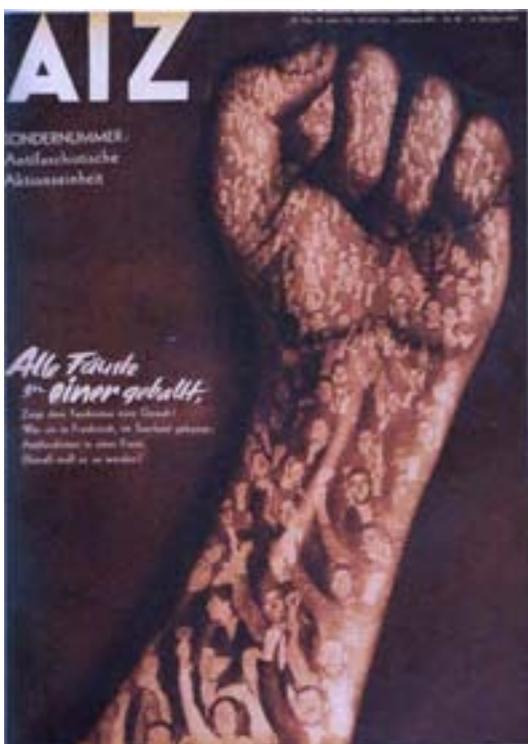


Txanan Álvarez Dorronsoro

John Heartfield (1891-1968): desmontando a Hitler

En 1970, en el pueblo guipuzcoano de Pasajes, en un sótano convertido en imprenta clandestina, descubrí a John Heartfield. Su fotomontaje *Todos los puños formando uno solo*¹ sería la portada del número dedicado al Primero de Mayo de una publicación de la izquierda antifranquista de la época. Quedé muy sorprendido por la energía que desprendía esa poderosa sinécdoque visual de la unidad y de la resistencia popular contra el fascismo. Unos

años después supe que aquello lo había diseñado, hacía ya mucho tiempo, un artista comunista alemán, con un atípico nombre inglés -que en realidad no era el suyo-, que había realizado un abundante trabajo propagandístico en los años inmediatamente anteriores al ascenso de Hitler al poder: John Heartfield.



Desde entonces, la figura de este activista del fotomontaje no ha dejado de interesarme. Veo en Heartfield un testigo excepcional de las convulsiones de su época. Sus composiciones poseen una extraña lucidez, una fuerza y una mordacidad implacables y no es extraño que sirvieran de modelo a algunos de los mejores cartelistas republicanos de la guerra civil española: Josep Renau siempre lo consideró un maestro.² Muchos años después, la obra de Heartfield y Renau, entre otros, contribuyó a alimentar el imaginario icónico con el que

numerosos jóvenes antifranquistas vivieron sus sueños y sus pesadillas, construyeron sus esperanzas, también sus quimeras, y -todo hay que decirlo- pergeñaron sus desatinos. Pero más allá de esto, que para algunos ya no es poco, Heartfield sigue siendo un referente de artista crítico que trató de mostrar las relaciones de poder y de dependencia imperantes en la época que le tocó vivir, así como las complicidades y las retóricas hipócritas que se tejían para encubrir las. Un artista capaz de extraer nuevos significados de la realidad, con la voluntad de contribuir a su transformación. Algo bastante estimulante en los tiempos que corren.

¿Quién era John Heartfield?

Nacido en Berlín-Schmargendorf en 1891, Helmut Herzfeld -que ese era su verdadero nombre- tuvo una infancia difícil. Hijo de un escritor y poeta socialista y una trabajadora textil, era el mayor de cuatro hermanos, uno de ellos el que sería su inseparable Wieland. En 1895, el padre fue condenado a prisión por un delito de blasfemia, lo que obligó a la familia a huir, en medio de grandes estrecheces, primero a Suiza y después a Austria. En 1898, los niños fueron entregados a una familia de acogida en Salzburgo.³



Helmut regresó a Alemania en 1905, trabajó en talleres de artes gráficas en diversas ciudades, estudió en la Escuela de Artes Aplicadas de Múnich y en la de Arte y Artesanía de Charlottenburg, en Berlín, ciudad en la que acabó instalándose junto a su hermano Wieland en 1913.

Cuando se desencadenó la Primera Guerra Mundial, Helmut y Wieland fueron incorporados al ejército, pero ambos, mediante simulaciones y otras estratagemas, consiguieron evadirse de sus obligaciones militares. Los dos hermanos volvieron a reunirse en Berlín. En esa época conocieron al pintor Georg Gross, un artista enormemente crítico con la sociedad de su tiempo y buen conocedor de las novedades artísticas de vanguardia. En 1916, como protesta contra el nacionalismo y la anglofobia imperantes en Alemania, decidieron cambiar sus nombres: Gross pasó a ser George Grosz, Wieland Herzfeld comenzó a llamarse Herzfelde y Helmut Herzfeld, más atrevido, se convirtió en John Heartfield (Johnny le llamarían sus amigos a causa de su pequeña estatura).

En torno a 1917, los tres se lanzaron a la edición de diversas publicaciones en lucha contra la censura y fundaron la editorial Malik. Pronto se incorporarían a Dadá.

Dadá en Berlín. El Fotomontaje

Dadá se había formado en Suiza durante la guerra. Un grupo de exiliados, expatriados y desertores comenzó a organizar, en 1916, una serie de veladas provocadoras en el Cabaret Voltaire de Zúrich. Uno de ellos, el escritor Hugo Ball, nos diría más tarde que “lo que allí se celebraba era una bufonada y un oficio de difuntos al mismo tiempo”.⁴ En realidad, era la respuesta a la angustia que provocaba la guerra y la reacción a la náusea que producía la civilización que la había alimentado. Una civilización que, para Dadá, reposaba en nociones que tan sólo pervivían como convencionalismos opresivos y vacíos: Familia, Religión, Patria, Lógica, Moral, Arte. Nada se salvaba de la quema, ni tan siquiera el arte de vanguardia, al fin y al cabo en él veían poco más que un sucedáneo del que la tradición había entronizado.

Al acabar la guerra, Dadá se extendió por el mundo. El escritor alemán Richard Huelsenbeck, tras una estancia en Zúrich, volvía a Berlín en 1918 y diversos artistas, entre ellos John Heartfield, George Grosz, Hannah Höch y Raoul Hausmann, se unieron a Dadá, aunque el

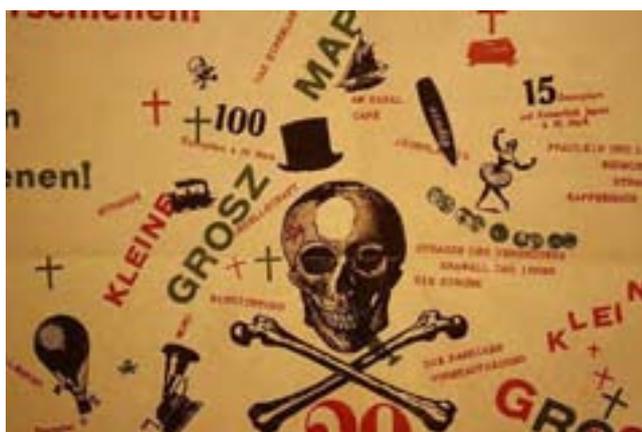
espíritu dadaísta ya lo habían incubado sobradamente para entonces. Eran años difíciles para Alemania. En el Berlín de posguerra, Dadá asumió un combativo tono político. Del nihilismo de los comienzos del movimiento, pasó a hacerse revolucionario.

Este es el contexto en el que Johnny realizaría sus primeros fotomontajes. Pero ¿qué debemos entender por un “fotomontaje”? Según una definición convencional, sería el resultado de acoplar en un mismo soporte imágenes procedentes de distintos negativos, aunque resulta evidente que esto es algo casi tan antiguo como la propia fotografía. El siglo XIX nos legó abundantes montajes fotográficos, dotados de composiciones armónicas, en los que se intentaba ocultar el origen diferente de las imágenes utilizadas, y que se amoldaban a los géneros pictóricos tradicionales. No obstante, entre estos fotomontajes pioneros, también encontramos algunos que ofrecen efectos sorprendentes, a menudo humorísticos, y que exteriorizan sin complejos el truco que los ha generado.⁵

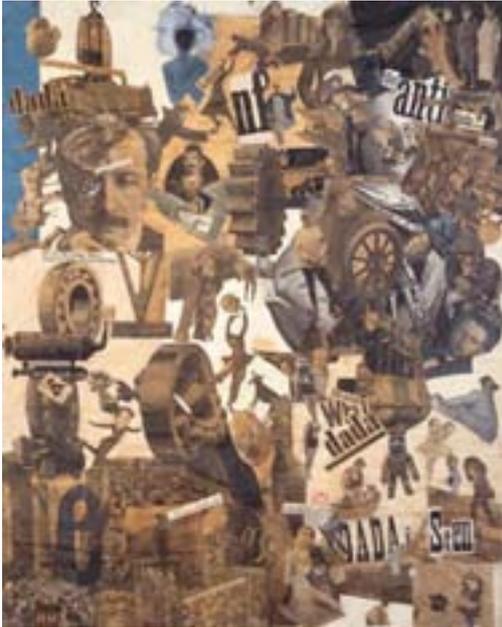
Sin embargo, para dar cuenta de todas las manifestaciones del fotomontaje moderno, la definición convencional resulta a todas luces estrecha e insuficiente. Ya en 1936, el escritor soviético Serguéi Tretiakov, hablando precisamente sobre John Heartfield, afirmaba que el fotomontaje no tenía por qué ser necesariamente un montaje de varias fotos, sino que podía serlo de foto y texto, foto y color o foto y dibujo. Una fotografía con una simple mancha de color podía asumir un significado completamente nuevo, convirtiéndose de este modo en un fotomontaje.⁶ Como sentenciaría mucho después Josep Renau, no importaba tanto la técnica empleada como la operación transformadora del sentido de la fotografía original.⁷

Suele considerarse que fue en el dadaísmo berlinés donde tuvieron lugar las primeras experiencias del fotomontaje vanguardista a partir de dos antecedentes inmediatos: de un lado, el *collage* cubista, con su voluntad de sustituir la noción de representación por la de “presentación” de un fragmento de la realidad, que dejaba la puerta abierta a recurrir a algún recorte fotográfico; de otro, la obra de algunos futuristas, que descubría una nueva y sorprendente relación formal y semiótica entre la tipografía, empleada de un modo libre y heterodoxo, y unas imágenes que también podían ser preexistentes.⁸

Esta doble influencia es perceptible en una composición temprana de John Heartfield a base de *collage* y tipografía: el anuncio de una colección de litografías de Grosz, aparecido en el suplemento a la revista dadaísta *Neue Jugend* núm. 2, en Junio de 1917. A propósito de este trabajo, Grosz comentaría que Heartfield había



elaborado, recurriendo a la técnica del *collage* y a una audaz tipografía, un estilo completamente nuevo, divertido y chocante, que venía a ser un fragmento del espíritu del propio tiempo que les había tocado vivir en un mundo descoyuntado.⁹



Fue precisamente en ese ambiente dadaísta donde, por primera vez, se conformaron *collages* basados de modo primordial en la fotografía y que aprovechaban de una manera nueva y peculiar la sintaxis derivada de su heterogeneidad, como *El corte de cuchillo de cocina Dadá* (1919) de Hannah Höch, y que eran además calificadas explícita y unánimemente como fotomontajes.

Los indicios realistas suministrados por el material fotográfico chocaban violentamente en el seno de esas composiciones explosivas. A partir de elementos estructurales contradictorios, desde el punto de vista temático o espacial, se creaba una nueva unidad. Surgía una imagen dislocada, subversiva, que nos remitía a un mundo desgarrado por el caos de la guerra y la revolución, y nos devolvía, como un espejo roto, los fragmentos fugaces de una vida vertiginosamente agitada por el torbellino de la modernidad.

El cuestionamiento por Dadá de la naturaleza del arte y de sus procedimientos y materiales habituales originaría los *Merz* de Schwitters¹⁰ y los *Ready Made* de Duchamp. Precisamente los dadaístas de Berlín emplearon la fotografía como imagen *Ready Made*: algo ya construido, sacado de su contexto original, y reconducido verbal o visualmente a una dimensión diferente.

Circulan diversas atribuciones y algunas leyendas sobre el origen del fotomontaje dadaísta. En todo caso, John Heartfield, en compañía de su amigo Grosz, hacia 1916, parece ser el primero en utilizar el procedimiento de esa manera renovadora, aunque no ha sobrevivido nada de esta obra temprana. Algo más tarde, entre 1917 y 1918, Raoul Hausmann (1886-1971) iniciaría sus experiencias en paralelo.¹¹

La Revolución y el compromiso comunista

***Llegué a las ciudades en tiempos del desorden,
Cuando el hambre reinaba.
Me mezclé con los hombres en tiempos de rebeldía
y me rebelé con ellos***

Bertolt Brecht¹²

El 31 de diciembre de 1918, Grosz, Heartfield y Herzfelde se habían adherido al Partido Comunista de Alemania (KPD) al día siguiente de su fundación por la Liga Espartaquista y otros grupos minoritarios. La época de Weimar vivía un comienzo accidentado. El 29 de octubre se producía la revuelta de los marinos de Kiel ante la pretensión de sus mandos de enviarlos a



combatir a mayor gloria del almirantazgo, cuando ya las conversaciones para el armisticio eran un secreto a voces. Poco después el movimiento se había extendido a las principales ciudades del país, en las que grupos de trabajadores y soldados formaron comités revolucionarios. La Revolución de Noviembre desencadenaría cambios trascendentales para Alemania. Fue nombrado canciller el socialdemócrata Friedrich Ebert, se proclamó la República,

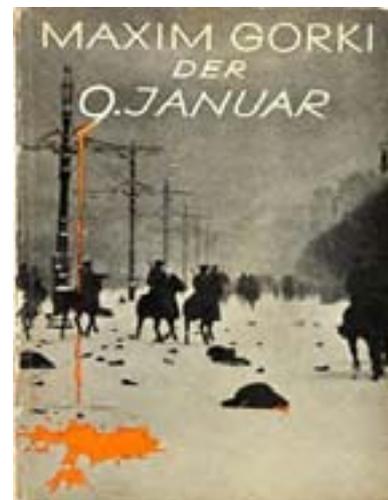
se firmó el armisticio y se implementaron medidas democratizadoras fundamentales, avanzándose hacia una asamblea constituyente que se reuniría en Weimar. Pero también los acontecimientos revolucionarios mostraron una cara sombría: la brutal represión que se abatió contra los insurrectos, sobre todo tras el alzamiento de enero de 1919, impulsado por los comunistas. El gobierno dio carta blanca a las fuerzas armadas y a los paramilitares de extrema derecha para aplastar la rebelión. Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht, dirigentes del KPD, fueron asesinados.

Alemania atravesó tiempos muy duros. La República de Weimar tuvo que hacer frente al regreso de un ejército derrotado y a la presión económica de los aliados. A una hiperinflación sin precedentes, siguió una drástica estabilización y, por último, la Gran Depresión. Fue una época tormentosa, sacudida por graves convulsiones sociales y políticas, que tuvo un final trágico. Pero también constituyó un periodo apasionante, de enorme creatividad intelectual y artística, que marcaría el devenir de la cultura moderna europea.¹³

En julio de 1920, se celebró en Berlín la Primera Feria Internacional Dadá. Las iconoclastas propuestas allí exhibidas tuvieron una importante resonancia. Pero justamente en 1920, tras este acontecimiento, es cuando comenzó la descomposición del movimiento en Alemania.

La evolución de John Heartfield es sintomática. La provocadora explosión de puntos de vista de los primeros fotomontajes dadaístas fue remitiendo en sus obras ante planteamientos más constructivos y reflexivos. La desestructuración del espacio visual, presente en sus composiciones iniciales, dio paso a unas imágenes más unitarias y legibles, dotadas de un significado cada vez menos ambiguo. Heartfield recordaría esa transición, desde el dadaísmo a unas opciones marcadas por su compromiso comunista, como un cambio "de la protesta contra todo" a "una propaganda artística sistemática y dirigida conscientemente al servicio del movimiento obrero".¹⁴

Durante estos años, realizó sobrecubiertas para Malik (la editorial creada con su hermano), empleando el fotomontaje de un modo mucho más contenido y acorde con la función referencial que esas imágenes debían desempeñar para los lectores. Intervino en diversas publicaciones y, en 1924,





participó en la fundación del *Rote Gruppe* (Grupo Rojo), asociación de artistas comunistas.

Cuando se cumplían diez años del comienzo de la Primera Guerra, Heartfield confeccionó *Padres e hijos* (1924), obra que fue expuesta en el escaparate de la librería de la editorial Malik. Wieland la consideraba el primer ejemplo del empleo del fotomontaje como comentario sobre la historia contemporánea, tal como sería característico en la posterior obra de

Johnny.¹⁵ El general Karl Litzmann (1850-1936), un veterano que en 1929 se convertiría en miembro del Partido Nazi, personifica en este fotomontaje el militarismo que había sacrificado a una generación y que estaba dispuesto a sacrificar a la siguiente. Recuerdo que bajo el conocido fresco *quattrocentista* de Masaccio, *La Trinidad*, en la iglesia de Santa Maria Novella de Florencia, un esqueleto interpela al espectador con una frase que, debidamente pluralizada, podía acompañar perfectamente a la imagen de Heartfield: “fuimos lo que vosotros sois y somos lo que vosotros seréis”. Porque es indudable que este fotomontaje posee un sentido premonitorio tan rotundo como el de un *memento mori* renacentista o barroco. La composición volvió a aparecer en las páginas de AIZ, en 1934, con el título *¡Al cabo de veinte años!*

La inventiva formal de sus obras, especialmente las portadas para Malik, dio a conocer cada vez más a John Heartfield quien logró tener una sala dedicada a su obra en la prestigiosa exposición *Film und Foto* en Stuttgart, en 1929.

La vanguardia soviética y el fotomontaje

Pero no sólo en Alemania se habían producido experiencias muy tempranas en la práctica del fotomontaje de vanguardia. Los artistas soviéticos también se dejaron seducir por este modo operativo, si bien imprimiéndole características distintas a las de su empleo por los dadaístas.

Las vanguardias rusas, ya antes de los acontecimientos revolucionarios, se habían encaminado fundamentalmente hacia la abstracción. La voluntad de no hacer representaciones del mundo, manifestada por suprematistas como Malevich o constructivistas como Tatlin, sino construcciones de una nueva realidad, iba a cobrar un nuevo sentido tras la revolución. Para los artistas más comprometidos con ella, construir la realidad significaba ahora construir la nueva sociedad socialista, diseñarla en todas sus vertientes utilitarias y simbólicas. Había que impulsar un nuevo arte para un destinatario colectivo y este arte tenía que estar basado forzosamente en las técnicas más avanzadas, en los modernos medios de producción y reproducción. La figura del artesano-artista tradicional no encajaba en esta tarea y debía ser

reemplazada por la del ingeniero-diseñador. En definitiva lo que se estaba ventilando era, tal como se preguntaba retóricamente el poeta Maiakovsky, si el arte debía ser altar o fábrica.¹⁶

La fotografía, el fotomontaje y el cine jugaron un papel esencial a la hora de hacer llegar el nuevo arte a un público masivo, facilitando el compromiso tecnológico del productivismo al que hemos hecho referencia, con el compromiso político y su inherente exigencia de eficacia comunicativa. Era necesario alejarse de las limitaciones de comprensión que imponían las formas abstractas sin por ello tener que retornar a la pintura figurativa o a otras prácticas tradicionales. Además, el fotomontaje y el montaje cinematográfico, tal como lo emplearon Eisenstein y otros cineastas soviéticos, suscitaban en los marxistas una reverencial adhesión, al observar que guardaban una fascinante familiaridad con la dialéctica materialista: del choque de dos realidades, dos imágenes o dos secuencias, surgía un nuevo significado de naturaleza superior.



El Grupo Octubre (1928-1932) reunía en torno a 1930 a lo mejor de la vanguardia soviética. Algunos de sus miembros más destacados, como Gustav Klucis (1895-1944), El Lissitzky (1890-1941) o Alexander Rodchenko (1891-1956) ya habían cambiado hacia tiempo la abstracción por la “poligrafía”, un término que empleaban para referirse a la fusión entre *collage*, tipografía y fotografía, todo ello filtrado por la fotomecánica.

Según Gustav Klucis, su *Ciudad dinámica*, de 1919, fue el primer fotomontaje soviético. El punto de partida de esta obra venía marcado por las formas suprematistas, pero es la fotografía la que volvía comprensible este enaltecimiento

poético de la construcción del nuevo mundo comunista.



Los artistas soviéticos realizaban fotomontajes en los que la tipografía se combinaba con la fotografía en medio de formulaciones visuales rigurosas, geométricas, de origen suprematista o constructivista. Querían realizar una obra que impulsara y reflejara el avance de la construcción del socialismo, y consideraban que ello debía ir acompañado de una revolución cultural y perceptiva. Las fotografías se integraban, como un elemento estructural más, en dinámicas composiciones, en medio de contrastes de escala, de color y de transiciones cortantes entre las distintas superficies, que actuaban como piezas aparentemente



ensambladas en una cadena de montaje. El nuevo lenguaje revelaba la energía y el entusiasmo que suscitaban los avances del cambio revolucionario, como podemos apreciar en el fotomontaje de Klucis *En el frente de la construcción socialista* (1927), o en el anuncio de *Libros en todas las ramas del conocimiento*, realizado por Alexander Rodchenko para la Editorial Estatal de Leningrado (1925).

Arbeiter-Illustrierte Zeitung (Periódico ilustrado obrero) AIZ

Willi Münzenberg (1889-1940),¹⁷ siendo dirigente de la Internacional de Jóvenes Comunistas, había creado, en 1921, la organización solidaria *Internationale Arbeiter Hilfe* (IAH, Socorro Obrero Internacional), cuya finalidad era la de recaudar fondos para ayudar a la Unión Soviética a paliar el hambre que se había desatado en la cuenca del Volga. Pasada esta emergencia, la asociación desplegó diversas iniciativas. Una de ellas fue la creación de la revista AIZ, fundada en 1926, concebida como alternativa de izquierda a las revistas ilustradas que proliferaron en los años veinte y que tanto impactaban en el gran público.

Estas iniciativas se integraban en las tácticas frentistas que la Unión Soviética había puesto en práctica al comenzar los años veinte, cuando se hallaba internacionalmente aislada y era visible el repliegue del movimiento revolucionario. El objetivo era atraer a sectores que no fueran necesariamente comunistas, pero que pudieran tener simpatías por la experiencia soviética y por diversas propuestas de izquierda o antiimperialistas. Sin embargo, en 1930, cuando John Heartfield empezó a colaborar con AIZ, hacía ya tiempo que en la III Internacional se había producido una inflexión hacia posiciones cada vez más marcadas por el sectarismo y por la aversión a cualquier entendimiento con la socialdemocracia.¹⁸

Entre 1930 y 1938 Heartfield generó una gran cantidad de material para la revista (en muchas ocasiones contando con la colaboración literaria de su hermano Wieland). La publicación, en su mejor momento, llegó a tirar 500.000 ejemplares destinados a diversos países de habla alemana.¹⁹ En 1933, con la llegada de los nazis al poder, la edición de AIZ se trasladó a Praga, donde desde 1936 pasó a llamarse *Volks Illustrierte* (VI), reflejando en su cabecera la nueva política de Frente Popular contra el fascismo formulada en 1935.²⁰ Cuando, en 1938, debido a las presiones nazis, la situación en la capital checa se volvió imposible y la ocupación se presentía inminente, Heartfield huyó precipitadamente. Exiliado en Londres, no colaboró en los últimos siete números del periódico, editados en Francia entre el 15 de enero y el 26 de febrero de 1939. Al menos tuvo la suerte de esquivar de algún modo las perplejidades y los desgarros que el pacto germano-soviético, firmado en agosto de 1939, provocó entre los comunistas alemanes.

La obra de John Heartfield para AIZ

Estamos sin duda ante unas mordaces y originales sátiras muy difíciles de encasillar. El empleo del fotomontaje, así como los medios tipográficos a los que recurre, sitúan a John Heartfield en las inmediaciones del movimiento moderno, aunque el aspecto de su obra resulta ajeno a la producción de las vanguardias. Claro está que tampoco responde para nada a las ideas dominantes que promovió el llamado realismo socialista a mediados de los años 30.

Los fotomontajes de Heartfield suponían a menudo combinaciones muy complejas, pero la atención prestada a la construcción espacial, a la luz y a la relación entre las figuras sugería una imagen unitaria, orgánica, casi “documental”, dando vida de forma concentrada a una idea. Todo ello alejaba su estilo de otras vertientes del fotomontaje como la practicada por la vanguardia soviética, lo que generó más de una discusión. En todo caso, siempre hay que destacar en sus realizaciones la presencia de la tradición de la caricatura y de tantos y tan grandes artistas que se inscriben en ella, como Goya, Hogarth o Daumier. Heartfield admiraba

sin reservas a Daumier, tanto por su obra como por su compromiso político, y llegó a inspirarse directamente en sus caricaturas en algunos fotomontajes.²¹ Conocía bien esa tradición y se sentía atraído por los elementos procedentes de la cultura popular que a menudo la impregnaban. El humor de los fotomontajes de Johnny, ácido y negro, integraba ingredientes como lo carnavalesco, lo grotesco, lo irreverente y lo macabro, todos ellos situados en los márgenes de lo oficialmente serio y respetable. Ante las características de la obra de Heartfield uno no puede dejar de pensar en un género tan cercano a nosotros como el esperpento.

Se pueden diferenciar tres tipos de mecanismos satíricos entre los más ampliamente utilizados por Heartfield.²²

1) Las “metamorfosis” e “hibridaciones”

Un ser humano es convertido en insecto, o un animal adquiere características antropomorfas, o bien, por medio de una transformación menos drástica, un ministro nazi se convierte en carnicero o un magnate del acero en titiritero. También, alguien puede convertirse en cosa (“reificarse”), total o parcialmente, como tendremos oportunidad de ver.

2) Los contrastes de escala

El contraste entre lo grande y lo pequeño -en última instancia derivado de la tradición iconográfica religiosa- es un procedimiento aplicado con asiduidad por John Heartfield, cargándolo, según el contexto, de diferentes significados. No obstante, lo convierte muy a menudo en una metáfora de las verdaderas relaciones de poder. Frente a la pretensión de los nazis de actuar en nombre de los intereses del conjunto de la comunidad alemana, la contraposición de escala trata de poner en evidencia su subordinación al gran capital.

3) La discordancia entre las palabras y la imagen

El lenguaje desempeña un papel decisivo en los fotomontajes de Heartfield, quien siempre muestra una decidida afición por los juegos de palabras y por los dobles sentidos. Sus mensajes se transmiten por medio de una fusión inseparable de la palabra y la imagen, y si bien ambos pueden articularse de un modo diverso, una operación muy socorrida será la de buscar su discordancia, para lograr así un demoledor efecto de desenmascaramiento.

Heartfield empleó estos recursos, reelaborados y re combinados hasta el infinito en transformaciones, superposiciones y yuxtaposiciones que encajaban perfectamente con la técnica del fotomontaje y que se apoyaban en la fuerza directa, “indicial”, de la fotografía.

Puede decirse que inventó un nuevo e inclasificable género que combinaba una técnica relacionada con la vanguardia del siglo XX y la vieja tradición de la caricatura, con el que denunciaba la retórica hitleriana, poniendo en evidencia las relaciones entre el capitalismo, el fascismo y la guerra, socavando el discurso nazi: desmontando a Hitler.

***Y el Führer os dirá: la guerra durará cuatro semanas.
 Cuando llegue el otoño, estaréis de vuelta,
 pero vendrá el otoño y pasará,
 vendrá de nuevo y pasará muchas veces
 y vosotros no estaréis de vuelta***

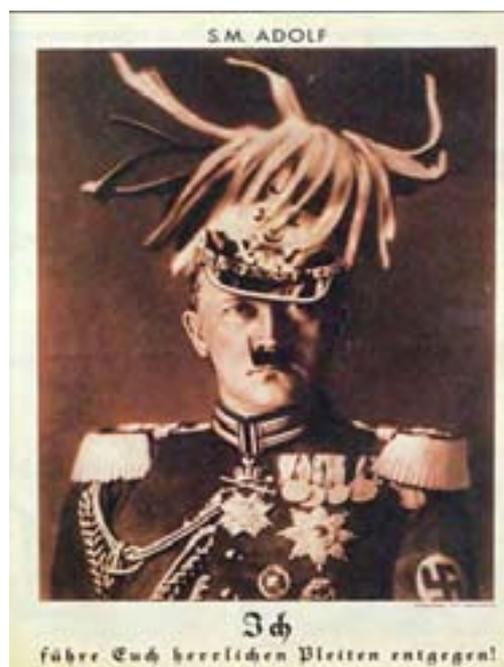
Bertolt Brecht

Tras la Primera Guerra Mundial, el capitalismo se encontraba de nuevo en crisis. Los comunistas estaban convencidos de que en Alemania su única salida sería arrojarse en brazos del fascismo y provocar otro conflicto bélico internacional. Heartfield retoma esta idea en algunos de sus mejores fotomontajes, como *Guerra y cadáveres - La última esperanza de los ricos* (AIZ, 1932). Una siniestra hiena parece adueñarse de los cuerpos de los soldados caídos



en el campo de batalla. El sombrero y la condecoración²³ son referencias obvias al capitalismo y al militarismo. Sabemos que es un fotomontaje, pero la atmósfera ilusionista que recrea la composición, por medio de la construcción del espacio y la iluminación, junto a las “evidencias fotográficas” que contiene, nos impacta, nos perturba, conduciéndonos a una zona de penumbra entre la pesadilla y la realidad.

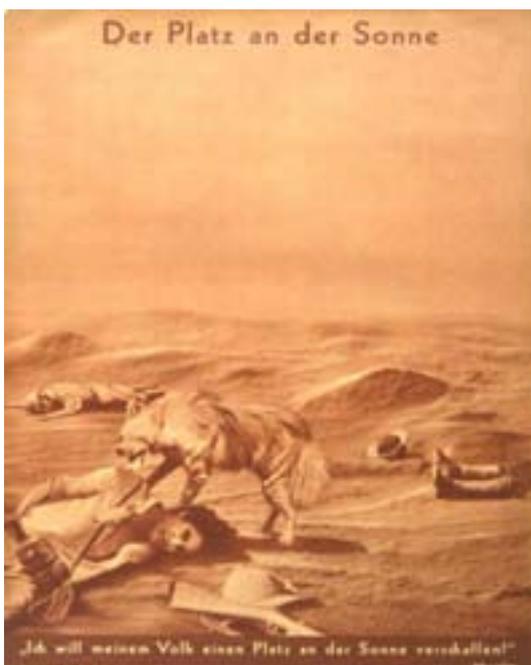
En *S.M. Adolf: ¡Yo os conduciré a magníficas bancarrotas!* (AIZ, 1932) compone un cómico retrato híbrido a partir de las imágenes del Káiser y de Hitler, al tiempo que el texto -en caracteres góticos- altera el triunfalismo de las palabras del Emperador en la Primera Guerra Mundial: "¡Yo os conduciré a tiempos magníficos!". Heartfield vuelve a poner de relieve la continuidad entre el Antiguo Régimen y el fascismo, entre el viejo militarismo prusiano y la agresividad del nazismo.



Ya en Praga, Johnny confecciona *Esta es la salvación que ellos traen* (VI, 1938), una imagen desoladora. La mano alzada del fascismo y la muerte, formada con el rebufo de los aviones, centra el fotomontaje, mientras que en la parte inferior se muestran sus trágicas consecuencias.²⁴ En el texto juega con los dos sentidos de la palabra *Heil* ("saludo" y "salvación"). Un primer recorte de prensa, procedente de Praga, se hace eco de un artículo del *Boletín para la investigación sobre Biología y Raza* de Berlín, que comentaba las ventajas de los bombardeos sobre los centros de las ciudades: moría el lumpemproletariado y los más débiles enloquecían, con lo que podían ser identificados y facilitar de este modo una esterilización selectiva de la población. El otro texto recoge el entusiasmo de un portavoz de la marina japonesa ante los bombardeos sobre Cantón.²⁵



***Y al caer el ocaso, ya sus caras
no parecen iguales.
Ahora veo caras de otros niños:
españoles, franceses, orientales...***
Bertolt Brecht



Los fotomontajes de Heartfield abordaron los conflictos instigados por el fascismo en los años treinta, como la invasión de Abisinia por Mussolini en 1935, la sublevación de Franco en España en 1936 o las agresiones del militarismo japonés a China.

En *Un lugar bajo el sol* (AIZ 1935), la imagen desmiente la retórica triunfalista con la que Mussolini arropaba su aventura colonial africana: "Quiero procurar a mi pueblo un lugar bajo el sol".



Heartfield realizará diversos fotomontajes sobre la guerra civil española. En su obra *Madrid 1936 ¡No pasarán! ¡Pasaremos!* (VI, 1936), dos enormes buitres se alzan sobre la ciudad. Ambos llevan fajín de general. Uno luce la cruz gamada como insignia, mientras que el otro se adorna con el yugo y las flechas falangistas. Pero, frente a esa presencia amenazante, Madrid aparece poderosamente defendido por las gigantescas bayonetas de los milicianos republicanos.

En *La libertad misma combate en sus filas* (VI, agosto de 1936), Heartfield recurre al conocido cuadro en el que Eugène Delacroix evocaba las jornadas revolucionarias de julio de 1830 contra la reacción absolutista de Carlos X. Sobre la pintura aparece montada una imagen fotográfica, espejo de un julio más reciente, el de 1936. Las tropas republicanas son vitoreadas al salir de Barcelona en dirección al frente.²⁶ La imagen extraída de la prensa nos remite a un acontecimiento vivo, inmediato, contemporáneo, mientras que el cuadro aporta la monumentalidad, la grandeza histórica y el sentido épico.



El fascismo es la dictadura terrorista de los elementos más reaccionarios, más chovinistas y más imperialistas del capital financiero.

Georgi Dimitrov²⁷

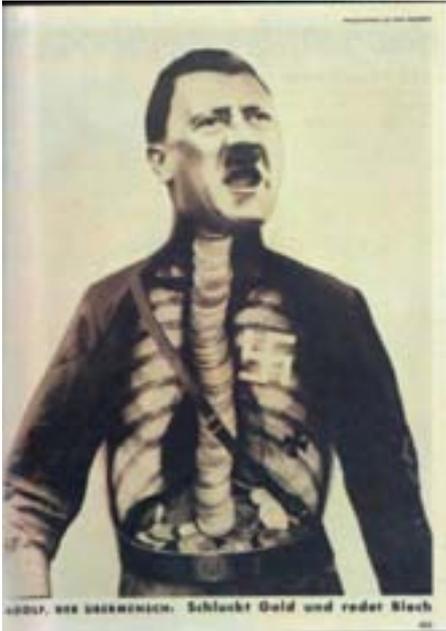
John Heartfield realizó numerosos fotomontajes con el objetivo de desvelar la verdadera naturaleza de las relaciones entre el fascismo y el gran capital. Se propuso obstinadamente deshacer el envoltorio interclasista y populista con el que los nazis rodeaban sus proclamas, y con el que pretendían encubrir su subordinación a los grandes poderes económicos. De ese empeño, surgieron algunas de sus composiciones más brillantes y conocidas.



En *El sentido del saludo hitleriano* (AIZ, 1932), una de sus obras maestras, el contraste de escala entre el “gran financiero”, que aporta los billetes, y el pequeño Hitler, que alza la mano, mientras se jacta de contar con un apoyo popular masivo -“Tengo millones detrás de mí”-, desmonta el discurso nazi y la altisonante gesticulación que lo acompaña, confiriéndoles un nuevo y elocuente significado.

Johnny vuelve a abundar en la misma idea en *¿Instrumento en manos de Dios? ¡Juguete en manos de Thyssen!* (AIZ, 1933). El magnate del acero Fritz Thyssen, miembro del Partido Nacionalsocialista ya desde 1931, y uno de los principales puentes entre los nazis y los grandes industriales, se metamorfosea en el titiritero que mueve los hilos de un Hitler diminuto convertido en marioneta.²⁸





Adolf, el Superhombre, traga oro y escupe basura (AIZ, 1932), nos presenta a un Hitler dotado de un “acaudalado aparato digestivo” y de vísceras inevitablemente cruciformes. El enunciado es rotundo: la demagogia hitleriana se nutre de los capitales aportados por la gran burguesía alemana. En este caso, y no es el único, junto a su firma, en la parte superior derecha, el artista añade una nota irónica apropiada para la ocasión: "Radiografía por John Heartfield". La nota tiene además la virtualidad de valorar metafóricamente las potencialidades “radiográficas” del fotomontaje, su capacidad de revelar las relaciones ocultas que subyacen en la realidad.

***La Unión Soviética: nuestro mundo a defender*²⁹**
Willi Münzenberg

Las referencias a la Unión Soviética en AIZ siempre fueron entusiastas y laudatorias, apareciendo identificada como el gran bastión de la paz y el socialismo en el mundo. *Un hombre nuevo dueño de un nuevo mundo* (AIZ, 1934) fue la portada diseñada para un número especial de la revista. Se conmemoraban los 17 años de la formación del nuevo estado

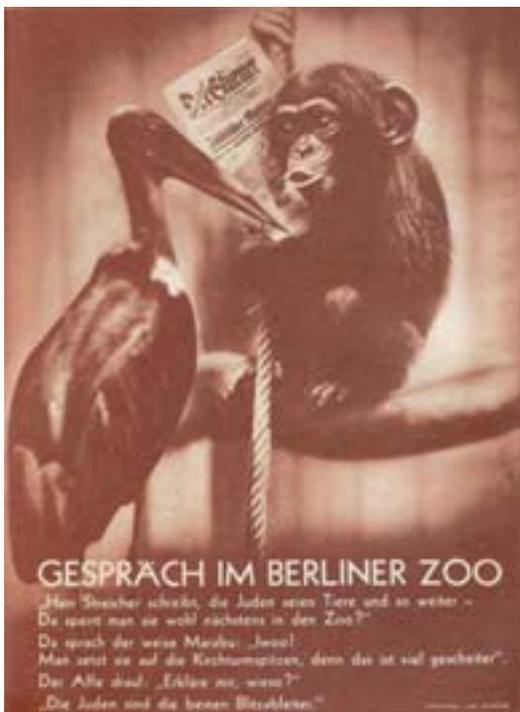


revolucionario y era el momento en que el Primer Plan Quinquenal, programado en 1928, ofrecía resultados importantes desde el punto de vista de la industrialización. Heartfield había estado en la Unión Soviética en 1931-32 y su composición adquiere unas evidentes connotaciones constructivistas, con unas imágenes dispuestas en planos contrastados en angulaciones diferentes, muy pronunciadas, que recuerdan inmediatamente a algunos trabajos de Rodchenko y Lissitzky. La falta de homogeneidad espacial hace que el montaje resulte menos unificado de lo que para entonces era y seguiría siendo habitual en Heartfield, quedando como una cita singular con la que parecía querer homenajear a sus colegas soviéticos a la hora de abordar el tema de la construcción del socialismo en su país. En otro

***¡Oh Alemania, pálida madre!
¿Qué han hecho tus hijos de ti
para que, entre todos los pueblos,
provoques la risa o el espanto?***

Bertolt Brecht

Heartfield denunciaría desde las páginas de AIZ las acciones violentas de los nazis, su escalada de amenazas y provocaciones. El antisemitismo que se desataba de forma cada vez más virulenta en Alemania obtendría una réplica contundente en sus fotomontajes, algunos de ellos saturados de un humor corrosivo e implacable, como *Diálogo en el Zoo de Berlín*³²(AIZ, 1934) o *La receta de Goebbels contra la penuria alimentaria en Alemania* (AIZ, 1935): “¿No hay manteca ni mantequilla? Pues pruebe a comerse a sus judíos”.



Otro acontecimiento que afrontó Heartfield en varias de sus composiciones fue el del incendio del Reichstag y sus secuelas. Con Hitler ocupando ya la cancillería, las que resultarían las últimas elecciones parlamentarias de la República de Weimar estaban convocadas para el 5 de marzo de 1933. La campaña electoral se vivió en medio de asesinatos e intimidaciones fascistas. El 27 de febrero las llamas destruyeron la sede del Parlamento Alemán. Desde el poder se proclamó que el atentado no era sino el prólogo de una acción insurreccional de los comunistas. El KPD denunció que había sido proyectado por los propios nazis, y lo que desde luego resulta evidente es que el acontecimiento sirvió a estos últimos de pretexto para cercenar las libertades políticas y endurecer la represión contra sus oponentes.³³



En *Goering, el verdugo del Tercer Reich* (AIZ 1933), con el Reichstag en llamas al fondo, el entonces ministro del interior de Prusia aparece transformado en carnicero, presentado como un verdugo ensangrentado y brutal. Heartfield dirige aquí también nuestra atención hacia su propio método de trabajo mediante una hilarante aclaración: “El rostro de Goering está tomado de una fotografía original y no ha sido retocado”.

Johnny comentará con sarcasmo, no exento a veces de cierta perplejidad, la degradación de la tradición cultural alemana en el fascismo. En *Durch Licht Zur Nacht. Por la luz hacia la noche* (AIZ, 1933), un Goebbels en actitud retórica ordena la quema de libros que tuvo lugar en mayo de 1933 en Berlín, pero la pira en la que arden los textos condenados por los nazis alcanza al Reichstag, descubriendo de este modo a los que Heartfield consideraba los verdaderos instigadores del atentado contra la sede parlamentaria. En *Sueño del artista pardo* (VI, 1938), crea un imposible híbrido, ironizando sobre el doble encargo que por aquellas fechas había recibido, desde medios oficiales, el escultor George Kolbe: un monumento a Franco y otro a Beethoven. En su sueño, el artista se interroga: “Franco y Beethoven, ¿cómo lo conseguiré? Lo mejor supongo sería hacer un centauro, mitad bestia y mitad humano”.



Heartfield, los marxistas y la estética

Heartfield se consideraba ante todo un artista comunista, pero el modo en que valoraron su obra los teóricos, los críticos y los artistas que se movían ideológicamente en sus cercanías no fue siempre el mismo.

En el Partido Comunista de Alemania las opiniones no eran unánimes, aunque en general estaba bien considerado y se destacaba su talento a la hora de exprimir las posibilidades del fotomontaje para poner al descubierto, en un sentido marxista, las auténticas relaciones y contradicciones de la sociedad.³⁴

Durante su visita a la Unión Soviética en 1931-32, desarrolló una gran actividad. En contacto con miembros del Grupo Octubre expuso sus trabajos, intervino en conferencias y debates y participó en una campaña de desprofesionalización del arte. Fue bien recibido por la vanguardia soviética, pero no faltaron las opiniones discordantes sobre su labor, ni las inevitables comparaciones con el fotomontaje soviético, a todas luces tan diferente. El principal valedor de Johnny fue el autor de la primera monografía sobre su actividad artística, el escritor productivista Serguéi Tretiakov, quien mostraba una clara preferencia por su obra, más “concreta” que la de los artistas soviéticos. El más reticente era Gustav Klucis. Apreciaba las realizaciones de Heartfield, pero consideraba superior el fotomontaje soviético con su carácter disonante y “antiorgánico”. La disputa no era meramente académica. Empezaban a arreciar las críticas a los procedimientos vanguardistas, y entre ellos al fotomontaje, por su “formalismo”, “elitismo” y “antirrealismo”. Tal vez algunos artistas soviéticos pretendían apoyarse en la obra de Heartfield, comprometida y popular, para defender de esas acusaciones la práctica del fotomontaje y las propuestas renovadoras, mientras que, por el contrario, Klucis quizá veía en la organicidad de sus composiciones una mayor proximidad a la pintura figurativa tradicional, y temía que pudieran actuar como un caballo de Troya del conservadurismo artístico en el interior de la vanguardia para desmantelarla.

Sin embargo, las oportunidades de debate entre los artistas más inquietos iban a durar poco tiempo. El Grupo Octubre fue disuelto por decreto en 1932 junto con otros colectivos independientes del Estado. En el Primer Congreso de escritores soviéticos, celebrado en Moscú en 1934, el secretario del CC del PCUS, Andrei Zhdánov, encargado de cultura, dictaba en su informe los principios de lo que se iba a conocer como “realismo socialista”: “el deber de transformación ideológica y pedagógica de los trabajadores en el espíritu del socialismo...” y la exigencia del “carácter verídico e históricamente concreto de la representación artística”,³⁵ orientación que iría dejando al descubierto a la vanguardia junto a algunos de sus procedimientos artísticos, como el propio fotomontaje, y que con el tiempo conduciría a la restauración de un arte de características rutinarias y académicas, entregado al cultivo del panegírico. Muchos artistas revolucionarios y comunistas serían marginados y perseguidos, entre ellos precisamente Gustav Klucis y Serguei Tretiakov, encarcelados y presuntamente “suicidados” por Stalin durante su cautiverio en 1938 y 1939 respectivamente.

En los años treinta todavía se discutía el alcance y el sentido del realismo en los círculos marxistas. En ellos recibían un importante respaldo los planteamientos teóricos del húngaro Georg Lukács y su defensa de una estética que recogiendo la herencia de las tradiciones realistas clásicas (Balzac, Tolstoi y otros novelistas del siglo XIX), alentara una literatura y un arte capaces de evidenciar, en el siglo XX, las conexiones sociales profundas, ocultas tras las apariencias de la realidad. Lukács era muy crítico con las propuestas y las técnicas de vanguardia ya que, en su opinión, fomentaban una visión fragmentaria y subjetivista del mundo, abriendo las puertas al fatalismo y al irracionalismo y, en definitiva, suponían una suerte de desarme intelectual frente a la reacción. Reconocía la facultad del fotomontaje para funcionar como una oportuna caricatura y concedía, tal vez pensando en la obra de Heartfield, que podía llegar a actuar como arma política. Sin embargo, mantenía que el fotomontaje era incapaz de hacer una “declaración acerca del mundo”, porque su elemento básico, la fotografía, sólo alcanzaba a registrar las apariencias externas de la realidad, careciendo de capacidad para revelar los mecanismos ocultos de la sociedad.³⁶

Es justo decir que los reproches a la vanguardia también tuvieron su contestación entre intelectuales marxistas como Ernst Bloch, quien precisamente citaba la popularidad de los montajes de Heartfield para contrarrestar la idea de que los procedimientos vanguardistas eran elitistas y no resultaban operativos en la lucha de clases.³⁷

Walter Benjamin, en la conferencia que pronunció en París en 1934, titulada *El autor como productor*, insistía en que el arte revolucionario exigía algo más que la transmisión de mensajes progresistas a través de medios tradicionales, y que debía implicar una verdadera transformación de los medios artísticos de producción, distribución y consumo. Al igual que Tretiakov, cuya actividad ponía como ejemplo,³⁸ pensaba que no se necesitaba un “Tolstoi rojo”, y que la escritura basada en la novela realista del siglo XIX era tan anacrónica como la pintura de caballete. Los escritores debían experimentar con nuevos tipos de documentación literaria igual que los artistas experimentaban con la “poligrafía”. Había que descompartimentar los géneros, derribar las barreras que separan a consumidores y creadores, actuar colectivamente, hacerse presentes en la transformación revolucionaria de la realidad por medio del arte y fundirlo con la vida. Lo importante no era cómo se situaba una obra frente a las relaciones sociales de producción, si era conformista o aspiraba a transformarlas, sino cómo se situaba en medio de ellas, lo que apuntaba directamente a la técnica de las obras, a las condiciones en las que éstas eran producidas. Se trataba de introducir innovaciones en el aparato de producción dirigidas a volverlo ajeno a la clase dominante y a orientarlo hacia el socialismo.³⁹ Benjamin se refería en términos positivos a la herencia de Dadá, a las posibilidades del fotomontaje y a los diseños de John Heartfield para Malik. No mencionaba expresamente sus trabajos para AIZ, pero es evidente que toda la actividad de Johnny se orientaba en la línea productivista que Benjamin defendía: la colectivización del trabajo artístico, la difusión masiva, la intervención política y la superación de los géneros tradicionales.⁴⁰

Bertolt Brecht siempre apoyó decididamente la obra de Heartfield, llegando a elogiar desde las propias páginas de AIZ el modo en que la fotografía era utilizada en la revista. Su idea de reconvertir la producción teatral, incluso dando entrada a la participación del espectador en la reelaboración de la obra por medio de ensayos abiertos, era cercana a las propuestas de

Benjamin y Tretiakov. Por otra parte, evitaba cuidadosamente que la noción de “realismo” dictaminara *el modus operandi* del artista o le obligara a encuadrarse en unos parámetros estéticos precisos, reconduciendo el significado del concepto a la capacidad del arte para hacer emerger la realidad de las relaciones sociales.⁴¹

El poeta comunista Louis Aragon fue quien introdujo más abiertamente a Johnny en la *mêlée*. En 1935 tuvo lugar la primera muestra de su obra en Francia, apoyada por la Asociación de Artistas y Escritores Revolucionarios, próxima al PCF. En la inauguración de la exposición, celebrada en París, Aragon pronunció su discurso “John Heartfield y la belleza revolucionaria”, en el que lo presentaba como un modelo de artista comprometido capaz de compatibilizar los procedimientos de vanguardia con el realismo socialista. Este último término, según Aragon, debía hacer referencia a la “expresión consciente de las realidades sociales”, y actuar como una “parte integrante del combate que modificará la realidad”. Como vemos, evitaba también dotar de mayores precisiones de tipo estético u operativo al concepto. En el intento conciliador de Aragon, la obra de Heartfield aparecía como una síntesis, desde luego más que discutible, entre el *collage* vanguardista y la tradición de la pintura.⁴²

Conviene aclarar, por último, que en medio de los debates sobre el realismo, en los círculos marxistas “importantes” (los más ortodoxos y cercanos a los centros de control político), a Heartfield no se le prestaba demasiada consideración. En el mejor de los casos era un buen artista cómico (“un caricaturista”); en el peor, un vanguardista del que desconfiar.

El retorno a Alemania

No es extraño que al regresar a Alemania Oriental en 1950 fuera recibido con cierto desdén y escaso reconocimiento. Se ha dicho que no lo ayudó el haberse refugiado en Inglaterra, pero su hermano Wieland, exiliado en los Estados Unidos, y otros artistas e intelectuales que también habían huido hacia Occidente, fueron mejor acogidos. También es probable que en esa fría recepción pesara la amistad que Johnny había mantenido en el pasado con el editor de AIZ, Willi Münzenberg, caído en desgracia y oficialmente “suicidado” en 1940. Pero en todo caso, las autoridades de la RDA no debían de saber qué hacer con un artista de las características de John Heartfield. Su obra, impregnada de humor vitriólico y mordacidad, constituía un arte esencialmente crítico, de “oposición”, y no era fácil que encontrara vías de continuidad en la nueva realidad política de la Alemania del Este, más aún cuando el medio utilizado era el fotomontaje, un procedimiento identificado con las vanguardias y por tanto de reputación dudosa.⁴³

Heartfield con la salud muy deteriorada, después de dos infartos, sobrevivía gracias a la ayuda de su hermano y de sus amigos. En todo momento tuvo el apoyo de Bertolt Brecht, que llegó a hacer una apasionada declaración en su favor en 1951 en la que lo consideraba un “clásico”⁴⁴, tal vez la única condición posible desde la que podía ser recuperado en la RDA en esta época.

Stalin murió en 1953. Sus crímenes fueron por primera vez condenados en la Unión Soviética, en 1956, en el célebre discurso de Kruschev ante el XX Congreso del Partido Comunista. En la RDA, una tímida “apertura” cultural, que conllevó una flexibilización de la doctrina realista, dio como resultado una actitud menos hostil hacia la vanguardia. Heartfield ingresó a propuesta de Brecht en la *Akademie der Künste* en 1956. Llegó así la hora de los reconocimientos y de las exposiciones de su obra, primero en los países del Este, pero a partir de los años sesenta también en Europa Occidental. John Heartfield murió en Berlín en 1968.

En 1989 caía el muro. Para entonces ya muchos de nosotros dábamos manotazos para no hundirnos entre las olas de la incertidumbre o la melancolía. Hubiera sido difícil afirmar si John Heartfield seguía siendo nuestro camarada, porque en realidad ya no sabíamos con certeza ni si teníamos camaradas, ni si tan siquiera éramos de los nuestros. Tal vez pudiera pensarse que, de haber vivido hasta entonces, Johnny también se hubiera visto asaltado por la desazón y las dudas. Pero no lo creo. Me lo imagino con 89 años, enfermo y rodeado de unos hijos y unos nietos que tratan de ocultarle la llegada de la Coca-Cola, la implantación de las parabólicas y la retirada de las imágenes de los fundadores del comunismo, igual que aquella entrañable “camarada-mamá” de *Good Bye, Lenin!*



¹ Aparecido en *Arbeiter-Illustrierte Zeitung (AIZ)* en octubre de 1934.

² Josep Renau, “Homenaje a John Heartfield”, *Photovision*, núm. 1, julio-agosto de 1981.

³ Un breve y actualizado perfil biográfico de John Heartfield lo encontramos en Madeleine Dupuy, “Biographie”, en el catálogo *John Heartfield, photomontages politiques 1930-1938*, Estrasburgo, Les Musées de Strasbourg, 2006.

⁴ Hugo Ball, *Dada à Zurich. Le mot et l’image (1916-1917)*, Dijon, Les Presses du Réel, 2006, pág. 24.

⁵ Sobre el concepto de fotomontaje y sus antecedentes puede consultarse Dawn Ades, *Fotomontaje*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, págs.7-18. También, Jacob Bañuelos Capistrán, *Fotomontaje*, Madrid, Cátedra, 2008, págs. 19 y siguientes.

⁶ Serguéi Tretiakov, *John Heartfield*, Moscú, OGIS, 1936. Citado en Dawn Ades, *op.cit.*, pág. 24.

⁷ Josep Renau, *op.cit.*, pág. 14.

⁸ Un ejemplo temprano de la inclusión de la fotografía como *collage* en el futurismo italiano lo tenemos en la obra de Carlo Carrà *Oficial francés observando movimientos enemigos*, de 1915.

⁹ Los comentarios de Grosz sobre esta obra se recogen en su texto autobiográfico *Ja und ein grosses Nein (Un pequeño sí y un gran no)*. Citado por Carlos Pérez en “John Heartfield. Dada, caricature politique et lutte des classes”, en *John Heartfield, photomontages politiques 1930-1938*, Estrasburgo, 2006, Les Musées de Strasbourg, pág. 14

¹⁰ En Hannover, Dadá tiene un carácter menos político. La figura más destacada es el pintor Kurt Schwitters (1887-1948). Realiza una serie de construcciones plásticas en las que junto a la pintura se integran objetos y materiales de deshecho a las que bautiza como “Merz”. El nombre procedía de una obra suya en la que aparecía un fragmento de la palabra “Kommerz”.

¹¹ Dawn Ades, *op.cit.*, pág. 19.

¹² El fragmento de este poema y otros que se insertan a lo largo del texto han sido extraídos de Bertolt Brecht, *Poemas y Canciones*, Madrid, Akal, 1982.

¹³ Una excelente introducción a la política y a la cultura de la Alemania de entreguerras la encontramos en Eric Weitz, *La Alemania de Weimar. Presagio y tragedia*, Madrid, Turner, 2009.

¹⁴ Así lo afirmaba en unas declaraciones al historiador de arte Francis Klingender en 1944. Citado por David Evans, *John Heartfield AIZ / VI 1930-38*, Nueva York, Kent Fine Art / Valencia, IVAM, 1992, pág.10. El trabajo de David Evans es el más exhaustivo de los publicados hasta la fecha sobre John Heartfield.

¹⁵ Wieland Herzfelde, *John Heartfield: lebend und Werk*, Dresde, VEB Verlag der Kunst, 1962. Citado por David Evans, *op.cit.*, pág. 12.

¹⁶ En 1918 se celebró una asamblea de artistas bajo la apelación de esa disyuntiva: “Altar o fábrica”. Para Maiakovsky naturalmente la respuesta era clara: “El arte no debe concentrarse en altares muertos llamados museos. Debe difundirse en todas partes: en las calles, en los tranvías, en las fábricas, en los talleres y en los hogares de los trabajadores” (Mikhail Anikst y Elena Chernevich, *Diseño gráfico soviético*, Barcelona, Gustavo Gili, 1989, pág. 15).

¹⁷ Willi Münzenberg (1889-1940) fue un personaje sorprendente. Nacido en Erfurt y fundador del KPD, de orígenes humildes, era un autodidacta que se hizo acreedor de la confianza de Lenin, llegando a convertirse en un destacado dirigente de la III Internacional. Con un talento fuera de lo común organizó un impresionante conglomerado propagandístico que se extendía por diversos países europeos en el que se integraban revistas, editoriales, producciones teatrales y cinematográficas, con el que logró que colaborasen muchos de los intelectuales de izquierda más prestigiosos de la época, afamados deportistas y conocidas figuras del mundo del espectáculo. Su aire de “dandy”, sus aficiones “burguesas”, como la ópera o los automóviles, hacían de él un personaje controvertido, un comunista atípico y desde luego no muy del agrado de algunos dirigentes del KPD. Con la llegada de los nazis al poder, Münzenberg huyó a París, donde prosiguió incansable su actividad. Los procesos de Moscú y la firma del pacto germano-soviético lo llevaron a romper con el Partido y con la Internacional. Al comenzar la Segunda Guerra mundial, al igual que otros refugiados alemanes, fue ingresado por las autoridades francesas en un campo de detención. Pero cuando en la primavera de 1940 el ejército alemán invadió Francia, fue puesto en libertad. Münzenberg y otros compañeros de internamiento trataron de huir a Suiza. Su cadáver apareció con una soga al cuello en Saint-Marcellin (Isère) el 22 de octubre de 1940. Las circunstancias de su muerte no están del todo claras, pero todo apunta a que fue asesinado por agentes de Stalin. La labor de Münzenberg fue borrada de la historia oficial del comunismo y su figura quedó bastante desdibujada en la memoria de la izquierda europea, aunque nunca dejó de suscitar escritos y controversias. Entre la bibliografía que su vida y su actividad política han generado, tiene un especial interés el libro que escribió su viuda Babette Gross, prologado por Arthur Koestler, y que ha sido publicado en castellano, con un epílogo de Antonio Muñoz Molina, *Willi Münzenberg. Una biografía política*, Vitoria, Ikusager Ediciones, 2007.

¹⁸ David Evans, “Les virulentes satires de John Heartfield”, en *John Heartfield, photomontages politiques 1930-1938*, Estrasburgo, Les Musées de Strasbourg, 2006, págs. 24 y 25.

¹⁹ Josep Renau calcula que los montajes de John Heartfield eran contemplados cada semana por dos millones de lectores (Renau, *op.cit.*, pág. 24). Cuando AIZ pasó a editarse en Praga, la tirada descendió a unos 12.000 ejemplares, dadas las dificultades para difundir la revista en Alemania, aunque se hicieron ediciones de tamaño reducido para poder introducirlas en el país y distribuir las mejor en la clandestinidad (David Evans, *op.cit.*, 1992, pág. 12).

²⁰ Johnny y Wieland Herzfelde siguieron trabajando para la revista en Praga. Las presiones de las autoridades nazis sobre el gobierno checoslovaco para evitar las actividades de los refugiados fueron incesantes. Los dos hermanos fueron despojados de la ciudadanía alemana, estuvieron constantemente bajo la vigilancia de agentes de la Gestapo y formaron parte de las listas con demandas de extradición cursadas por el gobierno de Berlín. Las dificultades de esta etapa de la vida de Johnny y el odio que su figura y su obra suscitaban en los nazis se encuentran muy bien documentados en Michael Krejsa, “Comment les nazis réagirent au travail de Heartfield. 1933-1939”, en *John Heartfield, photomontages politiques 1930-1938*, Estrasburgo, Les Musées de Strasbourg, 2006, traducción de un artículo aparecido con anterioridad en el catálogo *John Heartfield*, Colonia, DuMont, 1991.

²¹ Franck Knoery, “John Heartfield: l’oeuvre opératoire”, en *John Heartfield, photomontages politiques 1930-1938*, Estrasburgo, Les Musées de Strasbourg, 2006, págs. 35 y 36.

²² Sobre los mecanismos satíricos empleados por John Heartfield, véase David Evans, *op.cit.*, 1992. Págs. 15-20.

²³ La medalla de origen prusiano que se popularizó en la I Guerra Mundial (conocida como *Blauer Max*, en honor de Max Immelmann, primer aviador que la consiguió) aporta la referencia histórica a la

escena. El lema original en francés -lengua de moda en la antigua corte prusiana- "Pour le mérite", muda aquí y en otros fotomontajes de John Heartfield en "Pour le Profit".

²⁴ Los niños muertos que aparecen en primer plano son las víctimas de uno de los innumerables ataques aéreos que la aviación fascista lanzó sobre Barcelona en 1938. La foto completa ha sido reproducida en el diario *El País* del 29 de mayo de 2011, pág.10.

²⁵ David Evans, *op.cit.*, 1992, pág. 502.

²⁶ Se trata de una foto tomada en Barcelona, aunque en el pequeño texto insertado en la parte superior derecha del fotomontaje se afirma erróneamente que se trata de Madrid (David Evans, *Ibíd.* Pág. 392).

²⁷ Georgi Dimitrov, *Informe ante el VII Congreso Mundial de la Internacional Comunista. La ofensiva del fascismo y las tareas de la Internacional en la lucha por la unidad de la clase obrera contra el fascismo*. El texto íntegro puede consultarse en http://www.marxists.org/espanol/dimitrov/1935_1.htm. El búlgaro Dimitrov fue Secretario General de la III Internacional.

²⁸ Dos textos referencian más detalladamente el contenido de la imagen y el título de la composición. Uno cita el comentario de un dirigente nazi acerca de cómo Hitler se veía a sí mismo, como un instrumento de Dios; otro suministra datos del poder económico de Thyssen (David Evans, *op.cit.*, 1992, pág. 144).

²⁹ *Ibíd.*, pág. 12.

³⁰ Eric.D. Weitz, *op.cit.*, pág. 248.

³¹ El Informe ya citado de Dimitrov, presentado en el VII Congreso de la III Internacional en 1935, suele considerarse como uno de los textos clave que reorientan a los partidos comunistas hacia la política de frente popular. A pesar de las propuestas unitarias y de los elementos autocríticos que contiene, no deja de hurgar en las responsabilidades de la socialdemocracia en el ascenso del fascismo al poder.

³² El mono está leyendo el periódico antisemita *Der Stürmer*. En la cabecera puede leerse "Complot asesino judío contra la humanidad...". Los animales establecen un diálogo en el que el mono, tras constatar que el Sr. Streicher -editor de la publicación- afirma que los judíos son animales, se interroga: ¿Podremos verlos enjaulados en el zoo? El marabú le responde que más inteligente sería colocarlos en las torres de las iglesias. El mono le pregunta el porqué de esa elección y el marabú le responde: los judíos son los mejores pararrayos (David Evans, *op.cit.*, 1992, pág. 220).

³³ Hoy en día se sigue discutiendo sobre la responsabilidad del atentado. Lo que no parece dejar lugar a dudas es la autoría material de Marinus van der Lubbe, un joven obrero que llevaba ya años desvinculado de los comunistas holandeses y que había militado en la disidencia izquierdista, "consejista", de Anton Pannekoek. Parece que actuó por su cuenta y que los nazis utilizaron su pasado para extender la teoría de la conspiración comunista. El KPD siempre lo consideró un provocador al servicio del fascismo y como tal lo denunció reiteradamente. Fue juzgado en Leipzig junto al dirigente de la Internacional Georgi Dimitrov y otros comunistas búlgaros que se hallaban en ese momento en Alemania. Dimitrov asumió su propia defensa y la de sus compañeros, tratando de convertir el juicio en un proceso contra los nazis. La campaña de solidaridad lanzada por la Internacional Comunista y los alegatos de Dimitrov siempre desvincularon a Marinus van der Lubbe de los otros procesados. Los búlgaros acusados del complot fueron absueltos, pero el joven holandés fue guillotinado en 1934.

³⁴ Así lo consideraba, entre otros, el influyente crítico comunista de origen húngaro Alfred Kemény (1895-1945), admirador entusiasta de la obra de Heartfield, que escribió diversos escritos sobre fotografía y fotomontaje en *Die Rote Fahne*, órgano central del KPD, y en *Der Arbeiter Fotograf*, publicación del Movimiento Fotógrafo Obrero (David Evans, *op.cit.*, 1992, págs. 32-33).

³⁵ El informe puede consultarse en <http://www.contre-informations.fr/classiques/clas1/jdanov1.pdf>

³⁶ Georg Lukács, "Grandeza y decadencia del expresionismo", en *Problemas del realismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966. Véase al respecto también David Evans, *op.cit.*, 1992, pág. 38.

³⁷ Ernst Bloch, "Discussions sur l'expressionisme" (1938) en *Héritage de ce temps*, París, Payot, 1978, pág. 254. Citado por Franck, Knoery, *op.cit.*, pág. 39.

³⁸ Tretiakov había establecido la distinción entre "escritor operante" y "escritor informante". La misión esencial del primero no era tanto la de informar, sino la de combatir. No debía limitarse a observar y a narrar; tenía que intervenir activamente en los acontecimientos revolucionarios. En 1928, el escritor soviético acudió al koljós "El faro comunista" y desarrolló una actividad frenética. Organizó reuniones entre los campesinos, recaudó dinero para comprar tractores, impulsó la confección de periódicos murales, montó una emisora de radio y programó sesiones cinematográficas. Benjamin se apoya en esta experiencia para defender una refundación radical de la actividad literaria. Walter Benjamin, "El autor como productor", en *Obras*, Libro II, vol.2, Madrid, Abada, 2009, págs. 297-315.

³⁹ Walter Benjamin, *Ibid.*.

⁴⁰ David Evans, *op.cit.*, 2006, pág.26.

⁴¹ Bertolt Brecht, "Popularité et réalisme" (1938), *Sur le réalisme. Précédé de Art et Politique. Considérations sur les arts plastiques*, París, L'Arche, 1970, pág.117, citado por Franck Knoery, *op.cit.*, pág. 39.

⁴² Louis Aragon, "John Heartfield et la beauté révolutionnaire", conferencia pronunciada el 2 de mayo de 1935 en la Maison de la Culture (París), en *Les Collages*, París, Hermann, 1995. El montaje dedicado a los republicanos españoles *La libertad misma combate en sus filas* (VI, agosto de 1936) parece hacerse eco de la "síntesis" a la que había aludido Aragon en su discurso (David Evans, *op.cit.*, 2006, págs. 26-28).

⁴³ Cuando cambiaron las cosas, hacia 1960, Heartfield recuperó materiales de algunos de sus viejos fotomontajes, dándoles un nuevo sentido, adaptándolos a las nuevas condiciones de la guerra fría. Obviamente los resultados fueron bastante dudosos. Sobre esta cuestión puede consultarse David Evans, *ibid.*, págs. 30-31.

⁴⁴ Brecht calificaba a Heartfield como uno de los artistas más importantes de Europa, destacaba la contribución de sus fotomontajes a la crítica social y a la lucha antifascista, y concluía que su trabajo merecía ser considerado como "clásico". La declaración aparece citada en Heiri Strub, "Un arte para la lucha revolucionaria", en John Heartfield, *Guerra en la Paz: fotomontajes sobre el período 1930-1938*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, pág.22.