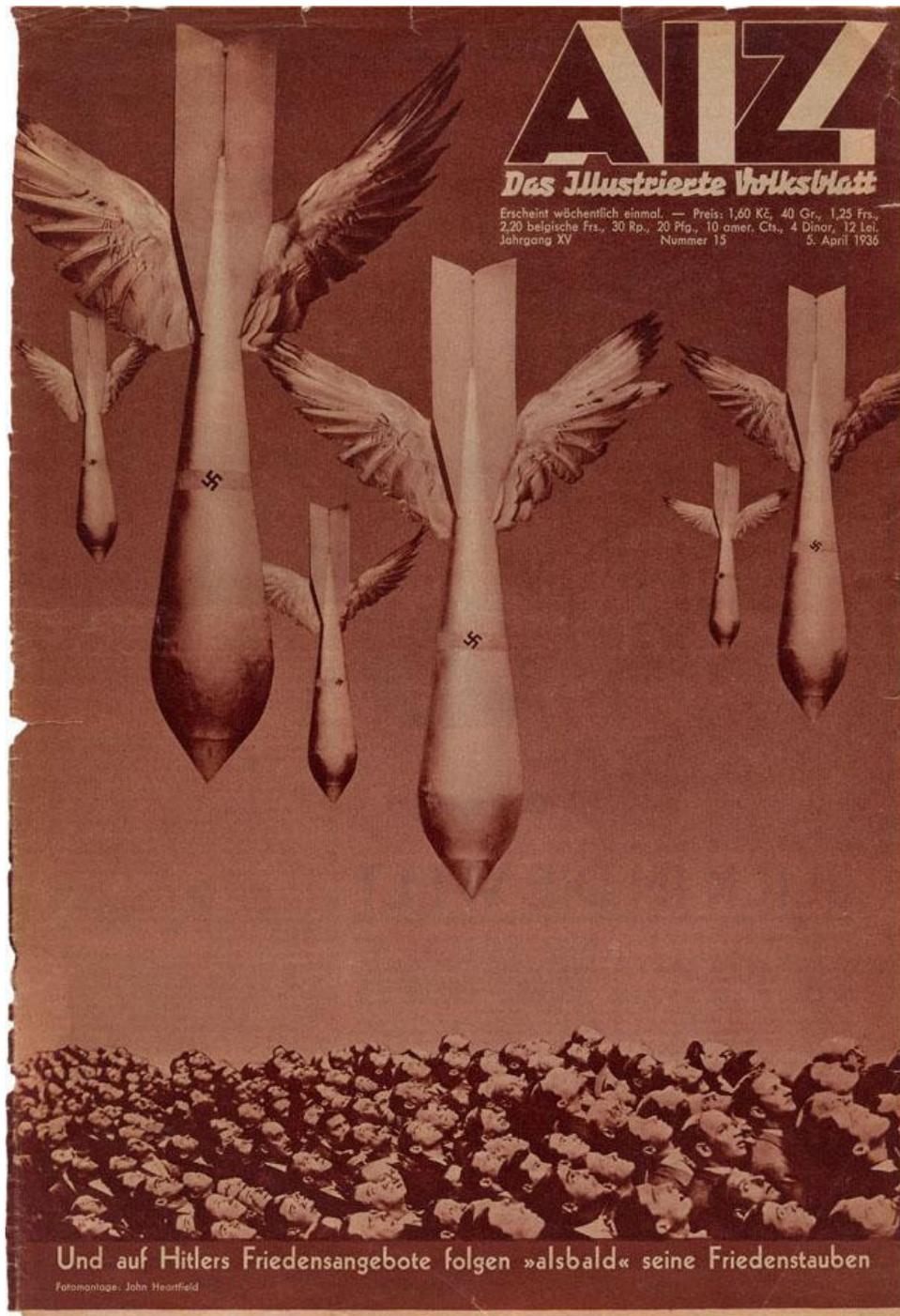
Se trataría de una reinterpretación de la anterior, a la que añade una serie de connotaciones, y le proporciona un significado adicional. La comparativa es clara, Heartfield mimetiza el cuerpo metido dentro de la esvástica con el cuerpo metido dentro de la rueda de la tortura. Representa el símbolo nazi mediante una feroz metáfora: el régimen de Hitler es una rueda de tortura en constante movimiento que ejecuta a todos los que son contrarios a él. Mediante la ironía utiliza la imagen de San

Jorge para dar a entender que se siguen las mismas directrices que en el pasado, anulando y destruyendo a la oposición.

Heartfield en este fotomontaje, a través de la fuerte vena de realismo que le caracteriza, deja helado al que lo contempla, realiza una crítica sencilla que llega al espectador de manera impactante, violenta y sugestiva.

Esto lo consigue a través de la tensión que las figuras de los cuerpos deformados transmiten, con la cual quiere lograr una reacción en el espectador contra la agresividad y el mundo macabro que él muestra. De esta manera insta a la sociedad a rechazar los falsos valores que el régimen propugnaba mediante la propaganda, preparando, una vez más, el devenir del Reich.

3.1.3 | Análisis III



*Figura 3.1.9: Las ofertas de paz de Hitler son seguidas por sus palomas de paz
(J. Heartfield, 1936)*

Al igual que las dos obras comentadas hasta el momento, la temática que trata aquí vuelve a ser política relacionada con el ataque directo al régimen de Hitler. La muerte es un elemento recurrente, que en este caso se puede pronosticar.

Nos encontramos con una de sus portadas para la revista AIZ²², realizada a través de su técnica estrella: el fotomontaje. El formato impuesto para la portada es el vertical, aunque Heartfield ya utiliza el mismo en las obras previamente analizadas. Este debe organizar el espacio compositivo respetando un margen que debe destinar al nombre de la revista, que ocupa la esquina superior derecha (figura 3.1.10). Al encontrarnos con ese espacio ya ocupado, el artista reubica los elementos, colocando un mayor número de bombas aéreas en el lado izquierdo y de mayor tamaño, pues todo lo que aparece en el lado derecho cuenta con mayor peso visual.



Figura 3.1.10: Título de la revista en el tercio superior de la imagen

La escena que Heartfield nos presenta es la siguiente: seis bombas que caen del cielo, de color blanco y con alas de paloma, etiquetadas con la esvástica, que se dirigen hacia un grupo uniforme de personas boquiabiertas que están mirando hacia el cielo.

²² *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung*: periódico ilustrado obrero.

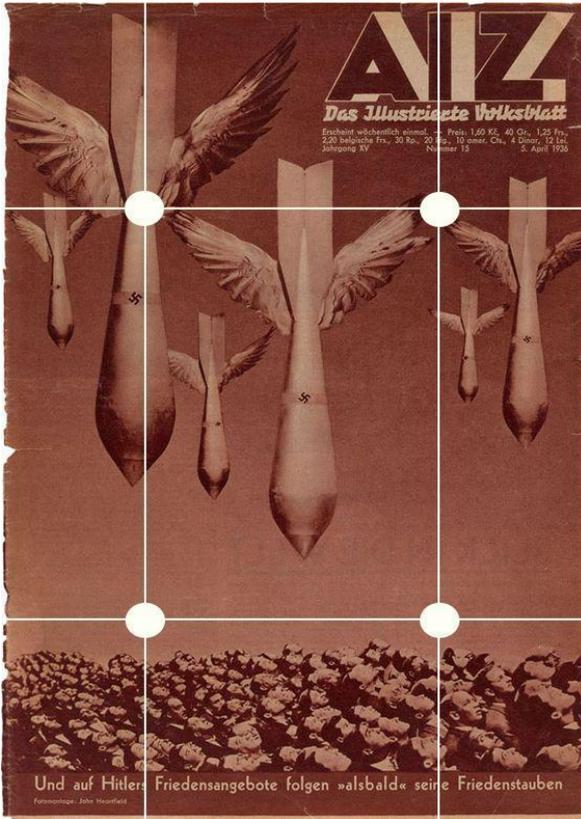


Figura 3.1.11: Cuadrícula para la regla de los tres tercios

La imagen (Figura 3.1.11) se divide según la regla de composición fotográfica de los tercios.²³

En el tercio superior el espacio está ocupado por el nombre de la revista y la cola de tres bombas que disminuyen su tamaño de izquierda a derecha.

El segundo tercio lo utiliza para mostrarnos el resto de los proyectiles y la distancia de estos con respecto a la base de la imagen.

En el tercio inferior encontramos el objetivo al que apuntan y sobre el que se disponen a caer todos los misiles: la multitud de personas.

Esta circunstancia pone al espectador en un estado de tensión, pues literalmente, las bombas están a punto de estallar en la imagen, pero no deja de ser un momento congelado que no contiene violencia explícita.

En la imagen destacamos los siguientes elementos que guían nuestra mirada:

- Las seis bombas: generan vectores de dirección hacia abajo que guían nuestra mirada, inevitablemente, en busca del objetivo sobre el que van a chocar y por la terminación angular de las mismas.
- La multitud de personas que se encuentran en la base: esta muchedumbre, a su vez, genera vectores de dirección en el sentido contrario a las bombas por su mirada, pues todos aparecen al unísono mirando al cielo.

²³ Es una técnica compositiva perteneciente al campo de la fotografía que permite una distribución armónica y equilibrada de los elementos dentro de una imagen. Consiste en la división en tercios del espacio, para situar los elementos clave de la composición en las intersecciones.

Como podemos ver en la figura 3.1.12, Heartfield genera tensión dentro del espacio. El peso visual que tienen las bombas es muy alto por su tamaño en comparación con las cabezas que representan a los seres humanos, y por la distancia que hay de las mismas con respecto a la base de la imagen, lo que provoca en el espectador inquietud, imaginando cuál sería el desenlace de la situación que nos pone delante. Para dar impresión al espectador, el autor hace uso de una de sus estrategias compositivas que más utiliza: la escala. Juega con el tamaño de los objetos que coloca para generar una mayor impresión.

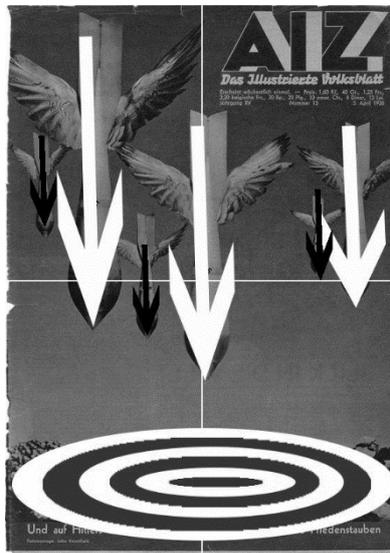


Figura 3.1.12: Representación de los vectores de dirección

El elemento principal que destaca en la imagen, y al que primero se dirige nuestra mirada son las bombas. Heartfield deforma la realidad y lleva a cabo una hibridación de las figuras. Utiliza la metáfora al otorgar alas blancas a las bombas. La forma de estas simula el cuerpo de una paloma, donde la terminación de las bombas comparte parecido con la cola de un ave, y la punta tiene una forma puntiaguda, que nos recuerda al pico. Esta tiene un significado simbólico, pues se relaciona directamente con la paz y, al mismo tiempo, se vincula con las imágenes simbólicas de la religión católica. Representaba la figura y la encarnación en la tierra del Espíritu Santo, al que el autor arranca las alas para colocárselas a las bombas.

De esta manera, Heartfield hace uso de imágenes inconscientes para recrear en el espectador una realidad onírica y figurativa en la que ambos conceptos aparecen superpuestos: bombas y palomas²⁴. Dicha combinación da lugar a la figura retórica de la antítesis, que produce un choque en la mente del espectador, pues dos conceptos completamente opuestos se combinan para generar impacto.

Heartfield se vale de una metáfora, según la cual del cielo caería la destrucción, acercándonos de nuevo al nihilismo y a la muerte de Dios que contaba Nietzsche, dando lugar al superhombre que triunfaría frente a los débiles. Una crítica mordaz a esta filosofía que muestra que cuando Hitler mencionaba la palabra *paz*, en realidad camuflaba sus verdaderos planes bélicos con el fin de extender el Reich. El mensaje que enviaba no era otro que el de la guerra.

Todas las bombas llevan una etiqueta en el centro que las identifica: la esvástica. Como es habitual en las imágenes del autor, la esvástica aparece para darle nuevos significados y valores, en este caso los de la guerra y la destrucción. Podría estar simulando el mensaje que transportan las “palomas mensajeras de la paz” de Hitler al mundo, en nombre del régimen nazi.

La disposición espacial de las bombas es irregular, lo que aporta dinamismo a la imagen. Las seis están cayendo desde distintos puntos, generando tensión al no haber simetría en la división de las figuras en el espacio. Las más cercanas aparecen de mayor tamaño, con mayor peso visual; y las que aparecen de menor tamaño, dan sensación de profundidad de campo²⁵ a la imagen. Expresa así la magnitud que abarca el bombardeo. El color blanco de las mismas tiene un objetivo claro aquí: aumentar el peso visual y destacar estas figuras sobre el fondo. Esto es necesario al encontrarse flotando los misiles en el cielo, para contrarrestar el peso de la masa que aparece en la base, de otro modo la imagen quedaría desequilibrada y, además, la fuerza con la que

²⁴ La paloma se utilizaba como medio de comunicación en los periodos de guerra y de posguerra. Durante la Segunda Guerra Mundial, los británicos soltaron alrededor de 250.000 ejemplares que llevaban cápsulas donde portaban los mensajes que transmitían órdenes o delataban posiciones alemanas.

²⁵ Profundidad de campo: el campo de visión que vemos con nitidez. En esta imagen Heartfield tan sólo crea ilusión de profundidad de campo a través de los distintos tamaños de las bombas, pues no aparece ningún elemento desenfocado en la imagen.

quiere representar el elemento de las bombas perdería potencia y semejanza con la paloma blanca de la paz.

La única textura con la que cuentan las bombas reside en las alas. Esta condición consigue que percibamos que se trata de un recorte y posterior montaje realizado por el autor, que atrae y fija nuestra vista en ellas.

Junto con el color, el tamaño, la disposición y las texturas, Heartfield deja clara la importancia de estos seis proyectiles en la imagen a los que, inevitablemente, prestamos atención dentro de la composición, como elemento dominante de la misma, y representativo de la acción.

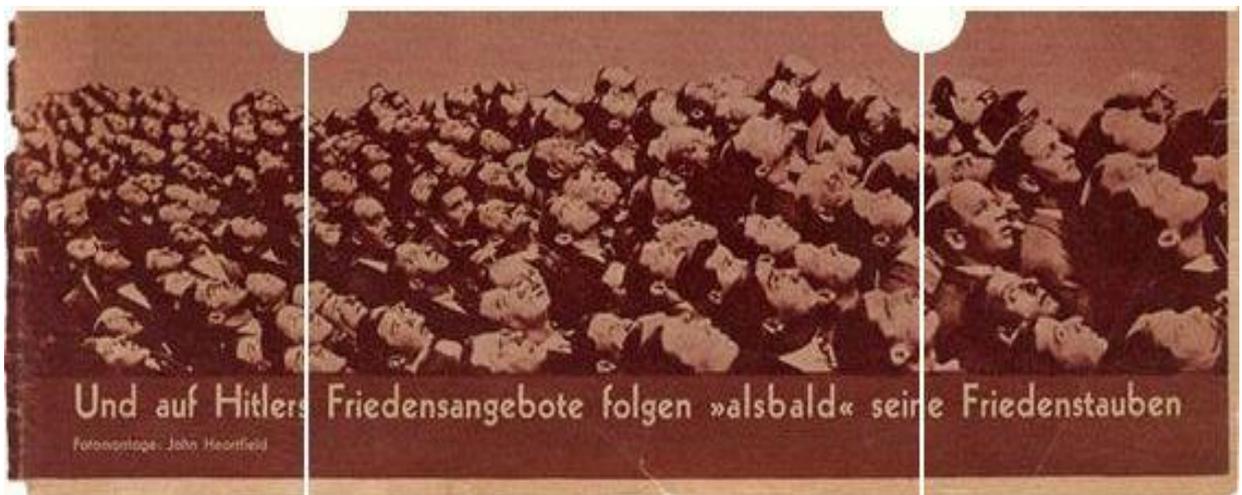


Figura 3.1.13: Tercio inferior de la obra

En la parte inferior del cartel (figura 3.1.13) nos encontramos con esa masa expectante, a punto de ser aniquilada por las bombas. La vista que tenemos de ellos es lejana, por lo que apenas se puede diferenciar unos de otros. No obstante, si nos fijamos bien, apreciamos que la muchedumbre está únicamente compuesta por hombres. En esta parte de la composición observamos que prima el color negro, en contraste con el tono sepia que rebosa la imagen. Permite que la base no quede muy pesada en la composición, pues la acumulación de sujetos nos hace agruparlos como un solo elemento. La nitidez de los rostros se pierde a medida que se aleja la muchedumbre, volviendo a dar a la representación profundidad de campo.

La actitud que presentan es poco expresiva. Todos miran hacia arriba, como si estuvieran viendo las bombas dirigirse hacia ellos, pero sin reacción aparente, sin una expresión desorbitada, simplemente parecen abrumados por la repercusión y el desenlace que se les avecina.

Durante todo el montaje de esta obra, Heartfield juega con la escala y el tamaño de las figuras. Nos muestra la crudeza de las armas, como las bombas, que aparecen mucho más grandes que los humanos, sabiendo que no hay escapatoria a su impacto. Esto provoca sugestión e inquietud en la persona que está mirando, y vuelve a colocar la conciencia en el punto de mira, donde la reacción es la única respuesta que podría evitar lo que estaba a punto de estallar.

El título de la imagen aparece en la parte inferior: *“Y las ofertas de paz de Hitler pronto son seguidas por sus palomas de paz”*. La frase es clara e incisiva. Sus fotomontajes siempre muestran una fusión inherente del lenguaje con la imagen, que tenía como finalidad desmontar a Hitler²⁶. La frase incluye una metáfora, expresada previamente en la imagen, que esclarece el mensaje. Utiliza el sarcasmo y apela directamente al público, al que le lanza un mensaje con el que tratará, una vez más, de abrir sus ojos.

²⁶ En 1933, Hitler pronunció un discurso pacifista del que probablemente Helmut se sirvió para desarrollar el tema de esta imagen. “[...] Alemania está en todo momento dispuesta a renunciar a las armas ofensivas si el resto del mundo hace lo mismo. Alemania está dispuesta a aceptar cualquier pacto solemne de no agresión porque ella no piensa en atacar a nadie, sino sólo en la adquisición de seguridad.” De esa manera, en 1935 Alemania decidió volver a rearmarse por no obtener respuesta del resto de potencias. Fuente: Ante el parlamento (17/05/1933). En *Adolf Hitler, discursos (1933-1938)*

3.1.4 | Análisis IV



Figura 3.1.14: ¡Hurra, se acabó la mantequilla! (J. Heartfield, 1935)

Traducción del texto en la imagen: Göring²⁷ en su discurso de Hamburgo *“El filón (de una mina) siempre ha fortalecido a un imperio, la mantequilla y la manteca como mucho han engordado a un pueblo.”*

“¡Hurra! ¡Se acabó la mantequilla!” surge a partir del discurso como título de la obra, convirtiéndose en un nexo imprescindible para comprenderla.

Heartfield satiriza las palabras de Göring. El impacto de esta imagen reside en la enorme apariencia de realidad que tiene, a pesar de basarse en las absurdas premisas del ministro nazi. A través de este choque en la mente del espectador muestra la demagogia del régimen para justificar la falta de alimentos. Göring trata de convencer de que la falta de alimentos como la mantequilla sólo puede traer ventajas, pues todo aquello que hiciese débil o imperfecta a la población nazi era un inconveniente para la supremacía de su raza.

En la escena nos encontramos una familia que, literalmente, está comiendo objetos metálicos. Se están tragando las palabras de Göring, y están dispuestos a tragarse todo lo que el régimen les pide. Heartfield pone de manifiesto su más ácida ironía, para expresar la ceguera de la nación. Lo disparatado de esta imagen será lo que cale en la mente del espectador. El alto grado de verosimilitud hace que llame aún más la atención. La imagen en sí provoca grima por ser algo grotesco que se sale de la convencionalidad. Dentro de la obra destaca el componente caricaturesco que Heartfield hace de la familia, poniendo de manifiesto la estupidez de la masa que sigue al régimen.

El hacha vuelve a aparecer en esta obra, siendo el bebé quien se lo está comiendo. Si recordamos las connotaciones que le otorgó a este objeto en *“Sangre y hierro”* (figura 3.1.14), nos damos cuenta de que vuelve a vaticinar la guerra.

La composición cuenta con mayor número de elementos que las anteriores. En la composición de esta imagen, podemos ver cómo la cuna que aparece en la esquina está en desajuste con el resto de los elementos de la escena -característica del

²⁷ Hermann Wilhelm Göring: Fue la mano derecha de Hitler durante el Reich. Ministro de las Fuerzas aéreas, ministro presidente de Prusia y creador de la Gestapo. Recuperado de: www.biografíayvidas.com

fotomontaje-. Nos encontramos con fragmentos traslapados, si observamos la composición en general, no pasaría la prueba de la realidad. Hay un desajuste de los cuerpos y de la dimensión de los elementos, desencajando internamente una situación cotidiana.

Se producen distintos vectores de dirección que percibimos por la mirada de cada miembro de la familia. La gran mayoría mira hacia arriba, fuera del plano como gesto de veneración, mientras que el bebé, colocado en la esquina inferior izquierda, nos mira y nos incluye dentro de la obra.

Toda la casa está plagada de elementos patrióticos. La pared aparece empapada de esvásticas, produciendo sobrecarga en el fondo y transmitiéndonos su clara afinidad por el partido nazi. La geometría de los azulejos crea un efecto hipnótico por la repetición de las formas y del símbolo, llegando a marear por la saturación. La familia se encuentra bajo ese “hechizo” que les rodea hasta dentro de sus casas.

Los elementos figurativos se reconocen inmediatamente por tener un grado de iconicidad alto. Vuelve a ocurrir una deformación analógica, pues se reconocen los referentes, que se encuentran en discordancia con las acciones que suceden.

Al fondo también encontramos un retrato del Führer, que se encuentra colgado y ocupando un lugar especial en la mesa, a la altura de los miembros de la familia, como si él fuera uno más, vigilándola. Está colocado en el eje vertical central de la imagen, un lugar con gran peso visual, elegido con sorna hacia la sociedad.

Aparece otro cuadro colgado a la izquierda, en el que se puede leer *“¡Querida patria, puedes estar tranquila!”* que pertenece a la canción *“La guardia a orillas del Rhin”*²⁸, himno patriótico alemán. La contraposición entre la acción de la familia y el letrero no es más que otra ironía visual por parte del autor. Nada va bien en el régimen, sin embargo, la familia se traga las palabras de los políticos, sin cuestionarse la verdad que expresan.

Otro referente que aparece en segundo plano, pero no por ello menos cargado de sarcasmo es el cojín del sofá, donde Heartfield estampa la cara de Paul Von

²⁸ Wilhelm, K. (1819). Die Wacht am Rhein. Junio 9, 2018, de Biblioteca Musical Petrucci Sitio web: [http://imslp.org/wiki/Die_Wacht_am_Rhein_\(Wilhelm,_Karl\)](http://imslp.org/wiki/Die_Wacht_am_Rhein_(Wilhelm,_Karl))

Hindenburg²⁹. El año anterior a la publicación de esta obra, Hindenburg murió y Hitler, por entonces canciller de Alemania, se designó jefe de estado, ocupando la vacante de presidente. Antes de su fallecimiento, Hindenburg aprobó el “Decreto del Incendio del Reichstag”³⁰, el cual privaba de derechos civiles a ciudadanos alemanes. El partido nazi lo utilizó como una de sus bases legales para poder detener a cualquier individuo que estuviese en contra del régimen. Es una comparación entre las políticas de Hitler y las de Hindenburg. Hitler tiene un lugar clave en la mesa y Hindenburg sirve para “sentarse en su cara”, pues es tan cómodo políticamente como un cojín.

Heartfield nos enseña cómo la política está dentro del ámbito más privado de las vidas de la sociedad alemana y todas las familias están politizadas.

El cartel en su conjunto está trabajado de tal manera que Heartfield contrapone significados opuestos, generando una ilusión escénica³¹, que reconocemos, pero no encaja. A través de una mordacidad cada vez más afilada, nos enseña que hay algo perturbador en la sociedad alemana del Tercer Reich, empujando la conciencia del que mira su obra, haciendo referencia al fanatismo, la fidelidad y la obediencia literal que presentaban los afines al régimen.

²⁹ Personaje histórico alemán, predecesor de Hitler en el poder.

³⁰ Cuervo, B. (2015). El ascenso de Hitler y del partido Nazi al poder en Alemania. Historia digital, 26, pp.57-122. 2018, Junio 13, De Fundación ARTHIS Base de datos. - Incendio del Reichstag.

³¹ Representación visual. Aquello que simula un doble de la naturaleza.

3.1.5 | Análisis V



Figura 3.1.15: La voz del pantano. Tres mil años de consecuente consanguinidad demuestran la superioridad de mi raza. (J. Heartfield, 1936)

En esta ocasión, Heartfield presenta una crítica hacia las leyes de *Nuremberg*³², aprobadas en 1935. La imagen está compuesta por tres elementos: el fondo formado por una hibridación de las banderas de Japón y Alemania -durante la Segunda Guerra Mundial-, el enorme sapo que aparece en el tercio inferior de la imagen y el texto.

El fondo es la fusión de la bandera del régimen de Hitler con la bandera del Sol naciente de Japón. Las dos comparten la utilización de la forma del círculo. Heartfield recorta esta figura por la mitad para convertirlo en un elemento que todos reconocemos desde la infancia: el sol. La representación en semicírculo la vincularíamos con el amanecer, en señal de una nueva era que está a punto de llegar. La combinación de estas dos banderas es idónea para poner de manifiesto la ley de figura y fondo -Gestalt- que favorece la percepción.

El contraste³³ de los elementos cobra importancia en esta imagen, teniendo en cuenta que la representación del sol “desprende luz”. Esto jerarquiza el orden de la percepción de las figuras. La mirada del espectador se dirigirá instintivamente al semicírculo, convirtiéndose en el foco principal, en contraposición con la oscuridad del fondo. Los rayos del sol crean vectores de dirección que dinamizan y referencian la cultura oriental, a la vez que potencian la figura del sol. Son dieciséis los rayos que parten del semicírculo, en alusión a la bandera de Japón³⁴ durante la Segunda Guerra Mundial, repartidos en ocho y ocho a cada lado del eje vertical. Todos estos elementos ocupan espacio en el fondo distribuyendo el peso visual de la imagen. Son precisos en el detalle, figurativos y potentes, sin dejar espacio a la ambigüedad, imponiendo el modo de interpretación al espectador.

³² Dichas leyes fueron apoyadas por Japón y prohibían las relaciones entre “arios” y “no arios”. Una muestra de racismo por parte de ambos países.

³³ Diferencia de intensidad de iluminación, en este caso en la gama de blancos o negros, de una imagen.

³⁴ La bandera que aparece en la imagen referencia a la bandera de Japón durante la Segunda Guerra Mundial, que contaba con dieciséis rayos. A día de hoy, esta bandera tiene connotaciones muy negativas por las múltiples masacres que se cometieron en países como China o Corea por parte de la armada japonesa.

Dentro del semicírculo –sol / foco visual– Heartfield coloca la esvástica de la bandera nazi. De este modo sigue completando la fusión entre ambas banderas, y al mismo tiempo pone atención en la misma.

Toda la composición del fondo parece ser la antesala de una unión poderosa por parte de ambos países. Da la sensación de que el resultado de esa mezcla de banderas sería algo grandioso e imparable. No obstante, Heartfield vuelve a trastocar al espectador y de la combinación de ambos países lo único que surge es un sapo enorme. El artista decide colocar un sapo de grandes dimensiones en el centro del espacio compositivo para convertirlo en el protagonista de la imagen, tanto por su tamaño como por ser el único componente dotado de texturas. Esto está hecho a propósito, Heartfield pretendía provocar así la aprehensión y la repulsión por parte del espectador hacia el animal. La metáfora es clara: las leyes de Nuremberg lejos de traer al superhombre, van a traer la involución de la raza aria.

La elección de un sapo como representación de la raza no es aleatoria. Tal y como dice el título de la obra “La voz del pantano”, el sapo sería la representación de la raza y el pantano sería la sociedad en la que se desenvuelve. Según la R.A.E. la definición de pantano es: “1. *m. Terreno hundido de fondo más o menos cenagoso y abundante vegetación, donde las aguas se estancan de forma natural.*” La figura retórica de la metáfora vuelve a aparecer en esta imagen: la sociedad alemana afín al régimen se estancará como el agua de un pantano, y el sapo será el resultado de la aplicación de las leyes de Nuremberg.

La violencia no aparece explícita en esta obra, parece contenida con respecto a otras de sus obras, pero permanece latente en el sapo, que alude al mundo subterráneo y representaría el mal. El sapo se vincula con el mundo de la brujería y tiene relación con la religión católica, pues fue una de las plagas en Egipto. Trasladamos estos conceptos a la obra, y Heartfield estaría calificando a los nazis como una epidemia destructora, como una amenaza. A parte de estas connotaciones, el sapo provoca rechazo por ser un animal viscoso y en ocasiones tóxico y desagradable, que en esta ocasión desarrolla su expansión gracias a la unión de nazis y nipones.

La inclusión de un animal como centro compositivo de la imagen es algo que Heartfield hace en muchas de sus obras. Utiliza animales a los que personifica, o añade una serie de atributos para expresar su sarcasmo e ironía. En este caso, el autor le confiere características antropomórficas al sapo. La frase que aparece en la parte inferior del cartel en primera persona, parece que la estuviese diciendo el animal: *“Tres mil años de endogamia continua prueban la superioridad de mi raza”*³⁵.

El sapo representaría el final de la evolución de la raza, ridiculizando, una vez más, al nazismo y mostrándonos una realidad diferente a la que Hitler daba a entender. La mirada del animal se dirige directamente hacia el frente, apelando al espectador. La idea de que el sapo es la representación final de la evolución de la raza aria quedaría enfatizada por contar con el respaldo del sol, elemento que aúna la fuerza de las dos potencias.

La simplicidad compositiva y el equilibrio son la base de esta imagen. Con la figura del sapo introduce un contraste que va más allá de luces y sombras, y también de texturas. Combina la verosimilitud fotográfica y la tridimensionalidad del sapo al lado de la abstracción y la bidimensionalidad de las banderas.

Al igual que todas las imágenes de Heartfield, el texto juega siempre un papel decisivo en cada uno de sus fotomontajes. Con el título: *“La voz del pantano”*, el autor reafirma el uso de la personificación³⁶ que aplica al sapo, otorgándole la capacidad de hablar. Queda retratado como el portavoz de la raza aria y por consiguiente de la Alemania nazi.

El subtexto que Heartfield utiliza: *“Tres mil años de endogamia continua prueban la superioridad de mi raza”*, refleja, en este caso, la discordancia entre la imagen y lo que las palabras quieren decir en su sentido literal. El objetivo que consigue con esta técnica es crear una imagen que denuncie las mentiras de Hitler. De nuevo, utiliza una serie de juegos de palabras como la ironía y la dilogía, para burlarse

³⁵ Heartfield utiliza la ironía en este testimonio; los tres mil años a los que hace referencia se refieren al pensamiento que los nazis tenían de que el Reich debía durar mil años, siendo el de Hitler el tercero.

³⁶ Figura retórica que consiste en otorgar características antropomórficas a objetos o animales.

de lo que el régimen nazi promulgaba. Gracias a la combinación de imagen y mensaje escrito, la obra se convierte en un texto en sí mismo:

Requena (1995) sobre el impacto del texto en una imagen *“Y esto debe ser anotado: en ese desgarrado que el texto ha producido hay goce y padecimiento (pasión) [...] Ahora bien: ¿qué se ha desgarrado? ¿Nosotros? Pero ¿qué en nosotros? ¿Cuál es, por decirlo así, la materia de nuestro desgarrado? No es, sin duda, un desgarrado físico, pues nuestros vestidos siguen en su lugar. Tampoco biológico, pues nuestro cuerpo está indemne. No puede ser más que un desgarrado de orden psíquico.”* (pp. 17 – 18)

Al ser una obra perteneciente al arte contrapropagandístico, hace reaccionar al espectador a través de la repulsión, la violencia en imágenes realistas, así como la ironía y el doble sentido de sus textos que, combinados, multiplican el impacto.

3.2 | Conclusiones

La obra de John Heartfield se ha convertido en un claro referente de la expresión gráfica y en el género del fotomontaje. Desde nuestro punto de vista, el poder e impacto visual de sus imágenes son un referente para el discurso propagandístico y la comunicación publicitaria actual. La cartelería del autor posee unas características específicas, tanto en la composición como en la forma tan personal que tenía de transmitir su mensaje.

Por un lado, sus imágenes llevan al espectador a un mundo lóbrego y siniestro que impacta con violencia sobre él, mientras que la publicidad construye un mundo totalmente opuesto en el imaginario social: crea un mundo idílico que busca atraer delicadamente a los consumidores. En origen, ambos buscan lo mismo, que las imágenes creadas no pasen desapercibidas.

Barthes (1964) *“Lo que configura a priori los significados del mensaje publicitario son ciertos atributos del producto, y estos significados deben ser transmitidos con la mayor claridad posible; si la imagen contiene signos, estamos pues seguros que en publicidad esos signos están llenos, formados con vistas a la mejor lectura posible: la imagen publicitaria es franca, o, al menos, enfática.”* (p. 1)

Las imágenes de Heartfield eran, como dice Barthes, enfáticas y completamente transgresoras y provocativas. Directas en significado, especialmente por el contexto histórico, ya que con el auge del nazismo supuso para él una carrera a contrarreloj, tenía que ir un paso por delante de aquellos que le perseguían por ser contrario al régimen, por lo que fue imposible que sus obras no llamasen la atención.

Su atrevimiento y su valentía subyacen en el mensaje final de toda su obra, al hacer frente con su arte a la amenaza que la política del tercer Reich representaba.

Tras analizar las cinco imágenes es evidente que el artista no dejaba nada al azar. La búsqueda de fotografías y negativos, su posterior recorte y la yuxtaposición y traslapado de las mismas tenía como intención crear una nueva unidad que

descolocase al espectador. Una vez analizadas las obras que hemos elegido para la ocasión, podríamos extraer las siguientes conclusiones:

- 1) Juegos de escala: recurso muy utilizado por John Heartfield, que juega con la desigualdad de medidas entre los elementos que componen la imagen, dotando, por ejemplo, a uno de esos elementos con un tamaño desmesurado en comparación con el resto, logrando atraer la mirada hacia el objeto que el autor quiere resaltar. Además, este juego le permite al autor aplicar diferentes connotaciones a los elementos que han sido alterados y producir metáforas.
- 2) Fusión e hibridación: un recurso que utiliza para trasladar significados es el de la fusión de objetos o hibridación de personas y animales. Inevitablemente se produce un desplazamiento de significados con los que Heartfield se expresa a la perfección: convierte a humanos en animales o insectos, combina símbolos, banderas, o muestra como un ministro nazi pasa a convertirse en carnicero.



Figura 3.2.1: Ejemplo de fusión e hibridación en las obras de Heartfield

- 3) Desajuste de significado entre texto e imagen: el texto es una parte fundamental en sus obras. Hace uso de figuras retóricas como la metáfora, la ironía, los juegos de palabras, la dilogía, etcétera, que necesitan siempre de la imagen para entenderse. Contraponer significados supone un golpe a la mente del espectador que, inevitablemente, busca sentido a lo que ve. Este recurso es utilizado por el autor para cumplir su objetivo: atacar al régimen nazi.
- 4) Descontextualización: en todas sus obras, el espectador queda atrapado en la representación. Al ser superposiciones de fotografías, la escala de iconicidad de

los elementos es muy alta, lo que nos hace identificar lo que vemos fácilmente. No obstante, Heartfield siempre incluye la inverosimilitud en sus imágenes por la descontextualización de sus elementos, ya sea por la acción que están llevando a cabo o por la ilusión que genera a través de las características mencionadas. Gracias a la dislocación de sus imágenes genera el impacto visual.

Tras sacar estos patrones comunes, queda patente que, aunque comparte características con la realidad, pues sus imágenes se componen con negativos fotográficos, se trataría de la antítesis del realismo y la verosimilitud. Heartfield construye un universo en imágenes a través de su ojo, a su gusto, dotando a cada obra de un significado personal como mensaje para el espectador. El artista manipula las imágenes que extrae de distintas publicaciones, periódicos, revistas o creadas por él, apartándolas de su significado y contenido inicial para crear nuevas significaciones.

A través de estos recursos supo crear imágenes cargadas de sátira política hacia el régimen, con la intención de abrir los ojos a una sociedad oprimida, a la que habían anulado la capacidad de pensamiento propio. Sus obras eran una llamada a la movilización social contra lo que estaba por venir: la dictadura europea más sangrienta conocida en el siglo XX.

CAPITULO IV
BIBLIOGRAFÍA

4 | Bibliografía

- Adorno, T. (1980). *Teoría estética*. Madrid: Taurus Ediciones, S.A.
- Adorno, T. (2001). *Arte, ideología y teoría del arte*. Argentina: Amorrortu editores S.A.
- Arnheim, R. (1979). *Arte y percepción visual: Psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza Editorial, S.A.
- Arnheim, R. (1980). *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*. Madrid: Alianza Editorial.
- Arnheim, R. (1986). *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós.
- Arnheim, R. (1988). *El poder del centro*. Madrid: Alianza
- Artistas en temps de guerra. Barcelona, España: Casa de Cultura.
- Bañuelos, J. (2008). *Fotomontaje*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Barthes, R., Greimas, A.J., Bremond, C., Gritti, J., Morin, V., Metz, C., Todorov, T., & Genette, G. (2006). *Análisis estructural del relato*. Argentina: Coyocan.
- Cirlot, L., & Triadó, JR. (1990). *Las claves del dadaísmo. Como interpretarlo*. Barcelona: Planeta.
- Eco, U. (1986). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Eagleton, T. (1997). *Ideología: Una introducción*. Barcelona: Paidós.

- Freud, S. (1967). *Introducción al psicoanálisis*. Madrid: Alianza Editorial, S.A.
- Gili, G. (1976). *Guerra en la paz. Fotomontajes sobre el periodo 1930-1938*. Barcelona: Colección Punto y Línea
- Hitler, A. (1938). Ante el parlamento (17/05/1933). En *Adolf Hitler, discursos (1933-1938)* (p.62). Alemania: Editorial Kamerad.
- Lewis, R: *Las SS: El cuerpo de élite del nazismo, 1919-1945*. Barcelona.
- Martínez, V. (2016). *Joseph Goebbels. Cartel y propaganda*. Universidad de Valladolid. Segovia.
- Perceval Verde, J. M., Álvarez Dorronsoro, T., & Prieto Vilanueva, J. A. (Marzo 5, 2011).
- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española (23.a ed.)*. Madrid
- Rodríguez-García, D. (2014). La mixofobia como política de Estado en la Alemania Nazi. *Revista de Demografía Histórica*, 2, pp. 117-146. 2018, Junio 15, De Dialnet Base de datos.
- Villafañe, J. (2006). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Ediciones Pirámide.

4.1 | Enlaces web

- Aguilar, V. (2013). *El Dadaísmo, características y exponentes*. Junio 11, 2018, de Wordpress Sitio web: <https://veroaguilar.wordpress.com/2013/06/14/43/>
- Anguera de Sojo, I. (Abril 23, 2017). *Sant Jordi, una leyenda universal a medida de la industria editorial*. Marzo 2018, de El Independiente Sitio web: <https://www.elindependiente.com/tendencias/2017/04/22/san-jordi-una-leyenda-universal-a-medida-de-la-industria-editorial/>
- Canseco, J. (noviembre 2014). *La Metáfora*. En Revista internacional de filosofía online (p.94). Italia: Metábasis.it.
- Crespo, J. (Junio 16, 2011). *Los extraordinarios fotomontajes antinazis de John Heartfield*. Marzo 2018, de Una ventana al mundo Sitio web: <http://ventana-almundo.blogspot.com/2011/06/los-extraordinarios-fotomontajes.html>
- Cuervo, B. (2015). *El ascenso de Hitler y del partido Nazi al poder en Alemania*. Junio 13, 2018, de Historia digital Sitio web: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5152855>
- González, J. (1995). *Texto artístico, espacio simbólico*. Junio 15, 2018, de Trama y fondo: revista de cultura Sitio web: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2248238>
- Mañueco, M. (2018). ¿Para qué se utilizaban las palomas en los conflictos bélicos? Marzo 2018, de Muy historia Sitio web: <https://www.muyhistoria.es/curiosidades/preguntas-respuestas/para-que-se-utilizaban-las-palomas-en-los-conflictos-belicos-541414401211>

- Mayor, T.M. (2011). *John Heartfield, un artista antinazi*. Junio 11, 2018, de Revista de Claseshistoria Sitio web: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=36249997>
- Pena, I. (2018). *Los instrumentos de tortura de la Inquisición*. Marzo 2018, de Muy historia Sitio web: <https://www.muyhistoria.es/edad-media/fotos/los-instrumentos-de-tortura-de-la-inquisicion/maquinaria-del-panico>
- Pineda, A. (2008). *Propaganda, contrapropaganda y discurso crítico: la intención de poder como criterio diferenciador de fenómenos comunicativos de naturaleza ideológica*. Junio 11, 2018, de I/C - Revista Científica de Información y Comunicación Sitio web: <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/14195>
- Quiroga, M.P. (2007). *Estructura y temática en el dibujo infantil, aportaciones fundamentales*. Junio 9, 2018, de Papeles Salamantinos de Educación Sitio web: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/160722>
- Retoricas.com (2018). ""Sangre y Hierro" - Otto Von Bismark". Recuperado de: <https://www.retoricas.com/2011/05/sangre-y-hierro-otto-von-bismark.html> (2011)
- Screti, F. (2011). *PUBLICIDAD Y PROPAGANDA: TERMINOLOGÍA, IDEOLOGÍA, INGENUIDAD*. Junio 16, 2018, de Razón y Palabra Sitio web: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199524192047>
- Simó, T. (2013). *Características y divergencias en las prácticas del montaje de John Heartfield y Alexander Rodchenko*. Junio 16, 2018, de Arte y Sociedad. Revista investigación Sitio web: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4288122>

- Stack, D. (Enero 18, 2010). *La ineludible asociación entre Nietzsche y el III Reich*. Junio 17, 2018, de Coyuntura económica Sitio web:
<https://coyunturaeconomica.com/opinion/hitler-nietzsche>
- Wilhelm, K. (1819). *Die Wacht am Rhein*. Junio 9, 2018, de Biblioteca Musical Petrucci Sitio web:
[http://imslp.org/wiki/Die_Wacht_am_Rhein_\(Wilhelm,_Karl\)](http://imslp.org/wiki/Die_Wacht_am_Rhein_(Wilhelm,_Karl)).