



JOSEP

RENAU

1907-1982

compromiso y cultura

JOSEP **RENAU**
1907-1982
compromiso y cultura



JOSEP RENAU (1907-1982): COMPROMISO Y CULTURA

EXPOSICIÓN

Organizan

Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, SEACEX
Coordinación de Difusión Cultural - Centro Cultural Universitario Tlatelolco, UNAM

Producen

Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, SEACEX
Universitat de València
Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, SECC

Colaboran

Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación de España
Ministerio de Cultura de España
Embajada de España en México
Centro Cultural de España en México

Proyecto

Universitat de València

Comisario

Jaime Brihuega

Adjunto al comisario

Jordi Ballester
Francesc Bodí

Asesor científico

Carlos Renau García

Coordinación

Teresa Lascasas (SEACEX)
Norberto Piqueras (Universitat de València)

Diseño de exposición

Pepe Beltrán

Diseño gráfico

Ibán Ramón

Montaje

Juan Garibay
Centro Cultural Universitario Tlatelolco

Audiovisuales

Universitat de València

Restauración

ROA ESTUDIO, S.C.

Transporte

TTI. Técnicas de Transporte Internacional, S.A

Seguros

Aon Gil y Carvajal. Correduría de seguros.
La Estrella
Stai
Vitalicio Seguros

CATÁLOGO

Editan

Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, SECC
Universitat de València

Edición a cargo de

Jaime Brihuega y Norberto Piqueras

Diseño y maquetación

Estudio Ibán Ramón

Textos

Jorge Ballester
Francesc Bodí
Jaime Brihuega
Miguel Cabañas
Román de la Calle
Julián Díaz
Albert Forment

Traducción y corrección de textos

Josep Aranda

Fotografía

Juan García Rosell (IVAM)
Eduardo Alapont (pp. 78, 101, 132, 133, 203)
Richard Bristow (pp. 144, 149, 152, 157, 163, 166)
Enrique Carrazoni (p. 407)
Alicia Isuchiya (p. 52)
Rocco Ricci (p. 225)

Realización e impresión

LAIMPRESA CG

© de la presente edición: SECC y Universitat de València, 2009

© de los textos y sus traducciones: sus autores

© de las fotografías:

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,
Museu d'Art Contemporani de Barcelona,
Fundació Josep Renau, Institut Valencià d'Art Modern, Museo Ramón Gaya, Colección Martínez Guerricabeitia, Universitat de València, Biblioteca del Pavelló de la República - Universitat de Barcelona, Biblioteca Valenciana, Archivo José Hugueta, Ateneo Español en México, Colección Ana Deltoro, Archivo Ibán Ramón, Colección De Pictura

5ª edición

ISBN: 978-84-370-7591-4

Depósito legal: V-3287-2009

DOCUMENTAL

RENAU: ARTE EN GUERRA

Organizan y promueven

Universitat de València,
Sociedad Estatal de
Conmemoraciones Culturales

Colabora

IVAC-La Filmoteca

Producción

Gran Angular, Industries Audiovisuals

Guión y Dirección

Joan Dolç

Documentación

Carles Pascual
Loles Sanchis

Año 2007. Duración: 20 min.

PRESTADORES

La Universitat de València, la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC) y la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España (SEACEX) quieren dejar constancia de su agradecimiento a todas las instituciones y coleccionistas que mediante el préstamo de obras y documentos han contribuido a esta exposición:

Ateneo Español de México
Archivo Jorge Ballester
Archivo José Huguet
Archivo Ibán Ramón
Biblioteca Valenciana
Biblioteca del Pavelló de la República, Universitat de Barcelona
CAAC
Colección Ana Deltoro
Colección Fernando Cremades
Colección De Pictura. Madrid
Colección Ricard Rosso
Colección Vicente García
Deutsches Rundfunk Archiv, Babelsberg, Berlín
Donación Joan Serrano Pons
Francesc Bodí
Fundació Josep Renau
Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí,
Diputación de Córdoba
Hemeroteca Municipal de Madrid
Hemeroteca Municipal de Valencia
Institut Valencià d'Art Modern
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS
Museo Ramón Gaya, Murcia
Museu d'Art Contemporani de Barcelona
Patronato Martínez Guerricabeitia
Salvador Albiñana
Universitat de València
Xavier Monllor

AGRADECIMIENTOS

La Universitat de València, la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC) y la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España (SEACEX) quieren dejar constancia de su reconocimiento a todas aquellas personas que con su asesoramiento y ayuda desinteresada han hecho posible esta exposición:

Salvador Albiñana
Jorge Ballester
Fernando Bellón
José Antonio Bellón
Francesc Bodí
Ana Deltoro
Antonio Deltoro
Dora Feo
Juan García
Erik de Gilles Ingelman-Sundberg
Marta Hoffman
Cristina Mulinás
Ruy Renau
Leonor Sarmiento
Manfred Schmidt
Xavier Monllor
Elia Serrano Alonso

**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

Rector

Dr. José Narro Robles

Secretario General

Dr. Sergio M. Alcocer Martínez de
Castro

Secretario Administrativo

Mtro. Juan José Pérez Castañeda

Coordinador de Difusión Cultural

Mtro. Sealtiel Alatríste y Lozano

**CENTRO CULTURAL UNIVERSITARIO
TLATELOLCO**

Director

Sergio R. Arroyo

**SOCIEDAD ESTATAL PARA
LA ACCIÓN CULTURAL EXTERIOR**

Presidenta

Charo Otegui Pascual

Directora General

M^a Isabel Serrano Sánchez

Proyectos

Pilar Gómez Gutiérrez

Gerente

Javier Sevillano Martín

**Comunicación y Relaciones
Institucionales**

Alicia Piquer Sancho

Exposiciones

Belén Bartolomé Francia

Arte Contemporáneo

Marta Rincón Areitio

Económico-Financiero

Julio Andrés Gonzalo

Jurídico

Adriana Moscoso del Prado Hernández

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Rector

Francisco Tomás Vert

Vicerrector de Cultura

Rafael Gil Salinas

Coordinador de exposiciones

Norberto Piqueras Sánchez

**SOCIEDAD ESTATAL
DE CONMEMORACIONES
CULTURALES**

Presidenta

Soledad López

Director de Proyectos

Xosé Luis García Canido

Gerente

Ignacio Ollero Borrero

**Directora de Coordinación y
Relaciones Institucionales**

Concha Alvaro

Renau, de nuevo. Jaime Brihuega

22

Josep Renau. Vida y obra. Albert Forment

38

TIEMPOS DE REPÚBLICA.
Entre la formación y el compromiso (1926-1936)

72

**Renau y el pabellón español de 1937
en París, con Picasso y sin Dalí.**
Miguel Cabañas Bravo

140

Renau y el arte de la música. Francesc Bodí

170

ESPAÑA EN GUERRA (1936-1939)

194

Interlocutores de Renau en el debate arte-política

223

Imágenes del eco de un debate

229

Josep Renau. *Pro arte impura*. Jorge Ballester

234

CRUZANDO EL OCEANO. El exilio en México (1939-1958)

246

Los papeles de Renau. Julián Díaz Sánchez

306

***Collage de textos para una entrevista imaginaria
realizada a Josep Renau (1907-1982).***

Román de la Calle

322

**IMÁGENES PARA ATRAVESAR EL MURO.
En la República Democrática Alemana (1958-1982)**

348

Apéndice documental

409

Bibliografía

487

Cronología

491

La reivindicación de la figura de Josep Renau en torno al centenario de su nacimiento es un acto de justicia con las artes gráficas españolas, con las vanguardias -en uno de los momentos más intensos y convulsos del pasado siglo XX-, y con nuestra memoria.

Por esta razón, el Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, y el Ministerio de Cultura, junto a la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, la Universitat de València, y otras instituciones públicas y privadas, nos aunamos para promocionar la obra de Renau con esta exposición que será acogida por el Centro Cultural Universitario Tlatelolco de México.

“Josep Renau (1907-1982): compromiso y cultura” es una muestra que ilumina una secuencia determinante en la evolución internacional de las artes gráficas, y que invita a aproximarnos al pasado y al presente sobre el terreno del compromiso. Porque tanto la pasión creadora, como el compromiso político guían la trayectoria de Renau. Fue Director General de Bellas Artes, y sigue siendo uno de los artistas más representativos de la primera mitad del siglo XX español.

Celebramos que la vitalidad con la que este artista volcó su talento en el cartel, en el grabado y la ilustración gráfica, en la fotografía y el fotomontaje, en la pintura mural y el cine, siga sirviendo en la actualidad para conocernos y para acercarnos.

Miguel Ángel Moratinos

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación

Ángeles González-Sinde

Ministra de Cultura

La historia y el arte nos muestran caminos con convergencias singulares, por lo que difícilmente se puede disociar una del otro. El tiempo y las formas se abren dejando ver nuevos núcleos expresivos con los que es posible definir las pasiones que alberga el pensamiento estético de cada época. Uno de los hechos que marca la historia moderna es la presencia del arte como una fuerza que trastoca las esferas de la comprensión y la sensibilidad en relación a aquello que constituye nuestra realidad. Como consecuencia se produce una ruptura con el pensamiento tradicional y una nueva configuración de la visión del mundo que además se transforma incesantemente.

Josep Renau pertenece a una de las generaciones que produjeron la experiencia inédita del siglo XX. De aquellas que dieron testimonio de sus catástrofes políticas, de sus vertiginosas transformaciones, de sus utopías y de una revolución plástica que todavía sacude a las sociedades de todas las regiones. Se trata de una aventura intelectual que ha influido en numerosos géneros: la pintura, el dibujo, el grabado, el fotomontaje e incluso el cartel publicitario. Al paso del tiempo se ha mostrado una unidad conceptual y una vertiente ética que recoge la dinámica de las vanguardias, el muralismo, así como los nuevos medios que pudo proveer buena parte de la explosión tecnológica que vio desplegar la historia reciente.

Las conexiones de Renau con la cultura mexicana son numerosas y se constituyeron en tiempos de búsqueda de identidad para el arte nacional. Llegó a nuestro país en 1939, en un momento convulso en el que el fascismo amenazaba no sólo la libertad de las sociedades en una vasta región de la Tierra, sino también el propio sentido del arte como fuente de transformación. El trabajo de Renau forma parte de una respuesta a esa etapa compleja y peligrosa, en la que, además y sin dejar de lado los contenidos políticos, permite generar un espacio en el que se entrecruzan la rebeldía, la subversión de las formas y los ideales de libertad comunitaria. Sin duda, en México su obra cobra singularidad, en la medida en la que paulatinamente el Nuevo Mundo se convierte en el territorio físico y espiritual de su vida cotidiana. Esto produce también un mestizaje intelectual que a su vez, puede verse como valiosa constatación del pensamiento de una época.

En 2009 se cumplen setenta años del Exilio Español en nuestro país. Este hecho que tiene un gran peso simbólico y material en el desarrollo de la vida científica e intelectual de una parte importante de nuestras instituciones académicas, termina asimilándonos de tal manera, que se transforma en un acontecimiento frente al que de ninguna forma podemos ser ajenos. Para la Universidad Nacional Autónoma de México representa una gran satisfacción presentar la muestra *Josep Renau (1907-1982): compromiso y cultura*, tanto por el valor intrínseco de la obra del maestro valenciano, como por ser el Centro Cultural Universitario Tlatelolco la sede de este formidable encuentro con México. Este Centro se ha constituido en un sitio que nuestra institución proyecta como un espacio para la reflexión sobre la historia contemporánea, un lugar emblemático en el que la memoria es un protagonista central.

José Narro Robles

Rector de la Universidad Nacional Autónoma de México

En 2007 se conmemoraba el nacimiento de Josep Renau (Valencia, 1907 -Berlín, 1982), y la Universitat de València no quiso dejar pasar la oportunidad de esta efeméride biográfica para plantear una muestra antológica que analizara y difundiera la fecunda trayectoria de este significativo activista de la cultura, y además que reflexionara sobre su polifacética y excelente producción artística. Josep Renau siempre abordó ambas facetas desde la responsabilidad, el esfuerzo y el compromiso.

La idea de la exposición Josep Renau (1907-1982): compromiso y cultura surgió en el seno de la Universitat de València como una propuesta expositiva de pequeño formato, que fue creciendo y ampliando su planteamiento original debido al entusiasmo generado por la recuperación del artista, entusiasmo capaz de aglutinar los esfuerzos de diferentes instituciones, y que ha ido configurando un proyecto de cada vez mayor envergadura.

La muestra, que se articula en torno a cuatro amplias secciones, se presentó en septiembre de 2007 en la totalidad de espacios expositivos de La Nau, Centre Cultural de la Universitat de València, y en Octubre Centre de Cultura Contemporània, sede de la Fundació Josep Renau y titular de los fondos del autor, a quien agradecemos su colaboración en el préstamo de la mayor parte de las obras que se presentan.

A lo largo de 2008 se ha llevado a cabo una amplia y exitosa itinerancia por diferentes centros y museos españoles: Madrid (Museo de Arte Contemporáneo), Sevilla (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, CAAC), Gran Canaria (Centro Atlántico de Arte Moderno, CAAM) y Zaragoza (Universidad de Zaragoza). Esta itinerancia ha sido posible gracias al apoyo constante de la SECC, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, así como de las diferentes sedes receptoras.

La Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España (SEACEX) se suma, desde ahora, a este proyecto universitario organizando su presentación e itinerancia internacional en México (Centro Cultural Universitario Tlatelolco, México D.F.). La trayectoria de este organismo es aval suficiente de una gestión técnica y comunicativa que presumimos impecable.

Queremos manifestar nuestro reconocimiento a estas instituciones públicas por su apoyo decidido e incondicional a este proyecto cultural de la Universitat de València. Y no queremos dejar de subrayar la imprescindible colaboración de la Fundació Josep Renau y el IVAM por haber facilitado al máximo la gestión del préstamo de las obras y las oportunas autorizaciones en la cesión de los derechos fotográficos de las mismas; así como la colaboración económica del Ayuntamiento de Valencia en la producción inicial de la muestra.

Además, somos conscientes de que un proyecto de esta naturaleza no se puede idear y materializar sin el esfuerzo y trabajo de un nutrido número de personas, tanto de la propia Universitat como ajenas a ella, personas que comparten el entusiasmo de homenajear la figura de un referente excepcional en la historia cultural de nuestro país. A todos ellos, nuestro más sincero agradecimiento.

Francisco Tomás Vert

Rector de la Universitat de València

Rafael Gil Salinas

Vicerrector de Cultura de la Universitat de València

La riqueza de significados y de estímulos visuales adaptados a las necesidades sociales, políticas e ideológicas de su dilatada experiencia, hacen de la obra gráfica de Josep Renau una de las más representativas, por calidad y compromiso, de todo el siglo XX español. Desde su formación en los años veinte, bajo el impacto del *Art Decò*, Renau interpretó las nuevas tendencias del objetivismo y el realismo en pintura, a la vez que participaba en la renovación de las técnicas de comunicación ilustrada para convertirse en el máximo exponente de la agitación y propaganda en España durante los tiempos de la II República y, sobre todo, de la Guerra Civil. Sus imágenes, dotadas de una singular belleza y capacidad de seducción, se aplicaron a difundir todas las causas que consideró obligadas por su ardiente compromiso político.

La exposición, organizada con motivo del centenario del nacimiento del artista en 1907, agrupa más de 250 obras y documentos, entre pinturas, dibujos, bocetos, fotomontajes, carteles, revistas y una amplia gama de materiales bibliográficos y audiovisuales. En ella se presta una atención muy especial a las relaciones de Renau con otros artistas contemporáneos, como Alberto, Rodríguez Luna y Ramón Gaya, a la fundación de la revista valenciana *Nueva Cultura*, y a su contribución al famoso Pabellón de la República Española en la Exposición Internacional de París en 1937.

Esta muestra supone la primera ocasión en que la obra de Renau ha sido analizada y exhibida en una secuencia global e integradora de todas las facetas abarcadas por el creador en sus sucesivas fases española, mexicana y alemana del Este. Además, la exposición ha sido ampliada para su presentación en México, profundizando aún más en la actividad del creador español durante su exilio. Ese zum sobre el periodo mexicano no habría sido posible sin el exhaustivo trabajo de Carlos Renau, sobrino del artista, por recopilar y conservar ese material, en un apasionado esfuerzo que agradecemos las instituciones organizadoras de la exposición.

La orientación crítica y reivindicativa de Renau, así como su múltiple condición de activista, intelectual y teórico, sin duda concuerdan a la perfección con la vocación renovadora y el espíritu transformador del Centro Cultural Universitario Tlatelolco.

Con esta muestra la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España vuelve a ratificar su voluntad de cooperación con las instituciones mexicanas. Es también una confirmación más de la prioridad que para SEACEX tiene la difusión internacional de la creación cultural española más representativa, desde la reflexión ineludible sobre nuestra historia común hasta la presentación de aquellas manifestaciones que, como la que ahora nos ocupa, permiten aproximarse a los públicos más diversos.

Ambas instituciones creemos que éste es el camino a seguir para profundizar en el conocimiento entre los pueblos y para rescatar una memoria, en este caso esencialmente visual, que aún sigue transmitiendo la misma fuerza expresiva del momento de su creación.

Charo Otegui Pascual

Presidenta de la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, SEACEX

Sergio R. Arroyo

Director del Centro Cultural Universitario Tlatelolco

Prólogo

Josep Renau es un referente clave para entender la naturaleza y el comportamiento de la cultura española contemporánea. Lo es desde todos los flancos de su biografía como artista, responsable de política cultural e intelectual atento a todo aquello que desde el presente implica el diseño del porvenir. Y ello hasta el punto de rubricar uno de los polos de la dialéctica encarnizada que se produjo entre las nociones de *pureza* y *compromiso*, alentando el devenir de nuestra cultura durante el tramo central del siglo xx.

Su insumergible concepción del arte y la cultura como factores de agitación, es más, como herramientas indispensables para transformar las estructuras que rigen las relaciones sociales en una dirección de progreso, hace de él un verdadero símbolo alternativo. El paradigma de aquella condición intelectual que se resiste a entrar en mausoleo alguno, pues está dispuesta a seguir vigente (o, si se prefiere, pendiente) como el gen más activo de entre todos aquellos que han impulsado la Edad de la Razón.

Activista político, intelectual comprometido más allá de los meros principios generales, polemista infatigable y certero, grafista prolífico, pintor que se resistía a pintar para la sola audiencia de su propio interior, cartelista excepcional, fotomontador implacable, ilusionado muralista..., nos ha legado (simbólicamente, pero también *de iure* y *de facto*) una obra inmensa cuya excelencia exige la contemplación museística lúcida, pero, sobre todo, reclama una reinserción activa en la conciencia y el imaginario colectivos.

El centenario de su nacimiento constituye la perfecta excusa para configurar la presente exposición antológica, que aborda la oportunidad de revisar y dar a conocer ideológica, intelectual y estéticamente la figura de Josep Renau y su importante legado. Para tal ocasión se han reunido dos centenares y medio de piezas representativas de lo que fue una actividad que, contemplada desde la distancia, resulta a todas luces desbordante. Cuadros, dibujos, bocetos de murales, fotomontajes, carteles, ilustración gráfica de índole diversa... componen un conjunto de obras que despliega un amplio abanico de géneros de expresión visual a la vez que evidencia la inagotable elasticidad plástica de Renau.

Atentas a las evoluciones del imaginario visual colectivo, las obras de Renau constituyen, además, una producción que siempre se mostró decidida a pronunciarse en términos de estricto presente. Esto es, ajena a cualquier pretensión de perdurabilidad académica y engarzada en la versatilidad de claves visuales variables y especialmente activas en cada momento histórico. Activas y operativas de cara a una dialéctica transformación de la realidad en una dirección de progreso. En esto fue un creador literal y eficazmente “moderno”.

Recorriendo cronológicamente estas obras queda patente cómo Renau sintonizaba, sucesivamente, con las propuestas comunicativas de su tiempo. El *art déco*, el primitivismo telúrico de la poética de Vallecas, la herencia del activismo gráfico del dadaísmo comprometido, así como su continuidad en las suce-

sivas poéticas visuales del radicalismo político germano y en muchos registros de la sensibilidad neobjetivista de entreguerras, la vocación colectiva del gran muralismo de los mexicanos, el constructivismo realista de tiempos de la guerra fría...

También supo conectar con la autonomía lingüística que manifestó el diseño publicitario en su etapa heroica. Esto es, antes de sucumbir ante esa canibalización *kitsch* del arte, la imaginación y las diversas supercherías de bolsillo que recorren nuestro imaginario, antes de proceder a la miserabilización de pensamiento, de ética y de estética, que hoy rige los destinos del universo publicitario. Su dilatada serie *The American Way of Life*, por ejemplo, muestra cómo Renau asumía una permeabilidad massmediática similar a aquella de la que hacía morbosa gala el *pop art* cuando, por las mismas fechas, transgredía las fronteras del recinto de los géneros artísticos. Pero Renau lo hacía con una diferencia substancial, ya que si asumía la selva de imágenes circundante era para poder atacar el corazón mismo del contexto ideológico, económico y político del que estaba brotando ese universo de los *mass media*.

Pero, como se ha dicho, no sólo se conmemora aquí al artista y al diseñador gráfico. También a quien con su escritura polemizó sin descanso, descendiendo siempre en estratégico picado sobre momentos especialmente cruciales de nuestra historia cultural. Y, muy especialmente, a quien afrontó responsabilidades políticas en tiempos de crisis con una brillantez que difícilmente ha vuelto a ser igualada. El pabellón español de la Exposición Universal de París de 1937 y sus excepcionales contenidos, el salvamento del tesoro artístico español amenazado por los bombardeos de los sublevados o la creación del Consejo Nacional de la Música y la Orquesta Nacional son tres referentes titánicos del apenas año y medio que permaneció en el cargo de director general de Bellas Artes.

Es un homenaje que también reclama un acto de justicia histórica. Nadie puede negar hoy, y nadie lo hace, el importante lugar que Renau ocupa en la historia de nuestra cultura visual contemporánea. Pero tal vez por la compleja naturaleza del tiempo que nos toca vivir, la dimensión abierta y conscientemente política de su trabajo ha ido pasando a ocupar la categoría de un rasgo secundario. Y lo cierto es que no se puede abordar a Renau sin anteponer, como una verdadera premisa *sine qua non*, ese compromiso ideológico, social y explícitamente político que mantuvo a lo largo de toda su vida. De ahí el orden de colocación de los sustantivos que articulan el subtítulo de la presente muestra: *compromiso y cultura*.

Gracias a todos los que con sus manos, su inteligencia o su sensibilidad, defendieron la legítima causa de la República.

Jaime Brihuega

COMISARIO



Renau, de nuevo

Jaime Brihuega

Universidad Complutense de Madrid

Tengo un libro en las manos, lo que pasa es que no deja de mirarme¹

Los hombres hacen su propia historia, pero no la hacen arbitrariamente, bajo circunstancias elegidas por ellos mismos, sino bajo circunstancias directamente dadas y heredadas del pasado.

Karl Marx, 1852²

Desde 1974 tengo en mi poder la traducción española de la obra de Plejánov *Arte y vida social* que editó Fontamara.³ Es una edición que lleva en su portada, ironizando alrededor del famoso *L.H.O.O.Q.* de Duchamp, una Gioconda con cara de sonriente Stalin. Es ese pequeño volumen que suele dormir, casi clandestinamente, en rincones oscuros y poco accesibles ya de muchas bibliotecas que se formaron por aquellos tiempos. En realidad es casi un libro legendario, y lo es doblemente. Ante todo porque, a decir de sus biógrafos y de él mismo, fue ésta la obra que, en su primera edición española, comenzó a orientar la trayectoria intelectual, ética y estética de Josep Renau en dirección al compromiso político y social; y en esto Renau fue un cabeza de serie.⁴ Pero también porque, reeditado un año antes de la muerte de Franco, aquel escrito que de alguna manera había formado parte de nuestra historia perdida se reencarnaba en tiempos en que desenterrar fragmentos del pasado histórico-cultural prebélico equivalía a seguir ajustando cuentas con la maquinaria represora del franquismo. No en vano, en el prólogo de la reedición de 1974 y después de advertir acerca de la falta de perspectiva sobre aspectos concretos de lo contemporáneo que pudiera tener una obra redactada en 1912, Rafael Argullol decía que lo más útil del texto de Plejánov era “la validez contemporánea de los caminos por él empleados”.⁵



JORGE PLEJANOV,
El arte y la vida social, 1934

¹ *Tengo un libro en las manos* era el título de un programa cultural de Televisión Española que en los años sesenta dirigía Luis de Sosa, uno de los intelectuales orgánicos del franquismo. El programa, que obtuvo el Premio Ondas 1960, era el paradigma de la obsolescencia irreversible en que comenzaban a entrar buena parte de los viejos aparatos culturales del régimen.

² K. Marx: *El 18 brumario de Luis Bonaparte* (1852), trad. española, Barcelona, Ariel, 1971, p. 11.

³ Y. Plejánov: *Arte y vida social* (1912), trad. española, Barcelona, Fontamara, 1974.

⁴ *Arte y vida social* fue traducido en España en 1929 por la editorial madrileña Cenit.

⁵ R. Argullol: “Introducción”, en Plejánov, *op. cit.*, p. 18.

A mediados de los años setenta del pasado siglo xx, la historiografía española ya había empezado a rescatar con entusiasmo la escamoteada realidad de la cultura artística de la preguerra, cuyo canto final, como una luciente llamarada, se alzaba desde el pabellón español de la Exposición Internacional de París de 1937 y sus espectaculares contenidos.⁶ Al hilo de lo que supuso un proceso de auténtica arqueología historiográfica, la figura de Renau emergía con intenso protagonismo desde coyunturas especialmente destacadas. De hecho, su perfil intelectual y artístico comenzó a convertirse en paradigma de un compromiso político que, desde una praxis real incrustada en nuestra historia, transmigraba hacia el presente para encaminarlo hacia el *porvenir*.⁷ Palabra ésta cuya pulsión ha movilizado los dos últimos siglos del pasado milenio y que hoy mendiga por los rincones de nuestro vocabulario.

Tal recuperación histórica culminó, sintética y emblemática, en la cristalización del papel que Renau era capaz de encarnar como ancestro y a la vez protagonista del acontecer presente, tal y como pudo evidenciarse durante la agitada participación de España en la Bienal de Venecia de 1976.⁸ Coincidió todo ello con el primer regreso de Renau a España tras el exilio a que se vio forzado tras la guerra civil, con las primeras exposiciones de su obra realizada en México y Alemania, sus primeros textos publicados en el contexto de la nueva realidad española y, finalmente, con la primera (y hasta ahora única) gran muestra antológica de este “Renau recuperado”, organizada por el Ministerio de Cultura e inaugurada en el antiguo MEAC en mayo de 1978. Las fechas cantan por sí mismas.⁹

Todo esto constituye un conjunto de hechos en los que no voy a insistir, ya que conforman una cronología perfectamente conocida gracias a la intensa investigación documental desarrollada por especialistas como Albert Forment, Manuel García y otros. Pero sí conviene señalar que esta recuperación de Renau, que se producía en términos tanto positivos como teóricos y hasta totémicos, coincidía en el tiempo con la gran crisis que el compromiso intelectual y artístico, el veterano *engagement* del meridiano del siglo xx, sufrió desde los primeros momentos de la llamada *transición*. Y merece la pena detenerse en este punto.

Las consecuencias del referido “redescubrimiento” de la cultura española de la preguerra fueron muchas e inmediatas. Así, ya desde mediados de los sesenta se consagra con tintes indelebles la idea de que la guerra civil había fracturado en dos mitades irreconciliables no sólo la memoria historiográfica de la cultura y específicamente del arte, sino el propio curso de su historia. El contenido tajante de esta afirmación, irrefutable en sus términos generales e invariablemente asumido (e incluso conscientemente propagado) por quienes nos hemos dedicado a la investigación de este periodo, obedecía a varias razones. Por un lado, se debía en gran parte a la magnitud

⁶ Algunos escritos que fueron pioneros a este respecto: J. A. Gaya Nuño: “Medio siglo de movimientos de vanguardia en nuestra pintura”, en *Dau al Set*, Barcelona, XII, 1950; J. M. Moreno Galván: “El arte español entre 1925 y 1935”, en *Goya*, n.º 36, Madrid, 1960 (alusivo a la exposición que, con el mismo título, tuvo lugar en la galería Darro de Madrid en abril de 1960); V. Bozal: “El realismo social en España”, en *Suma y sigue del arte contemporáneo*, n.º 3, Valencia, 1963; “La renovación artística de 1925 en España”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 194, Madrid, 1966, y *El realismo plástico en España de 1900 a 1936*, Madrid, Península, 1967; V. Aguilera Cerni: *Panorama del nuevo arte español*, Madrid, Guadarrama, 1966; R. Santos Torroella: *Del románico al Pop Art*, Barcelona, EDASHA, 1965.

⁷ Los trabajos de Bozal citados en la nota anterior fueron claves a este respecto y marcaron a fuego, en una dirección o en otra, a quienes constituimos la oleada siguiente de historiadores de nuestras vanguardias históricas.

⁸ El hito que supuso y las polémicas que generó este acontecimiento son de sobra conocidas y constituyen una de las rúbricas de nuestra cultura artística de la segunda mitad del siglo xx. Una referencia fundamental al respecto es el libro de VV. AA. (coordinación de Valeriano Bozal y Tomás Llorens): *España. Vanguardia artística y realidad social. 1936-1976*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976. También el número monográfico de la revista *Comunicación*, subtítulo “Venecia 76. Toda la polémica”, n.º 31-32, Madrid, 1976.

⁹ Cf. el catálogo de la exposición “José Renau. Pintura. Cartel. Fotomontaje. Mural” (con textos del propio Renau, Bozal, Llorens y Manuel García), Madrid, V-VI-1978, Ministerio de Cultura (la muestra viajó a Valencia en enero de 1979). Una reciente revisión de la cronología de estos acontecimientos es la realizada por Manuel García en el catálogo de la exposición “Josep Renau, fotomontador” (comisario Manuel García), Madrid, 2006, Instituto Cervantes-IVAM, pp. 185 y ss.

deslumbrante de los procesos artísticos que se iban exhumando paulatinamente desde el olvido. Pero, por otro, también era el resultado de una inevitable pulsión de resistencia intelectual, casi un ajuste de cuentas, frente a los restos de la cultura oficial del franquismo que para entonces se encontraba ya en pleno proceso de desguace. Quiero con esto decir que la evidencia innegable de la fractura producida tras la guerra civil, tanto en la historiografía como en el curso de la historia del arte, se transformaba paralelamente en un alegato más de entre los que nos servían para deslegitimar los comportamientos intelectuales auspiciados por la dictadura y sus inercias.

Desde mediados de los setenta, incluso cuando aún no se habían disipado del todo los restos de la maquinaria del poder engendrada por el régimen, comenzaron a oírse algunas voces que intentaban desligar la memoria de nuestra historia artística anterior a la guerra de cualquier forma de implicación política con el presente. La cuestión acabó derivando en duras polémicas (a veces no necesariamente memorables) y en la consolidación de posiciones fuertemente antagónicas en lo metodológico y en sus bases ideológicas; justo en ese tiempo en que la figura de Renau volvía a superponerse sobre la cultura artística española.¹⁰

Una de las críticas más razonables lanzadas por quienes querían una revisión de la nueva imagen historiográfica que entre todos habíamos ido edificando, pedía la ruptura del tópico que relacionaba con las ideas del bando republicano a la práctica totalidad de las figuras relevantes o protagonistas del arte nuevo en los años treinta. A pesar de que los cimientos de dicho tópico eran ciertos,¹¹ no resultaba difícil argumentar que artistas fundamentales en los procesos de renovación prebélicos como Cossío, Ponce de León, Sáenz de Tejada, Palencia, Caballero, Olasagasti, Vázquez Díaz, Lagarde, Lahuerta, Cabanas Euraskin, Adriano del Valle, Pruna..., por no hablar del siempre extravagante caso de Dalí, habían asumido la causa de los rebeldes o realizaron diversas formas de colaboración con el régimen franquista.¹² Una revisión similar ocurriría también con las figuras de muchos literatos e intelectuales relacionados con el bando franquista. Comenzó entonces un proceso de reivindicaciones que logró sacar de un atávico rechazo a figuras importantes. Los casos de Dionisio Ridruejo y Carlos Sáenz de Tejada son muy elocuentes a este respecto.

Pero no sólo se trataba de reivindicar ciertas personalidades individuales sino, sobre todo, de poner en tela de juicio el carácter simplificador que pudiesen tener algunas afirmaciones de carácter general. Por ejemplo:

La certidumbre de una radical ruptura del flujo que hubiese podido unir las formas plásticas producidas a ambos lados cronológicos de la guerra civil.

¹⁰ La confrontación alcanzó uno de sus extremos más visibles en el curso de verano *La vanguardia artística. Mito y realidad* (Santander, VII-1977, UIMP), dirigido por Antonio Bonet, y al que asistieron, entre otros, Pleyne, Maltese, Corazón, Carmen Grimau, Solá Morales, Popovici, J. A. Ramírez, J. M. Bonet, Llorens, Bozal, Marchán, Calvo Serraller, González García, Huici, Checa, Navarro Baldeweg, Mariano Navarro, V. Mora y yo mismo. Los debates acababan entroncando siempre con el asunto del compromiso político del intelectual y en ellos se enfrentaban posiciones marxistas y antimarxistas.

¹¹ A este respecto, resultaba evidente que algunos de los artistas integrantes del pabellón español de la Exposición Internacional de París de 1937 componían una nómina deslumbrante y poco parangonable: Picasso, Julio González, Miró, Calder, Alberto, Solana, el Renau de los fotomontajes...

¹² A veces esta colaboración vino forzada por el temor a represalias o por simples razones de supervivencia económica. El caso de Pepe Caballero es paradigmático a este respecto. Su colaboración con el franquismo fue intensa y visible (Ángel Llorente lo ha demostrado exhaustivamente en los trabajos antes mencionados), pero sus ideas nunca se apartaron de las que había defendido la causa republicana. Fue una contradicción cuyos efectos el artista arrastró dolorosamente hasta el final de sus días. Me he referido a este asunto en "José Caballero. 1930-1950. Entre dos orillas que se han vuelto la espalda", en *José Caballero* (catálogo de la exposición, Madrid, XI-1992, Centro Cultural de la Villa), pp. 17-25. Para el caso de Dalí es muy ilustrativa la información recogida de Miguel Cabañas en este mismo catálogo.

En lo fundamental esta afirmación seguía siendo muy pertinente pero, como luego se ha tenido ocasión de reinterpretar,¹³ también hubo una considerable cantidad de aspectos propios de los lenguajes plásticos de los años treinta, propios y representativos, que continuaron existiendo tras la guerra civil con una notable vitalidad. Obviamente, al afirmar esto me refiero siempre a aquella cultura artística que, tanto antes como después de la guerra, procuró mantenerse viva, atenta al menos a alguno de los ecos de la sensibilidad de su tiempo. Y es que, si tomamos en cuenta la evolución del academicismo hegemónico en las exposiciones oficiales celebradas en los años treinta y cuarenta, lo de aseverar que hubo una interrupción en el flujo de las formas no sólo se matizaría sino que se podría hasta invertir, con lo que llegaríamos incluso a afirmar que entre el final de la República y el inicio del franquismo el arte oficial sufrió menos cambios que los que había experimentado a lo largo de la fase republicana.¹⁴

¹³ Este fue el argumento central de una exposición, de la que fui comisario junto a Ángel Llorente: "Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la guerra civil", Madrid, X-1999, Fundación Caja Madrid.

¹⁴ El asunto es, por supuesto, mucho más complejo, pero puede hacerse tal afirmación si comparamos los nombres de artistas que figuran en los catálogos de las exposiciones nacionales de 1932 (primera de la República), 1936 (no llegó a inaugurarse a causa de la guerra) y 1941 (primera del franquismo). En la de 1936, sólo participan un 36% de los artistas que lo habían hecho en la de 1932, lo que supone una renovación de nombres de un 64%. En cambio, en la de 1941 participan un 45% de los que habían presentado sus obras a la de 1936: una renovación de sólo el 55%, muy pequeña si se tiene en cuenta la circunstancia "abrasiva" de una guerra y la coercitiva que supuso la victoria del bando rebelde. Al margen de que en la de 1941 hubiera algunos retratos oficiales, cuadros religiosos o de tema bélico, en líneas generales puede afirmarse que el nuevo régimen se apoyaba en ese conservadurismo académico de las exposiciones nacionales que no había logrado extirpar del todo la República. A pesar de que ésta lo había intentado muy inteligentemente.

¹⁵ Me he referido a este asunto (no sin malintencionada ironía) en "Arte y política en la España del siglo xx. *Sketch* escénico finisecular (el apuntador sugiere algunos temas claves sobre el problema de las relaciones arte y política en el caso español)", en *La Balsa de la Medusa*, n.º 24, Madrid, 1992, pp. 43-48.

¹⁶ A los nombres citados se fueron sumando las aportaciones historiográficas de Manuel Minguet, Adelina Moya, Eugenio Carmona, Pilar Mur, Daniel Giralte-Miracle, Josefina Alix, Francesc Miralles, Concha Lomba, Ricard Mas, Dolores Jiménez Blanco, Francisco Calvo Serraller, Lucía García de Carpi, Jaume Vidal, Robert Lubar, María Lluïsa Borràs, Javier Pérez Rojas, Juan Manuel Bonet, Manuel García, Albert Forment, Miguel Cabañas, Adolfo Gómez Cedillo, José Corredor-Matheos, Victoria Combalá, César Antonio Molina, Félix Fanés, Isabel García, Javier Pérez Segura, etc., entre otros muchos.

Sin embargo y junto a sus fundamentos razonables, algunas de estas propuestas que pugnaban por disociar (y "liberar") la cultura artística de su sustrato político venían impulsadas, a veces, por un rechazo visceral hacia las orientaciones marxistas (o, en general, izquierdistas) de una buena parte de los historiadores del arte de los años sesenta y setenta; orientaciones que habían llegado a ser hegemónicas dentro de la oposición intelectual al franquismo. Ello trajo como consecuencia reivindicaciones exageradas (en las que a veces coexistía lo meramente erudito con una especie de sospechosa y extravagante "contrarrevancha"). Pero, sobre todo, acarreó un paulatino **abandono del interés por el asunto del compromiso político del arte en el tiempo anterior a la guerra civil**. Abandono que acabó siendo casi absoluto en la historiografía de los años ochenta y noventa y que, aún hoy, sigue siendo una ostensible cuenta pendiente.¹⁵ Un "desinterés-abandono-desarme-ideológico" nada ajeno al que estaba aconteciendo en la conciencia intelectual internacional.

La consecuencia fue inmediata para el asunto que nos ocupa:

La figura de Renau quedó situada en el epicentro mismo de esta coyuntura.

La *intelligentsia* española, como en general la del mundo occidental, se desmovilizó en su mayor parte. Al tiempo que el conocimiento cuantitativo y cualitativo sobre la cultura artística española de la primera mitad del siglo xx fue creciendo en proporciones gigantescas,¹⁶ se fue devaluando todo aquello que tenía que ver con el compromiso político. Afirmo incluso que fue demonizado y amontonado en el desván de los fetiches, junto a los trozos del muro de Berlín y a las secuencias de créditos de las penúltimas películas del inefable

007. Ahora, cuando ha empezado la revancha de los piomoas y otras tribus de la gran nación neocón, Troya se encuentra convaleciente de su posmoderno jolgorio.

No hay un ápice de broma en mis palabras porque, al hilo de esta situación, Renau se fue quedando reducido a ese estupendo fotomontador cuyo *The American Way of Life* podía pasearse por cualquier sala de exposiciones, con obvia dignidad estética y con su artillería crítica perfectamente embalsamada.

Pero han pasado treinta y tres años de la reedición del libro de Plejánov y nos toca volver a leer en voz alta cosas como esta:

...cualquier artista de positivo talento podría aumentar en sumo grado la fuerza de sus obras de arte si se compenetrara con las grandes ideas emancipadoras de nuestro tiempo. Para esto se precisa únicamente que estas ideas penetren en su espíritu y que las interpreten a través de su temperamento de artistas.¹⁷

De esto, precisamente, trata la presente exposición “Josep Renau (1907-1982): compromiso y cultura”.

Renau y lo moderno

Las distinciones prácticas entre lo uno y lo múltiple históricamente eran feudo de los teólogos, los notarios los *connaisseurs* y los conservadores de museo. Ninguno de ellos parece hoy capaz de separar lo Único de lo Múltiple. ¿Podemos todavía mantener la distinción entre original y copia o es ya tiempo de abandonarla?

Hillel Schwartz, 1996¹⁸

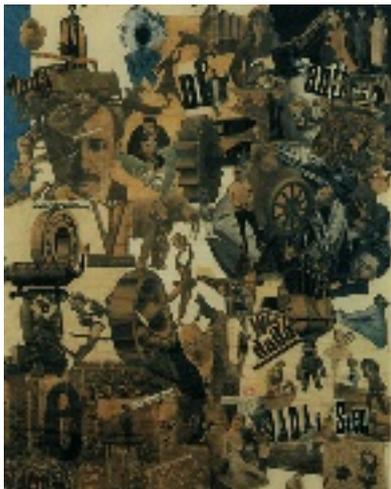
En 1978, en el calor de ese debate antes mencionado en que se vio envuelta una parte de nuestra tribu del arte, mi buen amigo Juan Manuel Bonet llegó a decir que Renau era una especie de “Heartfield recalentado”. Se refería a la serie de fotomontajes *The American Way of Life*.¹⁹

Tampoco he olvidado a un joven Eugenio Carmona diciéndome, mientras ajustaba definitivamente sus rumbos a finales de los ochenta, que lo que nos adjudicaba talantes disyuntivos era que yo seguía apostando tercamente por Renau, mientras que él lo hacía ya definitivamente por Moreno Villa. Acabábamos de discutir sobre la pertinencia de la figuración lírica en el contexto de aquel larguísimo y prefabricado fin de siglo y, meses después, me tocó asumir responsabilidades administrativas cuya rúbrica se parecía a las que afrontó en su día Renau, en circunstancias muy distintas.

¹⁷ Plejánov, *op. cit.*, p. 139.

¹⁸ H. Schwartz: *La cultura de la copia* (1996), trad. española, Madrid, Cátedra, 1998, p. 212.

¹⁹ J. M. Bonet: “Josep Renau”, en *El País*, Madrid, 1-VI-1978. Hace apenas un par de meses, estando ambos en México, en casa de los herederos de Miguel Prieto, recordábamos entre sonrisas cómplices aquella coyuntura, mientras mirábamos desde la ventana del estudio de Prieto, un edificio diseñado por el arquitecto Barragán, la terracita interior del patio donde solía trajinar Pablo Neruda.



HANNAH HÖCH, **Cut with the Kitchen Knife through the last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch in Germany**, 1919-1920
Fotomontaje y collage, 114 x 90 cm
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

Meditados, hechos como los que acabo de referir van más allá de la pura anécdota.

“Renau recalentaba a Heartfield”... Pues claro que sí, pero lo hacía siempre con leña recién cortada. En fechas nada distantes el *pop art* había recalentado el paisaje civilizado de lo circundante, como también en su día y por diferentes motivos lo había hecho Hannah Höch con el suyo. Pero nadie diría nunca que el *pop* hubiese recalentado a la dadaísta germana. También ponía el *pop* en danza (y lo hacía con intenciones que nunca acabamos de enjuiciar descaradamente) un imaginario de “lo-cotidiano-próximo” similar al que sirvió de *atrezzo* al primitivo cubismo. Y nadie ha dicho de Picasso, de Braque o de Gris que a principios de la segunda década recalentarán a Chardin.

Beuys había recalentado a Duchamp o a la caterva de mesiánicos redentores de una y otra cultura sobre cuya muerte nos previno Nietzsche. Manzoni lo había hecho con el estragamiento melancólico del primer Picabia (luego Clemente resucitaría al Picabia de los veinte), Kiefer con la escombrera de pinceladas de Kokoschka, y Fetting se afanaría por sintonizar con *Die Brücke*, Cindy Sherman recalentaría a Hans Bellmer... y así, sucesivamente, ya todo ha sido y sigue siendo una dialéctica de recalentamientos especiados a base de sucesivos hallazgos tecnológicos o transgresiones del recinto civilizado en que en cada momento se confina al arte.

En realidad siempre ha ocurrido de esta forma y Occidente (por no entrar ahora en otras culturas) se recalienta a sí mismo desde siempre. El maestro de las figuras antiguas de Chartres, Miguel Ángel, David, Delacroix, los prerrafaelitas, Schwitters, De Chirico, Dalí... recalentaron innumerables precedentes o cosas del entorno: la Antigüedad (real o legendaria), el torso Belvedere, la Edad Media, Rubens, los derrubios de la maquinaria civilizada, láminas de figuración tosca que colgaban en las casas vulgares, Mantegna, Vermeer... Incluso Picasso tuvo que recalentar al Greco y a Ingres para poder explicarlos mejor que nadie.

Digámoslo claramente. En realidad, lo que molestaba de Renau no era que su revenida presencia incomodara el establecimiento de un punto y aparte con nuestro atribulado pasado. Una *tabula rasa* sobre la que se pudiese refundar en la cultura española una supuesta sensibilidad moderna y libre de cargas y ancestros histórico-culturales de toda índole. Lo que Renau dificultaba sobre todo era clavar el punto y aparte en la cara hedionda que el mundo de aquel estricto presente no dejaba de mostrar. Ni ha dejado de mostrar nunca.

Hasta ese momento, Equipo Crónica, Equipo Realidad, el Arroyo más comprometido (incluso el hoy olvidadísimo José Ortega), habían intentado cruzar encomiables pruritos de “sintonía moderna de estilo” con la implicación semántica acarreada por la mirada crítica sobre el presente.²⁰ Pero a finales de los setenta, este nudo gordiano sobre el que se asentaba la cultura artística española iba a deshacerse

²⁰ A cuestiones básicas de este asunto me he referido en “Meditaciones ante una pared despellejada”, en *La mirada crítica del Pop*. Eduardo Arroyo. *Equipo Crónica. Equipo Realidad* (catálogo de la exposición, Zaragoza, III-2006. Universidad de Zaragoza), pp. 35-46.

como el cordón de un apretadísimo corsé, liberando las flácidas carnes de pulsiones estéticas desprejuiciadas, hedonistas u orgullosas de haber cumplido el mandato apollineriano de abandonar el cadáver del padre. El final de los setenta, los ochenta, los noventa, nuestros días... Conocemos la historia y la compartimos, o no, en grados diversos. Renau no llegaría a conocerla del todo, porque murió en 1982.

En el fondo, en torno a todo aquello rondaba una especie de pregunta-epígrafe: **¿Renau y lo moderno?**

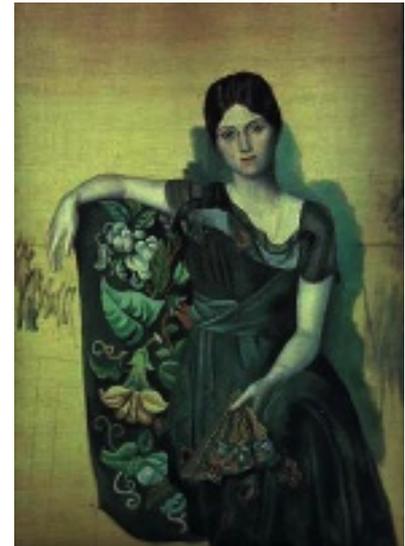
Como pregunta resulta de todo punto impertinente, ya que está formulada sobre quien, siéndolo (y la perspectiva del tiempo va sedimentando con mucha fuerza la modernidad de Renau), quiso ser y fue, sobre todo, eficaz. Y nunca le tembló el pulso (sé que el símil del pulso sigue peor visto que el de la pulsión) como le tembló a Baudelaire cuando, queriendo ser “moderno”, propuso al insubstantial Constantín Guys en vez de apostar por esos espléndidos recalentadores del realismo holandés y español que fueron Courbet y Manet. Y a estos últimos se les puede acusar de todo, menos de no haber sido verdaderamente “modernos”. Para bien o para mal.

Renau ahora

Sólo empapada en la sangre de los insurrectos de junio ha podido la bandera tricolor transformarse en la bandera de la revolución europea, en la bandera roja. Y nosotros exclamamos: ¡La revolución ha muerto! ¡Viva la revolución!
Karl Marx, 1850²¹

Con el epígrafe sobrescrito no estoy queriendo decir “Renau visto desde hoy”, sino “¿Y si Renau estuviera vivo?”, es decir, “Posición de Renau frente a lo que nos rodea”. Me dispongo pues a un homenaje de mero arte ficción.

Hace tres años se me encargó la ponencia “El compromiso político y social del arte y del artista en el umbral del tercer milenio”, como intervención en una mesa redonda de las jornadas Arte, Instituciones y Democracia, que tuvieron lugar en el Museo de Arte Contemporáneo Español Patio Herreriano.²² Para tensar un poco la más que anunciada controversia, entre otros participantes andaba por allí, por ejemplo, Gilles Lipovetsky, quien más allá de lo presumible se dedicó a lanzar encendidos loores, “recalentadamente posmodernos”, en honor de las grandes superficies comerciales; escenarios antropológicos a los que calificaba de algo así como “paraísos democratizados y democratizadores de la felicidad”. Parte de mi intervención se publicó más tarde, pero estimo que el ajuste de cuentas con Renau que supone esta muestra constituye un momento oportuno para reiterar sonoramente aquella posición. Algo que, por mi parte, no ha cambiado.²³ Algo que creo estaría en consonancia con este “Renau ahora” que me he propuesto.



PABLO PICASSO,
Retrato de Olga Koklova, 1917
Óleo sobre lienzo
Museo Picasso, París

²¹ K. Marx: *Las luchas de clases en Francia de 1848 a 1850*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992 (3.ª ed.), p. 114.

²² Valladolid, del 12 al 15 de enero de 2004, jornadas organizadas por la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

²³ “Compromisos del arte y del artista. *The political commitment of art and the artist*”, en *Lápiz* n.º 206, Madrid, X-2004, pp. 40-53.



JACQUES LOUIS DAVID
La muerte de Marat, 1793
 Óleo sobre tela, 165 x 128 cm
 Museo Real de Bellas Artes de Bruselas

Por ello vuelvo a empezar diciendo lo que entonces dije: “**corren malos tiempos para el arte social y políticamente comprometido**”. Para refrendar tal afirmación basta contemplar detenidamente tanto el semblante como la trastienda de lo que hoy se llama “arte político”, y percibir así en qué estado se encuentra la cuestión. Me atrevo a ser contundente, diciendo que lo que hoy se considera política y socialmente comprometido se encuentra:

1. **Desnaturalizado por estetizaciones de lo injusto-doloroso, más oportunistas que oportunas.**
2. **Desactivado bajo la ortodoxa condición de haber sido integrado como un género más, perfectamente inserto en el mercado.**
3. **Acosado en los fundamentos de su mismísima identidad por la general insignificancia comunicativa que hoy ostenta el arte dentro de los nuevos ecosistemas visuales hegemónicos.**

También es mal momento para sus oficiantes y exégetas (seguramente yo mismo, ahora):

- a. **Travestidos, una vez más, en vistosos malditos de salón.**
- b. **Reciclados, nuevamente, como válvulas descompresoras de la mala conciencia colectiva.**
- c. **Instrumentalizados para componer la espuria paradoja evidenciadora de que todo está bien en éste, que es el mejor de los mundos posibles.**

Y la última afirmación (lo de que “éste es el mejor de los mundos posibles) sigue hoy siendo tal falsa, o más sofisticadamente mixtificadora, que nunca.

Aunque lo esbozado es un cuadro circunstancial que atañe a las relaciones entre arte y política en todo el contexto occidental, su evidencia en la España posterior a la muerte de Renau ha resultado especialmente visible, en virtud de la trayectoria histórica que ha caracterizado a nuestro país durante los dos últimos tercios del siglo xx.

Asumo la responsabilidad de parecer **políticamente inapropiado, culturalmente inoportuno e incluso teóricamente trasnochado** por tales afirmaciones. Las escribo a pluma alzada. Sin los pudores requeridos por etiqueta cultural alguna. Sin citas a pie de página que puedan suavizar lo dicho mediante alharacas de solvencia intelectual o bajo la presunta complicidad con una parte de la tribu que reflexiona sobre el estado de cuentas de nuestra realidad cultural. Escribo para recordar cosas sabidas y a la vez olvidadas. Cosas que constituyeron el núcleo duro del debate cultural durante todo el tramo central del siglo xx. Cosas que desde hace tiempo han dejado de escucharse y suelen quebrantar el pudor de quienes las recuerdan en primera persona. De hecho, si leemos detenidamente los textos que Renau fue escribiendo a lo largo de su bio-

grafía, vemos que lo que acabo de decir parece una especie de inevitable corolario de cosas sobre las que él mismo iba advirtiéndolo.

Ha llovido mucho desde los tiempos en que Jacques Louis David pintó a Marat muerto bajo la heroica forma de una *pietà* revolucionaria. Desde que, ante el horror, Goya no encontró mejor recurso visual que asesinar la belleza de las formas y el brillo de los arquetipos morales de su sociedad. Desde entonces hasta este tiempo, el nuestro, **cuando el arte hurga en la dolorida entraña fraterna del mundo hablando con entusiasmo estético de enfermedades emblemáticas, de género, de diferencia, de poscolonialidad, de migraciones miserables...** Ha llovido demasiado como para conservar inmune la inocencia de los planteamientos y activo el hervor de las propuestas.

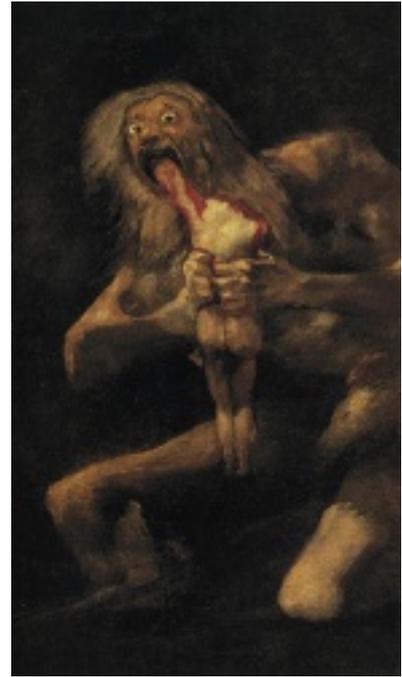
Durante todo ese tiempo hemos visto nacer y caducar multitud de intenciones y maneras de articular el compromiso social del arte y el artista:

Ahí estuvieron los aurales nacionalismos románticos asociados a pulsiones primarias de libertad, que hoy nos sobrecogen cuando contemplamos sus epigonales y miserables versiones. Y nos inclinan (al menos a mí me inclinan) a pensar que cualquier tipo de identidad grupal (sea familia, gremio, mafia, patria, orden civilizado...) se acaba concretando siempre en un manojo de parámetros útil para la exclusión de quien no posee tal identidad grupal...

Ahí estuvieron los realismos “encanalladores” del arte (cómo no recordar al contradictorio Courbet), afirmativamente combativos y alternativamente esperanzados, que pronto desembocaron en un inmenso anecdotario de escenas de género, o en la trivialidad de facsímiles gratuitos ornamentados por los “efectos especiales” de la maestría, o en el morbo que activa las papilas de un paladar delicado cuando degusta lo grosero, o en el que eriza el vello de un alma pura cuando ésta chapotea en el *gore* (cómo no recordar que el arte *pompier* supuso la consumación del realismo en la conciencia estética de las masas)... Y cómo no recordar que, a la larga, tras la hegemonía de modernidad de que gozaron las neofiguras de entreguerras, se produjo el anunciado naufragio del realismo durante la “guerra fría”. Un realismo que se había vuelto pura academia en uno de los lados contendientes, alegato de esterilidad poética desde el otro y onerosa carga intelectual para una izquierda que, desde Occidente, luchó por mantener a flote los derechos humanos frente a los embates del ultraliberalismo y las maniobras del imperialismo de mediados del siglo xx. Un realismo inseparablemente adosado al arte abstracto como su reverso disyuntivo, binomio que acabó siendo combustible operativo para los servicios de inteligencia de ambos bloques.²⁴

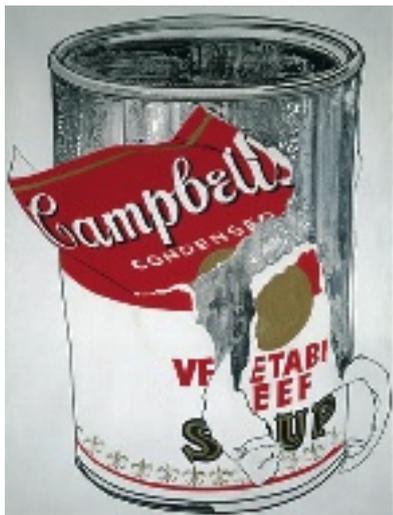
Ahí estuvieron las estridentes hogueras que, consumiendo lo caduco en aras de futuro, finalmente sólo realizaban brindis al sol, buscando colocarse bajo el calor confortable de sus rayos...

Ahí estuvieron los suicidios del arte, poéticamente optimistas o antropológicamente horrorizados, de Rimbaud a Duchamp pa-



FRANCISCO DE GOYA,
Saturno devorando a sus hijos, c. 1821-1823
Técnica mixta (óleo sobre revoco trasladado a lienzo), 146 x 83 cm
Museo del Prado

²⁴ No me resisto a citar ahora el contundente libro de Frances Stonor Saunders *La CIA y la guerra fría cultural* (1999). Trad. española, Barcelona, Debate, 2001. 640 páginas copiosamente documentadas que hubiesen hecho las delicias de Renau.



ANDY WARHOL,
Big Torn Campbell's Soup Can
(Vegetable Beef), 1962
 Acrílico sobre lienzo, 183 x 137 cm
 Galería Chistie's

sando por Malevitch, de Picabia a Maiakovsky, de Manzoni a Beuys... sobre cuyos escombros cáusticos se iría capitalizando buena parte de la maquinaria de producción artística posterior...

Ahí estuvieron las refundaciones revolucionarias de la poesía visual hechas a la medida de una Humanidad revolucionariamente refundable, pronto trituradas por la grisura de la maquina burocrática o constitutivas de refinado alimento espiritual para determinados archipiélagos sociales (si es que no fue siempre ese su oculto destino original)... Renau se movió, tenso y más autocrítico de lo que dejaban ver sus realizaciones plásticas, precisamente en esta peligrosa franja. Mientras, el otro lado del muro exhibía jolgorioso su autocomplacencia cultural y sus negros tentáculos —es una locución-homenaje explícitamente “retro”— yugulaban las posibilidades de redención civilizada en Oriente Medio, África subsahariana, Latinoamérica, el Sudeste asiático...

Y así, sucesivamente, a lo largo de los dos siglos de esta nuestra Edad Contemporánea, cuya historia no ha parado de transcurrir, para bien o para mal, a pesar de que se jugueteara con su finalización mortuoria no hace demasiado tiempo (aunque sí demasiadas consecuencias).

Como ya he dicho, durante los dos últimos tercios del pasado siglo xx el arte español se vio especialmente atravesado por una accidentada dialéctica entre arte-política y ha desembocado de manera aparatosa en la situación descrita. Las heridas que ha dejado este escenario no han terminado de cicatrizar nunca del todo. Su genealogía es obvia.

El esfuerzo institucional de la República para lograr una modernización artística expandida lo más posible en el cuerpo social se vio frustrado por el estallido de la guerra civil.

El impresionante compromiso del rearme artístico experimentado por España durante el periodo bélico, que en el pabellón español de París de 1937 llevó la vocación política del arte a sus cotas máximas, fue yugulado por el fatídico desenlace de nuestro conflicto.

Los francotiradores intentos de resucitar un imaginario artístico moderno para la sociedad española, que tuvieron lugar en las dos primeras décadas de la posguerra, se vieron condicionados por las contradicciones de un nuevo pulso entre la vocación alternativa y el canibalismo de unos aparatos de poder político, parásitos de las paradojas culturales de la guerra fría. Mientras por su lado, una parte sustancial del arte del exilio iba perdiendo la nitidez de sus referentes.

El compromiso explícito del arte en los años sesenta y setenta fue a su vez devorado por la contingencia, local y urgente, de su propia praxis.

Luego vino el **reposo de los supuestos guerreros**.

Luego, como se ha dicho en el epígrafe anterior, la **convaleciente y autosatisfecha errabundez de una condición posmoderna**

encajada a martillazos sobre el contrahecho imaginario colectivo de una España nunca modernizada del todo.

Finalmente, los extremos de todos los debates se acabaron disolviendo en la trituradora ciega de una falsa aporía: seguir siendo provincianos cautivos de nuestros propios fantasmas o engancharnos a los grandes circuitos internacionales.

Y así, acabamos entrando en la llamada era de la globalización sin los deberes hechos, con la memoria confundida, cuando no, borrada, y con la identidad irresuelta, huída o, simplemente, prestada.

Obviamente, rozaría lo presuntuoso intentar afinar ahora, en unas pocas líneas, el panorama global de una situación tan compleja en sus antecedentes, desarrollo y consecuencias. Porque, además, el presente no es sólo aquello que acontece o lo que se proyecta ahora mismo, sino también es la memoria acumulada y, a la vez, interpretada con eclipses, refundaciones míticas e imágenes empañadas. Igualmente, carece de sentido espetar una toma de postura estructurada, pues en el escenario de esta ocasión sería sólo redactable bajo el semblante de una risible caricatura.

A cambio, sí puede resultar eficaz someter a reflexión y debate algunas teselas significativas, elocuentes, o simplemente visibles, de dicho mosaico. Las llamaremos:

FRAGMENTOS DE CERTEZA, PARADOJAS Y OBVIIDADES INSOSLAYABLES PARA IR TOMÁNDOLE EL PULSO A LA CUESTIÓN.

A) Hace ya mucho que nos ronda la certeza de que **el gran estómago de nuestra sociedad contemporánea es capaz de asimilar hasta el bocado artístico más agresivo. También la convicción de que el artista más radical puede acabar, voluntariamente o no, acorralado por la ambigüedad de su discurso.**

Posiblemente son cosas que sabemos desde el tiempo de los dos creadores que han encabezado la alusión al compromiso político del arte en la Edad Contemporánea, David y Goya. El primero, después de haber inaugurado la figura del artista políticamente revolucionario en la Edad Contemporánea, acabó fascinado por la retórica imperial de Napoleón. El segundo, perpetua lucidez dolorosamente acorralada por la ambigüedad, entre otras cosas tuvo que sustituir en su *Alegoría de la villa de Madrid* la efigie de José Bonaparte por la palabra *Constitución*, luego ésta por una nueva imagen de José Bonaparte, reponer otra vez el rótulo “Constitución”, poco después cambiarlo por una efigie de Fernando VII... (tras la muerte de Goya se seguirían sustituyendo los motivos hasta llegar al actual “2 de mayo” que figura en el óvalo).

Sabemos que un “gauguin” tahitiano puede colgar sin estridencias en las paredes de una recepción amenizada con los acordes

de Boccherini y que un “duchamp” se enmascara perfectamente en el *atrezzo* emblemático de cualquier ambiente *fashion*. También sabemos que la aparición de una de esas escasas esculturas que Alberto Sánchez abandonaba en los campos vallecanos podría trastocar ciertos índices del mercado del arte. O que el frío distanciamiento gestual de los cuadros del pintor nazi Ferdinand Staeger (o de los de su contemporáneo y paisano Sepp Hiltz) puede servir de apetitoso recurso a la memoria estética colectiva sobre el que formular una campaña publicitaria de yogur Danone.

Y se trata de ejemplos que distan mucho de ser meros supuestos pedagógicos. Muy al contrario, podría escribirse un suculento ensayito acerca de cada uno de ellos.

B) De acuerdo con las reglas de juego que la “institución-arte” (por parafrasear a un gran teórico de la cuestión como es Peter Bürger) ha ido fijando para la comunicación artística y la experiencia estética que de ella se deriva, **la eficacia ideológica de un artista imponderado en el territorio demarcado por la tribu del arte es prácticamente nula**, independientemente del potencial político y social de la obra y de la solidez de su propuesta estética. Simétricamente, **la operatividad política de un artista favorablemente encuadrado en dicho territorio es inversamente proporcional al peso de su presencia en el mercado del arte**, independientemente de que existiera dicha condición política en una propuesta sobre la que, además, diésemos por descontada la excelencia.

Puede que esta aterradora paradoja no tenga solución.

C) **Flotando en el océano de la comunicación visual contemporánea, la capacidad que tiene el arte para propagar sus eventuales contenidos políticos o de crítica social es mínima desde el punto de vista de su alcance cuantitativo.**

Y ello aunque se trate de un arte sobre el que los agentes “institucionales” hayan mediado, propiciando su consumo por las masas bajo la forma de espectáculo; cuando no, transformándolo en elemento escenográfico del gran parque temático donde hoy se suelen adquirir los atributos culturales de carácter estético y, en el caso del arte comprometido, morales.

En cualquier caso, tal arte resulta prácticamente ineficaz cuando, eludiendo el espectáculo, queda circunscrito a sus espacios de audiencia específicos y minoritarios, ya que éstos están previamente definidos en lo político y en lo ideológico a partir de parámetros distintos de los que configuran el arte.

¿Qué espacio de poder le queda pues al artista como sujeto y a su obra como objeto tangible para hacer operativo su potencial de compromiso. Y ello aun en el caso de que tal potencial sea sincero y coherente, tenga un mínimo umbral de excelencia y no se

trate de una simple adaptación a la etiqueta predeterminada por el contexto como “usualmente correcta” desde un punto de vista político. Esto es, aun en el caso de que sea una verdadera expresión poética y no un mero ademán *kitsch*?

Difícil respuesta, incluso para Renau si viviese.

D) Si nos trasladamos al hemisferio de la recepción de la experiencia estética, también percibimos que la eficacia de la comunicación artística de carácter político está completamente desactivada. Hay para ello una cuestión previa y clave:

Puede que a estas alturas de la Edad Contemporánea nos hayamos vuelto insensibles ante la contemplación visual del dolor, el sufrimiento, la injusticia y la crueldad padecidos por nuestros semejantes o ejercidos sobre ellos. Insensibles incluso cuando se nos ilustra sobre la vulneración (siempre que sea fuera de nuestra implicación directa) de presupuestos éticos, intelectuales y estéticos que tenemos asumidos como fundamentos ideológicos propios.

Contemplaciones y vulneraciones que, al menos en el espacio del específico contexto civilizado en que nos movemos, tienen lugar siempre “en diferido”, esto es, representando icónicamente algo espacialmente lejano. Ello es, a fin de cuentas, lo que diferencia al mero espectador de la víctima.

Lo dicho es válido para contemplaciones o vulneraciones procedentes de **una mirada más o menos fiel a la crónica de lo real** (información periodística o reportaje documental), **más o menos poética** (arte, teatro, cine...) **más o menos mitógena** (hagiografías visuales políticas, publicitarias, religiosas..., que flotan en la iconosfera de nuestra cultura de masas).

Básicamente, nos hemos vuelto insensibles porque **tal promiscuidad con el dolor y la injusticia tiene lugar generalmente a través de imágenes controladas que remiten al quebranto físico, psíquico, moral, ideológico o estético “del otro”**; alteridad definida por la alienación del espacio civilizado y geográfico en que ese “otro” se mueve y es víctima de la crueldad, la injusticia o incluso el desastre natural. Eso es, por ejemplo, lo que ha ocurrido con las crónicas visuales de las dos guerras del golfo Pérsico y de su sangrienta posguerra. A cambio, el horror de las Torres Gemelas o el de los atentados de la estación de Atocha constituyen esas excepciones en las que el dolor, la injusticia y la crueldad han sido interpretados como “en carne propia”, generando una extensa hagiografía visual que conocemos bien como producto cultural y como estrategia política.

A veces, nuestra respuesta moral e ideológica se vuelve emotiva e intelectualmente perversa, como cuando esa promiscuidad visual remite a quebrantos que se produjeron en nuestra propia carne, pero durante un pasado suficientemente próximo y a la vez suficientemente distante como para legitimar determinadas acciones

quebrantadoras que se emprenden en el presente riguroso. Acciones de las que pudiésemos estar siendo cómplices. Legitimaciones que, simultáneamente, eclipsan los vergonzantes “daños colaterales” que de dichas acciones pudieran derivarse. Es, por ejemplo, el caso de la visión perpetuamente renovada de manera documental, mítica y poética del horror de los campos de exterminio nazis. Una visión que, por su contundencia real, fraudulentamente aguada, ayuda a mitigar los terribles e injustos paisajes contemporáneos de las pateras naufragadas, de Bagdad, Afganistán, Ramala, Gaza, el Líbano y otros lugares de un nuevo y más o menos larvado proyecto de holocausto.

E) Los dos puntos anteriores (lugar de los productos de expresión artística en el seno de la iconosfera e insensibilidad del espectador ante la contemplación de la desgracia-dolor radicada en la alteridad) nos llevan a una nueva reflexión.

Es necesario replantear la pertinencia de algunos conceptos sintácticos y semánticos del lenguaje visual cuyo uso es habitual en la problemática del compromiso político y social del arte (aunque se trate muchas veces de meros conceptos de estilo). Me refiero a nociones como *realismo* (en todo su abanico de acepciones), exhibición ejemplarizante del infortunio y la injusticia, testimonio del acontecer histórico, fervor propagandístico, demagogia, épica y mítica y hagiografía de valores éticos o políticos, etc.

La pertinencia de dichas nociones ya había sido replanteada desde el seno mismo de la dinámica del arte en su relación con las transformaciones del contexto histórico. Sobre todo durante el desenlace de la guerra fría, época en que tales nociones, al igual que sus rigurosamente contrarias, adoptaron todas las versiones posibles y también todas sus caricaturas.

Pero su pertinencia, incluso como rúbrica para un debate, viene replanteada ahora desde las afueras del territorio del arte; esto es, desde algunas manifestaciones de la cultura de masas, que en nuestros días han adoptado grados de miseria intelectual, ética y estética sin precedentes:

La existencia de la llamada *cultura basura*, en toda su compleja estructura de géneros y subgéneros (mitográficos, trágicos, sexuales, rutinarios, deportivos...; televisivos, radiofónicos, periódicamente impresos...), la omnipresencia de la mitología publicitaria y la resurrección actualizada de liturgias ceremoniales por parte de los poderes fácticos que sustentan el nuevo orden mundial son tres ejemplos que bastan para insinuar la existencia de un nuevo “totalitarismo cultural” incrustado en el seno de las sociedades democráticas. Y digo *totalitarismo* ya que se trata de manifestaciones surgidas de poderes socialmente hegemónicos pero no “democráticamente” constituidos. Poderes tan contundentes de cara a la configuración del imaginario colectivo como los que desplegó la

propaganda (artística o no) de los totalitarismos que vio consolidarse el segundo tercio del siglo xx (y difícilmente puedo dejar de recordar en este punto esa alegoría de la “burbuja democrática” que tanto emplea José Saramago).

Esta es la situación dentro de la que tiene lugar esa mencionada reducción a la insignificancia social que ha experimentado el arte, cuyo papel y funciones de cara al grueso de la colectividad han quedado reducidos a esa mera retórica suntuaria desde la que resulta infructuoso acceder a la configuración de los grandes términos ideológicos del imaginario colectivo.

Éstas y otras muchas certezas, paradojas y obviedades insoslayables sirven para irle tomando el pulso a la cuestión, al menos.

Pues bien, estoy seguro de que Renau se apuntaría a un debate edificado precisamente sobre tales bases. De hecho, releendo sus textos estas cuestiones están ya más que premonitoriamente esbozadas. También estoy además seguro de que Renau adaptaría sus medios expresivos a parámetros de eficacia que le permitiesen denunciar la injusticia, la desigualdad, la miseria y el embrutecimiento del mundo subdesarrollado, la oligofrénica miseria mitógena del mundo opulento, los dioses y religiones de cualquier catadura, el epidérmico culto al cuerpo de los que pueden comer, la miseria corporal de los que no comen, los paisajes del horror que se reparten a lo largo y ancho de un planeta trufado de guerras, explícitas o no... La complicidad de todos en la definitiva destrucción del planeta mientras nuestros conciudadanos acomodan los palos de golf en su 4x4 y huyen, por las autopistas y las carreteras radiales, de territorios donde se van extendiendo como una mancha de aceite las “camas calientes”... Estoy seguro que nos hablaría con guiños a la liposucción, las pasarelas de moda, el culto a lo gastronómico-culto, las dietas y otros milagros parafarmacéuticos, los mundos paralelos asentados en los videojuegos... El floreciente perrito de Koons que guarda la puerta del Guggenheim de Bilbao...

En fin, como supo hacer a lo largo de toda su biografía, Renau sería hoy “otro Renau” siendo él mismo. Más cerca ahora de El Roto que de Heartfield. De la misma manera que, simétricamente, El Roto está hoy más cerca de Renau que de Ops, su anterior máscara, la usada en tiempos en que el compromiso político estaba de sobra cubierto.



JEFF KOONS, **Puppy**, 1997
Acero inoxidable, arcilla y plantas
en floración, 12,4 x 12,4 x 8,2 m
Museo Guggenheim, Bilbao

Josep Renau. **Vida y obra**

Albert Forment
Doctor en Historia del Arte

1. El hijo del restaurador de arte (1907-1927)

Josep Renau nació el 7 de mayo de 1907 —pero no consta como tal en ningún registro parroquial de la capital del Turia, su ciudad natal, porque su auténtico nombre era el más castellano y tradicional José Renau Berenguer—, hijo primogénito de José Renau Montoro, brillante restaurador, mediocre pintor y académico profesor de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, y de la ama de casa Matilde Berenguer Cortés. Por ello, por ser el primer vástago de una familia numerosa, católica y catalanoparlante, se vio impelido a encarnar los sueños artísticos de su malogrado padre. Su progenitor le proporcionó una infancia rodeada de obras maestras clásicas, le inculcó el amor al arte, le facilitó los rudimentos estilísticos básicos y le impuso una meta en la vida: ser pintor. Y lo hizo a partir de unas concepciones pictóricas arcaicas y provincianas, académicas y periclitadas, aunque, eso sí, con una sólida formación técnica y un denso conocimiento de la historia del arte. Así lo demuestra el primer cuaderno de apuntes del natural, ejercicios escolares destinados a estimular y dar confianza al hijo alumno para preparar la entrada a Bellas Artes, fechado en 1918-1919, que se conserva en el IVAM. Pero su padre también le exigía que le ayudara a restaurar cuadros, una actividad que le alejó del mundo de la pintura —al menos tanto como le acercó—, al producirle un perpetuo disgusto por una labor que le agobiaba en su minucia técnica, y al inducirle a considerar la pintura antigua, aun la de mayor valor, como un mundo muerto y acabado.

En septiembre de 1920, a los trece años, se matriculó en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, un centro académico donde predominaba, en la década de los años veinte, la estética postsorollista, un figurativismo costumbrista de desdibujado trazo pastoso en el ámbito pictórico. Renau reaccionará con virulencia contra la acartonada enseñanza que le imparten, y tras un conato de rebelión plástica es expulsado temporalmente de la Escuela. Su padre profesor le casti-

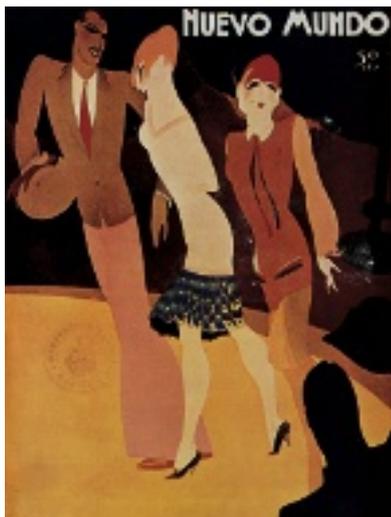


Manolita, 1927

Lápiz sobre papel, 48 x 33,5 cm

Colección Ruy Renau

Firmado en la esquina inferior derecha:
"A Manolita afect. Renau Beger"



Nuevo Mundo, 1929
Litografía, 29 x 22 cm
Hemeroteca Municipal de Madrid

gó obligándolo a trabajar en la litografía Ortega, y esta represalia paterna marcará el destino del rebelde adolescente de quince o dieciséis años. Su etapa postsorollista es por tanto breve y abarca apenas sus primeros años de aprendizaje, en la adolescencia, hasta 1925, atestiguada por unos pocos cuadros naturalistas de empaste denso y pinceladas largas, como el *Retrato de Gloria*, de 1922. Sin embargo, y de nuevo a instancias de su progenitor, Renau compatibilizó el trabajo litográfico con los estudios de Bellas Artes, y así, en 1927, a los veinte años, consiguió graduarse, e incluso, como estudiante destacado, recibió el Premio Roig de Teoría de las Formas Arquitectónicas y Arte Decorativo y el Premio del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes de Teoría e Historia de las Bellas Artes, que llevaban aparejada bolsa en metálico. Así pues, si es cierto que Renau se revolvió contra la práctica pictórica de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, no lo es menos que a ella le debe una sólida preparación técnica, el interés por la teoría del arte y la amistad con un grupo de jóvenes artistas plásticos renovadores de ideología republicana que le acompañaron en su rebelión antiacadémica: los hermanos Ballester Vilaseca, Tónico y Manuela (esta última se convertiría en su mujer en 1932), Francisco Badía y Francisco Carreño Prieto, entre otros.

A partir de 1925 y hasta 1929, es decir, entre los dieciocho y los veintidós años, el joven Renau adopta el seudónimo, casi heterónimo, de *Renau Beger*, afrancesando *à la mode* su apellido materno y entrando así de lleno en la modernidad cosmopolita, frívola y metropolitana del *art déco* que dominaba la ilustración valenciana durante los alegres años veinte. Porque Renau Beger, que ya hacía algún tiempo que trabajaba para la litografía de José Ortega como dibujante litográfico, ojeaba en sus ratos libres revistas internacionales como *Jugend Kunst*, *Valori Plastici*, *Nouvelles Revue Française* o *The Studio*, y se embebía de ese *art déco* que difundía, vulgarizándolas, las formas vanguardistas fauvistas, cubistas y futuristas más decorativas. En 1926, antes incluso de haberse graduado en la Escuela de Bellas Artes, Renau ya es un artista *art déco* pleno, como lo demuestran los dos *gouaches* y los dos bocetos que se conservan de dicho año. *Garçonnes* sofisticadas, piratas exóticos, parejas encendiendo un pitillo, dibujados mediante facetas decorativistas, formas simplificadas, geometrizarantes y sintéticas tratadas con tintas planas de lejana influencia cubista, en colores vivos, anuncian al refinado y trivial dandi que por entonces el jovencísimo Renau quería ser.

Renau Beger se decantará, a través de la litografía Ortega y de otras empresas litográficas, por el diseño gráfico, el cartelismo y la publicidad comercial. Ese será el mundo artístico que ya nunca abandonará, mucho más que el puramente pictórico, tan ligado para él a las caducas enseñanzas de su padre. Y así en 1927 nos asombra con carteles del nivel de *Exposición Guillot*, donde ya se transparenta su contacto con el mejor cartelismo publicitario de principios de siglo, con los afiches de un Cassandre o un Knight-Kauffer.

2. Del dandismo *art déco* a la concienciación social vanguardista (1928-1931)

Un año después de su graduación en la Escuela de Bellas Artes, cuando aún era un artista primerizo con muchas ínfulas —“su cara de galán joven americano, llena de optimismo e inteligencia, ya es una cara famosa”, dirá de él un periodista de *La Semana Gráfica*—, Renau Beger expone por primera vez, en diciembre de 1928 y nada menos que en Madrid, en el Círculo de Bellas Artes, apadrinado por el gran mandarín de la crítica artística española don José Francés. Con dicha muestra consigue un clamoroso éxito de crítica y público. Su sensibilidad colorista, sus temas frívolos y cosmopolitas, su modernidad bella, selecta e intrascendente causaron furor, pero paradójicamente Renau se vio de pronto acosado por el fantasma del éxito. Y así, mientras recibía los parabienes de la élite madrileña, el joven valenciano comenzaba a leer panfletos anarquistas y se preguntaba, angustiado, cuál era en verdad el sentido de su arte.

En 1929 Renau enterrará su heterónimo *Renau Beger* sin pena ni gloria, ese barato personaje cosmopolita que ya estaba dejando de parecerle atractivo, lo cual no le impedirá durante ese año y los siguientes elaborar algunas de sus mejores obras *art déco*, como *El palco* o *Cristo*. Pero el mundo estaba cambiando, y con él cambió Renau. De junio de 1929 es su primer panfleto de protesta contra el academicismo valenciano, titulado *A raíz de la Exposición de Arte de Levante*, y poco después comienza a colaborar con las publicaciones nacionalistas valencianistas y con el grupo renovador de la Sala Blava. A la vez, se convierte ya definitivamente en uno de los mejores cartelistas valencianos y renueva técnicamente el panorama artístico introduciendo en Valencia y España el uso del aerógrafo. A finales de año, en un nuevo viaje a Madrid tendrá noticia de las verdaderas vanguardias de su tiempo, en especial del ya lejano cubismo, del casi agotado dadaísmo y del más contemporáneo surrealismo, y comenzará a relacionarse con los irredentos hombres de la CNT. A la vuelta, en 1930, elabora sus primeros fotomontajes bajo la influencia de Max Ernst.

El joven Renau se escinde en cuanto artista. Por una parte es un extraordinario y muy dotado cartelista y diseñador gráfico de estilo *art déco*, aunque con temática cada vez menos frívola, que firma además con otro sobrenombre efímero y muy valenciano, *Pepet Renau*, pero por otra es un artista que está conectando con la vanguardia surrealista y realiza pinturas y fotomontajes deudores de esa corriente artística. Dentro de la primera corriente es conocida su colaboración como portadista y diseñador gráfico de populares colecciones de libros como “El Cuento Valencià”, “Nostra Novel·la” y “Cuadernos de Cultura”, ligadas al incipiente nacionalismo valenciano. Dentro de la segunda, más personal y experimental, encontramos obras perdidas, como *Part* o *Transfiguració*. También sus libros inéditos de poemas, *Estrellamar* e *Intento de Amanecer*, acusan la todopoderosa influencia



Libertinaje y prostitución, 1933
Litografía, 16,2 x 24,1 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau

surrealista, y en los dibujos intercalados entre los poemas se comprueba su conocimiento de la obra de Picasso y Matisse. Renau es en cuanto artista un hombre demediado, aunque poco a poco irá interconectando ambas tendencias, transfiriendo formas vanguardistas a sus carteles y diseños, aunque sin llegar a fundirlas.

El joven e influenciable Renau de 1931 continúa leyendo ansiosamente, y pronto descubrirá los textos canónicos marxistas y un libro que le marcará profundamente, *El arte y la vida social*, del socialdemócrata ruso Gueorgui Plejánov. La llamada del dirigente ruso al compromiso político del artista será atendida muy pronto por el joven ilustrador gráfico valenciano, y en 1931, a los veinticuatro años, Renau se afilia al Partido Comunista de España, del que ya no se separará nunca y al que permanecerá fiel hasta el fin de sus días. Es un tiempo, por lo demás, de gran efervescencia organizativa en el plano artístico: participa en la exposición vanguardista de la Sala Blava que monta la Agrupació Valencianista Republicana y también se adhiere al “Manifiesto dirigido a la Opinión Pública y Poderes Oficiales”, bandera de la Agrupación Gremial de Artistas Plásticos, de la que era miembro.

3. Renau y las vanguardias comunistas de entreguerras (1932-1936)

Es en 1932 cuando el Renau más conocido y célebre, el Renau fotomontador ligado a las vanguardias comunistas de entreguerras, aparecerá en el horizonte plástico español. En el breve período que discurre entre 1932 y 1936, es decir, entre el momento en que descubre el fotomontaje como arte político y la ruptura vivencial y a la vez plástica que supuso el estallido de la guerra civil, sale a la luz un diseñador gráfico, cartelista y fotomontador que trae a Valencia, y por tanto a España, el fotomontaje postdadaísta a lo John Heartfield, el diseño gráfico constructivista de la URSS y el último cartelismo ruso y centroeuropeo, es decir, lo más avanzado de las artes plásticas revolucionarias de su época ligadas al mundo gráfico. El joven Renau opera en España durante estos cuatro años, por tanto, como un importantísimo agente de renovación y puesta al día del cartelismo y de la ilustración y el diseño gráficos, en buena medida, aunque no exclusivamente, al servicio de la revolución comunista. De hecho, siguió colaborando con los anarquistas, y a finales de 1933, por ejemplo, las portadas de las más importantes revistas ácratas españolas fueron diseñadas por Renau, lo cual compaginaba con una gran actividad política que le llevó a ser el responsable político del comité local del PCE de Valencia.

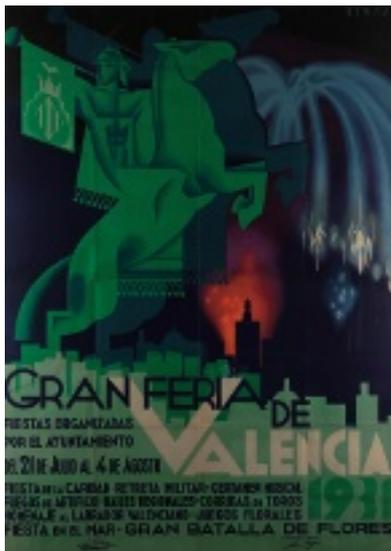
Este período sumamente creativo del que venimos hablando se abre en puridad con las colaboraciones de Renau en dos revistas, la anarquista, o como prefería denominarla él con evidente sorna, la “anarco-sexo-desnudista”, *Estudios* y la anarcosindicalista de tenden-



Exposición de las obras salvadas del Palacio de Liria en el claustro del Colegio del Patriarca. Valencia, diciembre 1936.

De izquierda a derecha: Juli Just, ministro de Obras Públicas; el pintor y escritor José Moreno Villa; Carlos Esplá, subsecretario de Propaganda; Jesús Hernández, ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes; Josep Renau, director general de Bellas Artes; el pintor José Gutierrez Solana; el doctor José Puche Álvarez, rector de la Universidad de Valencia y el escultor Vicente Beltrán, director de la Escuela Superior de Bellas Artes de Valencia.

cia pestañista *Orto*, ambas publicadas en Valencia. En marzo de 1932 salía a la calle el primer número de *Orto*, de cuya portada y diseño gráfico era responsable un Renau de veinticuatro años al tanto de las novedades plásticas creadas por las vanguardias centroeuropeas. También en el mismo número de *Orto* Renau publica sus tres primeros fotomontajes políticos, con los que se abre su primer período como fotomontador político, en el que las principales influencias perceptibles son las de la cinematografía soviética, en concreto la teoría del montaje a lo Pudovkin, el grafismo constructivista y algunas débiles notas de fotomontajes dadaístas. Son, sin embargo, fotomontajes primerizos, repletos de indecisiones. A partir de agosto de 1932 y hasta septiembre de 1933, ya en una segunda fase, predominará el poderoso y benéfico magisterio de John Heartfield. Renau publicará primero en *Orto* y luego en *Estudios* una magnífica colección de fotomontajes políticos en blanco y negro que componen su fase, por decirlo así, más clásica y ortodoxa. Son fotomontajes de contenido *agit-prop* (agitación y propaganda), de austero blanco y negro y evidente severidad revolucionaria. Algunos de ellos, como *La religión, instrumento del capitalismo*, de octubre de 1932, o *Nuevos métodos de "estabilización capitalista"*, de mayo de 1933, son cumbres de este novedoso género artístico.



Gran Feria de Valencia, 1931

Litografía, 163 x 115 cm

IVAM. Depósito Fundació Josep Renau

En los artículos teóricos que publica en la revista *Orto* a principios de este año, como “Cinema: América y Europa” o sobre todo “El cinema y el arte futuro”, ya encontramos a un Renau un tanto doctrinario, muy influido por el arte y el cine soviéticos, que aboga ya no sólo por un arte comprometido, sino por una plástica cuyo sistema valorativo recaiga en el contenido ideológico de la obra de arte, y cuyas concepciones deben comprenderse como parte de la lucha ideológica emprendida por el Partido Comunista contra la sociedad burguesa. Como complemento de estas actividades funda con otros compañeros la Unión de Escritores y Artistas Proletarios, sección española de la Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires, y aún tiene tiempo para casarse con su ex compañera de la Escuela de Bellas Artes, Manuela Ballester Vilaseca.

Desde el punto de vista profesional Renau se multiplica. En 1932 dirige el primer taller de fotolitografía instalado en la capital del Turia, propiedad de Gráficas Valencia, y es contratado, a propuesta de los estudiantes de la FUE, como profesor de Arte Decorativo en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, que por entonces se libera de la férula de la Academia para pasar a ser controlada por el Ministerio. Por lo demás, sigue diseñando carteles, como el célebre *Las Arenas*, en los que confluyen modernidad *art déco* con un cierto vocabulario formal tomado del constructivismo ruso, elaborado con la novedosa técnica del aerógrafo, de la cual, como ya se ha comentado, es pionero en España.

A partir de 1933 Renau abandona cada vez más el lenguaje *art déco*, sin descartarlo del todo, y lo complementa o sustituye por la veracidad visual del fotomontaje político, del grafismo constructivista o incluso del dibujo *agit-prop*, o por un diseño figurativo de formas más rotundas, volumétricas y corporales en el que aparecen los desnudos femeninos, como en las cuatro portadas de la *Antología de la felicidad conyugal*, perteneciente a la ácrata *Biblioteca Estudios*, que publicaba la editorial homónima. Es su particular vuelta a la realidad desde la simplificación y esquematización *art déco*. Y, prueba de su particular esfuerzo creativo entre las publicaciones de izquierdas, diseña tanto las portadas de la anarquista *La Revista Blanca*, de Barcelona, como una cubierta de la revista comunista *Octubre* de Madrid, lo cual le llevó a participar en la capital española en la Primera Exposición de Arte Revolucionario.

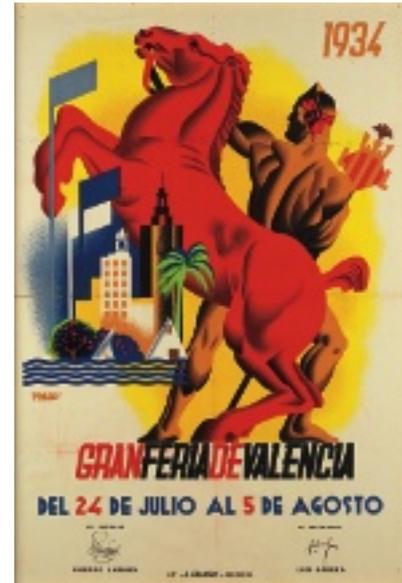
Tras dos años de severo fotomontaje *agit-prop* en la revista *Estudios*, Renau emprende un nuevo camino: las series de fotomontajes en color. En dicha revista fue donde publicó, entre marzo de 1934 y septiembre de 1936, a modo de ilustraciones gráficas de interior, treinta y tres fotomontajes agrupados en cinco series temáticas, tituladas respectivamente *Los diez mandamientos* (1934), *Las cuatro estaciones* (1935), *Hombres grandes y hombres funestos de la historia* (1935), *El amor humano* (1936) y *La lucha por la vida* (1936). Estas cinco series de fotomontajes responden a un Josep Renau diferente del que nos muestran

los anteriores fotomontajes en blanco y negro o las obras paralelas de la revista *Nueva Cultura*. Si allí Renau es el artista comprometido, serio, formal, de expresión seca, quizá demasiado áspero, con escaso o nulo sentido del humor, el comunista que participa de las terribles luchas sociales de su tiempo, el Renau que hemos encontrado en estas primeras series de fotomontajes, de tipo desnudista y/o didáctico, es un ser vitalista que utiliza con gusto el color, es un hombre apasionado que ama la vida y se deleita en la contemplación del cuerpo femenino desnudo, es el Renau que sin olvidar su compromiso con la sociedad y sus batallas contra las injusticias, encuentra un momento para festejar el sexo y esbozar una sonrisa irónica.

Tres puntos caracterizan estos nuevos fotomontajes: el carácter referencial de serie, el proyectar las obras no como unidades plásticas autoexpresivas, sino como partes constituyentes de un discurso mayor; la incorporación de textos auxiliares, que se volverán fundamentales como soporte de la imagen o acentuarán su valor didáctico, y el color, un color que se aplica sobre el fotomontaje monocromático de base, que se superpone como retoque o reafirmación para valorar superficies o enaltecer formas, pero que sólo en una segunda fase adquiere cualidades descriptivas o naturales.

Por otro lado, y ya en el campo del cartelismo, entre 1934 y 1936, gracias en buena medida a sus excelentes relaciones con Vicente Casanova, gerente de la productora cinematográfica valenciana CIFESA, Renau se convierte en uno de los principales cartelistas de cine españoles. Sus carteles de películas, sin embargo, no transparentan su conocimiento del afiche ruso y centroeuropeo, sino que continúan la tradición *art déco* valenciana, lo cual evidentemente se daba de bruces con sus teorizaciones contemporáneas sobre el cine y el arte revolucionarios. Pero Renau, al fin y al cabo, tenía que diseñar carteles publicitarios de cintas comerciales españolas, no de filmes revolucionarios soviéticos, y por ello, adaptándose al gusto de la clientela, recurrió a una cartelística caracterizada por la simplicidad plástica, el dibujo lineal geometrizable que reinterpreta la imagen fotográfica o el dibujo figurativo sintético y el uso de tintas planas al servicio del *star system* hispano, como en *La hermana San Sulpicio* o en *Rumbo al Cairo*. Ahora bien, el Renau verdaderamente creador será el de carteles donde pudo diseñar con absoluta libertad, como en el extraordinario *Gran corrida de la Asociación de la Prensa*, de 1935, o, más aún, en el de la *3ª Olimpiada Obrera*, de 1936, donde es patente la influencia de Moholy-Nagy.

Es preciso recordar por último en estos frenéticos y activísimos años de la Segunda República la revista *Nueva Cultura*, en la que Renau tuvo un papel prominente en su primera etapa, entre enero de 1935 y julio de 1936. Según el historiador Manuel Aznar, en este tiempo la revista trata de organizar el frente popular de la cultura española a partir de un antifascismo militante. En sus inicios, Renau no sólo fue su director tácito, sino que además realizó la maqueta de



Gran Feria de Valencia, 1934

Litografía, 100 x 69,5 cm

IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Cuidado con lo que hablas, el espía oye, 1938
Litografía, 23 x 34,5 cm
Archivo Ibán Ramón

sus páginas, redactó editoriales, tradujo textos e incluso pagó muchas facturas de su propio bolsillo. En ella publicará, junto con su compañero y amigo Francisco Carreño, el famoso artículo “Situación y horizontes de la plástica española. Carta de *Nueva Cultura* al escultor Alberto”, un texto básico para dilucidar las diversas posiciones de los intelectuales de la República respecto del arte y su compromiso con la sociedad, en el que exigen al artista ya no sólo compromiso político y social con las masas oprimidas, sino también poner su arte al servicio del proletariado insurgente y revolucionario representado por el Estado soviético.

Renau también diseñará las portadas de *Nueva Cultura* en su primera época, que inicialmente destacan por su severidad tipográfica y de maquetación y luego se transformarán, a partir de abril de 1935, en una especie de menudos carteles *agit-prop*. En sus páginas interiores, por otra parte, publicará la serie *Testigos negros de nuestro tiempo*, un hábil montaje de textos entresacados de libros o revistas, en diálogo visual con dibujos, fotografías o fotomontajes, con el que fustiga a las derechas españolas con mordaz ironía y clara voluntad de agitación y propaganda.

4. Arte de guerra y de revolución (1936-1939)

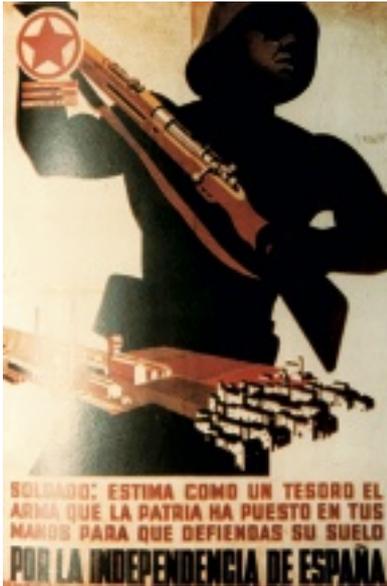
Renau mantuvo una actividad incesante desde los primeros días de la guerra civil. El día 31 de julio de 1936 fue nombrado codirector, junto con su amigo socialista Max Aub, del periódico *Verdad. Diario político de unificación editado por los partidos comunistas y socialistas*, que sustituía al derechista *Diario de Valencia*, que había sido intervenido. Por esos mismos días se constituía en Valencia la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura de Valencia (AIDCV), una asociación unitaria frentepopulista en la que se integraron los miembros de la antigua Unión de Escritores y Artistas Proletarios (UEAP), que estaban comandados por Renau, y los intelectuales valencianistas de Acció d'Art.

Poco después, el 6 de septiembre de 1936, Renau es nombrado, a los veintinueve años de edad, director general de Bellas Artes del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, que estaba comandado por el también comunista Jesús Hernández. En Madrid Renau imprime un fuerte dinamismo a la Dirección General, convirtiéndola en una poderosa oficina de propaganda gráfica y centrándose ante todo en las tareas de salvación del patrimonio histórico-artístico, con el traslado de los fondos del Museo del Prado a Valencia. Incluso llegó a escribir un texto importante sobre dicho tema bajo el título *L'organisation de la défense du patrimoine artistique et historique espagnol pendant la guerre civile*. Una de sus primeras iniciativas como director general de Bellas Artes fue ofrecer la dirección del Museo del Prado a Picasso, que aceptó, pese a que su cargo fue más nominal que real.

A finales de 1936 Renau viajó a París para invitar oficialmente a Picasso, a Dalí y a otros artistas españoles a solidarizarse con la causa de la República española y a participar en el pabellón de España de la Exposición Internacional de las Artes y las Técnicas, para la cual el pintor malagueño crearía ese gran icono del arte contemporáneo mundial que es el *Guernica*.

De vuelta a España, a principios de 1937, Renau publicó *Función social del cartel publicitario*, que había leído previamente, en diciembre de 1936, en el Aula Magna de la Universidad de Valencia, y que lo consagró como eficaz polemista en el campo de la teoría del arte. En dicho escrito Renau aparece como un inteligente teórico de arte marxista y aboga por un nuevo realismo con contenido social y por el desarrollo humano del cartel político a partir de las experiencias técnicas y psicotécnicas del mejor cartel comercial. Y es que Renau ya es en la guerra civil un artista plenamente ligado a la vanguardia internacional en lo referente a las potencialidades expresivas del cartel y sus posibilidades plásticas, aunque con nociones comunistas impregnadas del nuevo realismo socialista importado de la URSS. Fue entonces cuando, a partir de un artículo publicado por el pintor Ramón Gaya en la revista *Hora de España*, titulado significativamente “Carta de un pintor a un cartelista”, se inició un vivo debate entre ambos sobre la escasa calidad de la cartelística de guerra, que tuvo gran repercusión. La discusión se establecía no sólo entre un cartelista que reivindicaba la esencia funcional del cartel y las nuevas técnicas que definen la específica poética visual y un pintor que prefería mantener la emoción creativa en la obra de arte, sino entre dos intelectuales comprometidos, el primero de los cuales defendía un arte político de intervención pública y el segundo un arte independiente de las coyunturas y las luchas políticas. La disputa teórica también reflejaba, como ha sugerido el profesor Gamonal Torres, “la lucha entre el grafista profesional, mucho más adecuado a las circunstancias, y el artista independiente, el plástico especulativo y creador”.

Ya desde los mismos inicios de la guerra civil, Renau se revela como uno de los principales cartelistas de la España republicana. El gran fotomontador valenciano, cuando estalló la guerra civil y los carteles invadieron como nunca antes lo habían hecho las calles y plazas de las ciudades españolas, se sintió cómodo y a sus anchas. La entronización del cartel no sólo fue significativa por lo que tuvo de exaltación de un arte de la calle, de la desacralización de la cultura artística, del contacto directo y sin mediaciones museológicas o galerísticas entre la obra plástica y el pueblo llano. Significó también que unos mensajes, unos contenidos plásticos que hasta entonces se habían circunscrito a restringidos círculos radicales, que estaban sumidos en la semiclandestinidad o bien que eran a menudo despreciados artísticamente por propagandísticos, alcanzaran la oficialidad. Asistimos por tanto a la hegemonía iconográfica de las izquierdas. Para



Por la independencia de España, 1938
Litografía, 108 x 75 cm
Biblioteca Nacional de Madrid

Renau, el arte de las catacumbas clandestinas que tanto había cultivado se tornaba de repente arte de la calle y de la trinchera. Si otros artistas podían encontrarse ligeramente incómodos con los nuevos clientes (los partidos políticos, los sindicatos y los organismos gubernamentales) por la politización extremada del contenido de la obra de arte, Renau en cambio no podía sino regocijarse de que el cartel político, que ya practicaba y propugnaba como una nueva visualidad necesaria desde hacía algunos años, inundara torrencialmente las calles con su poderosa presencia. Por lo demás, nunca antes sus reflexiones teóricas y su práctica artística habían sido tan coherentes y uniformes, nunca antes su obra plástica se había mostrado como la segregación evidente y necesaria de sus razonamientos estéticos. Y es que al artista Renau, la guerra civil le reconcilia consigo mismo y con sus propios ideales. Por fin su vida de militante comunista y sus carteles no se mostraban escindidos, como ocurría a menudo en el pasado a causa de las exigencias tiránicas e ineludibles de su clientela burguesa.

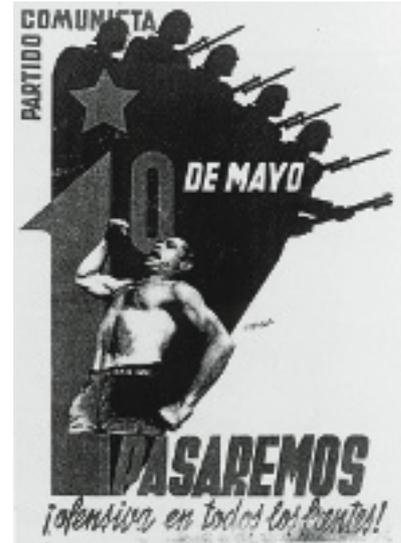
Los magistrales carteles que realizó a finales de 1936, todos ellos relacionados de un modo u otro con el Partido Comunista, se encuentran sin duda entre los mejores de su producción. En ellos se muestra como un consumado especialista en comunicación visual, muy consciente del papel socio-visual que debe cumplir cada cartel, el cual es producto de una investigación plástica permanente derivada en gran medida de la obra gráfica postdadaísta y de la rusa constructivista, aunque tampoco podemos olvidar ciertos toques provenientes del realismo socialista o de la publicidad comercial. Algunos carteles de esta dura época, como *El comisario*, *nervio de nuestro ejército popular*, se han hecho justamente célebres en todo el mundo por su potencia expresiva. Según Facundo Tomás, a quien seguimos en sus conclusiones, el cartel fue elaborado a finales de noviembre o principios de diciembre, cuando la consigna en Madrid era resistir a cualquier precio. Su estructura, a partir de la secuencia lectora izquierda-derecha, expresa la imagen “fortaleza en la defensa”, recogiendo el sentimiento colectivo de resistencia a ultranza. Pero es ante todo un cartel de propaganda de “los comisarios políticos en el seno del ejército —y más exactamente de los comunistas en el comisariado—”, un compendio de las mejores virtudes creativas de Renau: “pocas pero contundentes imágenes”, “estricta economía semántica y formal”, “composición avanzada, valiente y agresiva”, “una nítida y rotunda transmisión del mensaje”.

Durante 1937, sin embargo, la actividad cartelística de Renau remitió mucho. Quizás lo más destacable de este año desde el punto de vista creativo sean sus fotomontajes murales para el pabellón español de la Exposición Internacional de las Artes y las Técnicas de París, un poco en la estela dejada por la escenografía expositiva de El Lissitzky. El procedimiento *lectovisual* que emplea Renau trataba de

organizar un discurso coherente, de tipo informativo y propagandístico, a partir de la combinación de fotografías documentales, grafismos y fotomontajes con un texto que hacía las veces de guión temático e hilo conductor de las imágenes. El resultado era una expresión artística que quedaba a medio camino entre el film documental y la aleluya popular, y cuya forma plástica derivaba en gran medida del grafismo constructivista ruso.

En noviembre de 1937 el Gobierno se trasladó a Barcelona y posiblemente Renau, si no en estas fechas poco después, también se mudó con su familia a la ciudad condal. Meses después, el día 5 de abril de 1938, fue remodelado el Gobierno. El segundo gabinete presidido por el socialista Juan Negrín sólo incluía en sus filas un comunista, Vicente Uribe, que seguía al frente del Ministerio de Agricultura. Jesús Hernández, que había ocupado desde septiembre de 1936 la cartera del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, fue cesado, y con él todos sus cargos de confianza, incluyendo a Renau. Tras el cambio de Gobierno, el fotomontador valenciano fue requerido para un nuevo cargo que estaba directamente relacionado con su profesión de cartelista, la dirección de la Propaganda Gráfica del Comisariado General del Estado Mayor Central, con el grado de comisario de batallón. Entre abril de 1938 y enero de 1939 Renau dirigió por tanto, desde Barcelona, la propaganda del Comisariado General del Estado Mayor Central del Ejército. De entonces es otro de sus grandes carteles políticos, *Hoy más que nunca, victoria*.

Pero más destacables que los carteles fueron los grandes fotomontajes de tipo constructivista destinados a ilustrar *Los trece puntos de Negrín*. Fueron concebidos como un arma propagandística del Gobierno de la República destinada a presentarse en la Feria Internacional de Nueva York de 1939, aunque su potencialidad metafórica rompe los estrechos márgenes del mero arte de propaganda. En cuanto serie de fotomontajes son sin duda alguna su primera obra de madurez. Varios factores coadyuvaron a ello. En primer lugar, el artista valenciano había ya finalizado su período de aprendizaje de las técnicas fotomontadoras, tras seis años de continuas experimentaciones, y disponía de un amplio archivo gráfico y del material fotográfico preciso para dar rienda suelta a su creatividad (cámaras, ampliadoras, objetivos, etc.). Pero sobre todo, hubo un factor fundamental que debe tenerse muy en cuenta. Renau no era un pintor al uso, era sobre todo un diseñador gráfico, y como tal tenía que adecuar su trabajo a los encargos que recibía. Con *Los trece puntos de Negrín*, en cambio, ocurrió lo contrario. Fue desde sus inicios una obra personal, concebida por él mismo, lo cual significaba que no debía acomodarse a ningún estilo que no fuera el suyo propio, a ninguna necesidad que no naciera de su propia expresión personal. Era una ocasión única para, por una vez, crear una serie de fotomontajes con absoluta libertad. Renau aprovechó la oportunidad. Si tres meses antes, en febrero de 1938, había publicado en el periódico barcelonés *La Vanguardia* el artículo "Entre la vida y la muer-



**1° de mayo, pasaremos:
ofensiva en todos los frentes, 1938**
Litografía, 50 x 50 cm
Paradero desconocido

te”, en el que propugnaba un arte optimista, que superara la angustia y desesperación existenciales de las vanguardias dadaísta y expresionista alemanas, y si su respuesta plástica había adquirido en ciertos carteles de esta época el retrógrado aspecto del realismo socialista, con *Los trece puntos de Negrín* Renau deja atrás tanto el falso optimismo de los arquetipos bolcheviques triunfantes como su trágica obra *agit-prop* y enlaza de nuevo con la tradición fotomontadora constructivista para desde esa plataforma elaborar un nuevo estilo personal. Prueba de ello es que, por ejemplo, la composición en diagonal desaparece en casi todos los fotomontajes sustituida por una sucesión de imágenes en vertical. También es cierto, no obstante, que al ilustrar un programa de gobierno destinado a conseguir una amplia aquiescencia de la población y el apoyo de todos los grupos políticos de la zona republicana, la forma plástica debía adoptar en lo posible un aspecto neutro, sin adherencias ideológicas ni connotaciones de partido. En estos fotomontajes han desaparecido definitivamente las contraposiciones bruscas del *agit-prop*, sustituidas, como en la mayor parte de los carteles de guerra, por relaciones de complementariedad entre imágenes metafóricas o metonímicas, aunque por primera vez la claridad conceptual del mensaje es rechazada en favor de formas enigmáticas no exentas de una cierta ambigüedad, desprovistas de tiempo y de lugar. Renau se expresa mediante un lenguaje visual altamente simbólico despojado de adherencias textuales: en ellos ya no encontraremos frases, palabras, máximas o eslóganes que aclaren o refuercen la imagen. Se trata más bien de formular ideas abstractas y no de empujar a las masas a la acción. Por eso más que un arte de propaganda es una expresión que en ocasiones tiende a la metáfora de alcance universal, a pesar de que está ilustrando un programa concreto de gobierno.

5. El sueño del muralismo mexicano (1939-1950)

A principios de febrero de 1939, perdida la guerra civil, Renau partió hacia el exilio, y después de permanecer cuatro semanas en el campo de refugiados de Argelès-sur-Mer y unos dos meses en Toulouse, embarcó en el puerto francés de Saint-Nazaire el 6 de mayo de 1939 rumbo a México. Junto con otros exiliados españoles desembarcó en Nueva York, y tras un largo viaje en autobús, Renau se instalaba con su familia en Ciudad de México en junio de 1939.

El México postrevolucionario del general Lázaro Cárdenas era en aquel tiempo un país escasamente desarrollado, pero ello no fue obstáculo para impulsar una política de acogida extremadamente generosa con los republicanos españoles, sin parangón con la llevada a cabo por cualquier otro país. En 1940 el Gobierno mexicano incluso ofreció a los inmigrantes españoles la nacionalidad mexicana. Muchísimos supieron agradecer ese gesto, con el cual se les brindaba la oportunidad única de integrarse con plenos derechos y en pie de igualdad en la sociedad centroamericana, y aceptaron el pasaporte

mexicano. Entre ellos, Josep Renau y su familia. De este modo Renau dejó de ser español a efectos legales y se convirtió en mexicano, nacionalidad con la cual moriría en 1982.

Al poco de llegar a Ciudad de México y para mantener a su familia, Renau, que por entonces contaba treinta y dos años y podía considerarse ya un artista maduro, se vio obligado a realizar diseño gráfico publicitario un tanto adocenado para sobrevivir. Pero lo más relevante desde el punto de vista artístico es que a los pocos días de asentarse en la capital mexicana el célebre pintor David Alfaro Siqueiros requirió su colaboración para pintar un mural en la sede del Sindicato Mexicano de Electricistas, que fue titulado *Retrato de la burguesía*. Con ello Renau se integraba en el movimiento muralista mexicano, convirtiéndose por tanto en un auténtico pintor muralista, aun sin dejar de ser diseñador gráfico y cartelista.

Entre 1939 y 1950, en la que puede denominarse su primera etapa mexicana, la obra más importante de Renau se bifurca en el cultivo de dos géneros distintos. Por un lado, la pintura mural, siguiendo las enseñanzas de David Alfaro Siqueiros y de Diego Rivera, con un complemento colateral que son las pinturas al óleo. Por otro, el diseño gráfico, ante todo portadas de revistas y libros, carteles de cine y publicidad comercial.

La primera gran pintura mural en tierras mexicanas en donde ya aparece la huella de Renau, aunque subsumida tras la arrebatadora personalidad de David Alfaro Siqueiros, es, como ya he advertido, el mural *Retrato de la burguesía*. Aunque dicha obra siempre ha sido considerada como debida a la mano de Siqueiros, es bastante evidente que la aportación de Renau alcanza quizás un tercio del mural. Del primero es la concepción unitaria de la composición pictórica y la idea de integrar el movimiento del espectador en el mural mediante una secuencia dinámica, la mayor parte de las soluciones ópticas y visuales, el uso de pinturas plásticas sobre cemento, es decir, la materia y el soporte pictórico, y una buena parte de la plasmación práctica de la iconografía, a la cual se deben los efectos pictóricos subyacentes. A Renau pertenece casi toda la documentación fotográfica y por tanto las imágenes básicas antes de su proyección eléctrica, la técnica de yuxtaposición de los fotomontajes, la iconografía constructivista del techo y el inevitable acabado final. El empleo de imágenes simbólicas, la temática comunista, el uso del aerógrafo y las técnicas de proyección fotográfica parecen una puesta en común, aunque predomina la personalidad arrebatadora de Siqueiros. De cualquier modo, en mayo de 1940, a raíz del intento de asesinato de Trotsky por parte de Siqueiros y de sus colaboradores mexicanos, estos huyeron dejando en la más inopinada soledad al fotomontador valenciano, quien hubo de finalizar el mural por su cuenta y riesgo.

Renau emprendió las tareas de un nuevo mural titulado *La marcha del proletariado*, proyectado también para la sede del Sindi-



El verdugo de Sevilla, 1939

Litografía, 97 x 62 cm

IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Yo bailé con don Porfirio, 1942

Litografía, 96 x 73 cm

IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Marina, 1940
Óleo sobre masonite, 65 x 85 cm
Ateneo Español de México,
Donación Arregui-Puche



Manzanillo, Playa. La ventana, 1943
Óleo sobre masonite, 42 x 71 cm
Colección Ana Deltoro, México

cato Mexicano de Electricistas, entre diciembre de 1940 y enero de 1941, aunque nunca se llevó a cabo. La influencia constructivista en este fotomontaje mural nonato es más que evidente, pero a la vez aparece el interés por el cinetismo, de inspiración futurista.

En 1944, y siguiendo dentro del campo de la pintura mural, Renau también se responsabilizó de los paneles murales del restaurante Lincoln de Ciudad de México. A medio camino entre la pintura costumbrista y el paisaje romántico, responden ante todo a una voluntad decorativista paralela en medios técnicos y resultados artísticos a las ilustraciones de libros que seguían siendo habituales por los años cuarenta en Renau. Colores simples, a menudo en tinta plana o con trazos lineales parecidos a los del punzón en el *scratch*, y dibujo sintético de línea firme conforman sus principales características plásticas. Como recurso compositivo para enmarcar las figuras o el paisaje, Renau coloca a menudo, a ambos extremos de la pintura mural y a modo de marco, el dibujo en negro de troncos de árbol, despojados de hojas a fin de resaltar sus recurvados trazos lineales, mientras que el dibujo en color blanco ocupa el centro de la pintura, jugando al resalte positivo-negativo para centrar y destacar la figuración. Lo más destacable de estas pinturas es el tema, influido por el romanticismo pictórico, y como partiendo de él. Al interés por las sociedades lejanas, la naturaleza abrupta o los paisajes exóticos se une un modo de representar las tortuosas ramas de los árboles del bosque y de la ciudad que recuerdan la angustiosa simbología metafísica de Caspar David Friedrich.

Tan interesante como la pintura mural son los óleos que Renau realizó entre 1939 y 1947, única época en su larga vida en la que cultivó la pintura de caballete, aunque ciertamente de un modo parcial y como para desintoxicarse de su rutinario trabajo como cartelista y diseñador gráfico. Son conocidas las grandes prevenciones ideológicas de Renau frente a las obras de arte únicas, no reproducibles y transportables, susceptibles de cosificarse en mercancía, de convertirse en bienes muebles, en producto especulativo. Justamente su interés por el cartel, el grabado, la ilustración gráfica, el fotomontaje, la fotografía, el cine y la pintura mural, en definitiva, su gusto por el arte de reproducción masiva, sin aura, provenía en gran medida de sus fuertes convicciones ideológicas marxistas, según las cuales el arte comercializable y las exposiciones de pintura eran parte del engranaje mercantilista burgués, del que había que huir siempre que fuera posible. Las aproximadamente cuarenta pinturas de caballete de estos ocho años serán por ello un breve episodio artístico en la larga vida profesional de Renau. Encontramos en este grupo de pinturas un férreo conjunto de al menos una veintena de paisajes, óleos de estilo, técnica y expresión similares, que forman el núcleo de esta pintura de caballete renauniana, todas las cuales participan de un mismo espíritu vanguardista, lindando a menudo con la abstracción, en las que intenta expresar el dinamismo de la materia. En cierto

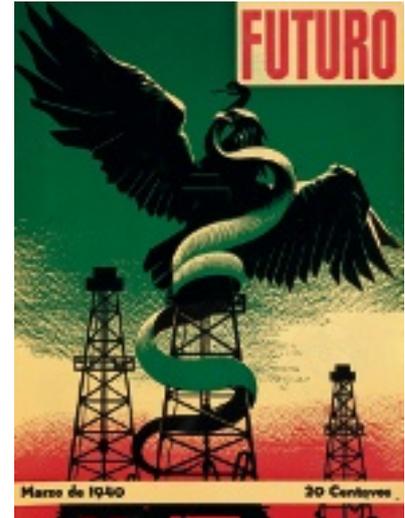
modo, la conclusión y cierre de esta gran etapa pictórica vendrá dada por su mayor y más importante pintura mural, *España hacia América*, que comenzó en febrero de 1946.

Esta gran obra muralística no fue realizada en Ciudad de México, sino en Cuernavaca, en el Hotel Casino de la Selva, a donde Renau se trasladó con toda su extensa familia en 1948, a instancias del empresario de la construcción Manuel Suárez, hasta que en 1951 o 1952, una vez finalizado el encargo, volvieron a la capital mexicana. Las condiciones del contrato fueron muy ventajosas. Manuel Suárez no sólo le pagaba puntualmente todos los meses un cheque de 500 pesos, sino que además les cedió gratuitamente las habitaciones que precisaban y no se opuso a que disfrutaran, durante todo el tiempo que duró su larga estancia, de las instalaciones deportivas y de los grandes parques y jardines adjuntos, todo ello sin gasto adicional alguno. Por lo demás, Renau seguía diseñando carteles de cine y realizando otros muchos trabajos publicitarios con los que redondeaba su presupuesto anual.

España hacia América es ante todo un gran friso continuo, de algo más de 4 metros de altura por 30 de longitud, de carácter alegórico, narrativo y descriptivo, que expone su vasto tema, la historia española desde la prehistoria hasta el descubrimiento de América, en una escena continua que se desarrolla ininterrumpidamente de izquierda a derecha en dos sectores: en el superior se aloja un personaje alegórico, la Hispanidad, mientras que en el inferior se acumulan las escenas históricas narrativas y descriptivas que dan carácter y sentido a la composición. Su contenido, sin embargo, es una exaltación acrítica y un tanto tópica de la historia y la cultura españolas, una acumulación sintética de hechos épicos y gloriosos protagonizados por los grandes héroes nacionales de la madre patria. Tanto la técnica pictórica, el predominio del dibujo y el carácter descriptivo y narrativo de las figuras, como la disposición de las escenas o el uso de personajes ilustres como epítome de la vida de un país y de sus principales hechos históricos son deudores de los murales de Diego Rivera, con quien establece una especie de *tour de force* pictórico.

6. Diseño gráfico y publicidad capitalista a la sombra de Stalin (1939-1958)

Por lo que respecta al Renau diseñador gráfico, es posible reconocer en su trayectoria mexicana, muy esquemáticamente, tres etapas cronológicas. La primera abarca desde 1939 hasta 1946 y está dominada por las portadas para la revista marxista *Futuro* y algunos excelentes carteles políticos. La segunda, entre 1946 y 1950, es más bien baldía, un período de transición en el que Renau se dedica sobre todo a la pintura mural, contrapunteada en todo caso con algunos carteles publicitarios. La última época, de 1950 a 1957, está marcada por el taller de diseño familiar Estudio Imagen y por el inicio de la serie de fotomontajes *The American Way of Life*, que no daría por finalizada hasta

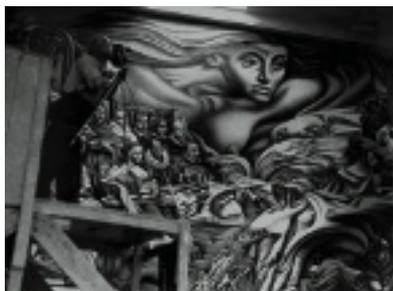


Futuro, 1940

Litografía, 31 x 23 cm

IVAM.

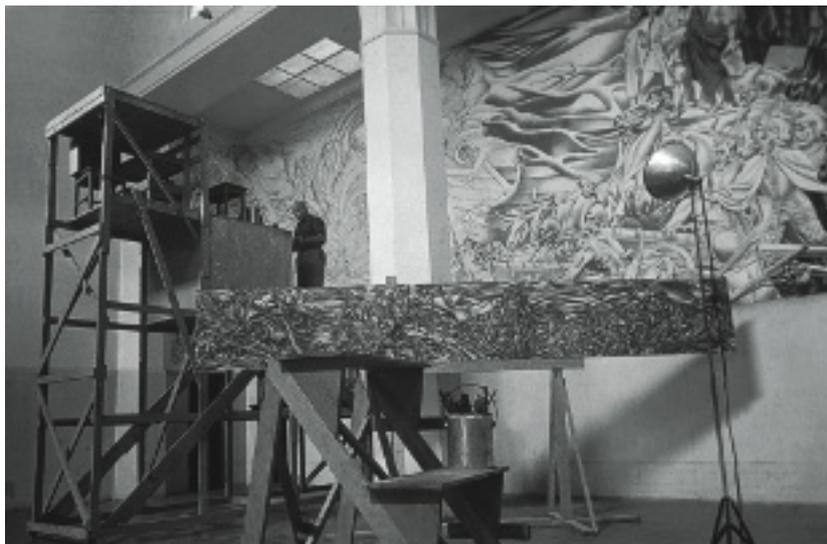
Depósito Fundació Josep Renau, Valencia



Josep Renau fotografiando el mural del Hotel Casino de la Selva de Cuernavaca, 1944

IVAM.

Depósito Fundació Josep Renau, Valencia



Josep Renau trabajando en el mural del Hotel Casino de la Selva de Cuernavaca, 1944

IVAM.

Depósito Fundació Josep Renau, Valencia

años después de su llegada a Berlín, ya avanzada la década de los setenta. Como punto de unión de estas tres etapas sucesivas surgen por doquier los carteles de cine, omnipresentes durante todos y cada uno de los años de su estancia en México, principal sustento económico de la familia Renau y numéricamente muy superiores a cualquier otra expresión plástica del fotomontador valenciano.

Uno de sus primeros y más importantes clientes mexicanos fue Vicente Lombardo Toledano, quien por entonces era secretario de la poderosa Confederación de Trabajadores de México (CTM) y dirigía la revista marxista *Futuro*, órgano de expresión de la Universidad Obrera de México. Una buena parte de los encargos que hasta 1946 recibió Renau en el campo de la ilustración gráfica fueron efectuados por el líder sindical o al menos por las instituciones que dirigía. Casi con toda seguridad fue Siqueiros quien, a finales de 1939 o principios de 1940, los puso en contacto. En su primera época mexicana de diseñador gráfico, entre marzo de 1940 y febrero de 1946, Renau diseñó al menos 37 portadas de la revista. Las cubiertas de *Futuro*, al huir de una maqueta prefijada, se convirtieron en manos de Renau en pequeños, variados y vistosos carteles políticos a los cuales unía, pese a su retórica metafórica, metonímica y sinecdóquica, el empleo sistemático de emblemas y símbolos políticos y la utilización contrastada de una gama de colores escogida en función de sus cualidades simbólicas o

por sus connotaciones psicológicas. Todo ello al servicio de la primera máxima de estos carteles-portadas: el impacto visual.

Como ya hemos advertido, entre 1946 y 1950 Renau abandonó parcialmente el diseño gráfico y se dedicó enfebridamente a su gran pintura mural *España hacia América* en el Hotel Casino de la Selva en Cuernavaca. Después, como salida profesional, Renau creó un taller de diseño gráfico llamado Estudio Imagen, con el que se abre su tercera época gráfica mexicana. En Estudio Imagen trabajaban de modo continuo bajo la batuta de Renau su mujer Manuela Ballester, su cuñada Rosa Ballester y su hijo mayor Ruy. Además también algunos colaboradores eventuales, como Jordi Ballester, que años después formaría parte del Equipo Realidad en Valencia. Todos ellos, desde el punto de vista artístico, dependían de Renau: él era quien realizaba personalmente los diseños, o en todo caso quien aportaba el tema, el estilo y la técnica, cediendo la realización práctica a sus colaboradores, aunque a veces se limitaba a supervisar el resultado final. De este modo el estilo Renau siempre estaba presente. Estudio Imagen se convirtió así en lo que podemos denominar *la factoría Renau*, ya que en ella se manufacturaban plásticamente sus ideas originales, aunque no fuera él quien manejara el aerógrafo o el pincel.

El aspecto más curioso del taller de diseño gráfico Estudio Imagen es que era ante todo una empresa publicitaria, y en cuanto tal, un claro ejemplo de la más pura y acendrada actividad comercial capitalista, mientras que Renau, su fundador y director, era un artista e intelectual marxista, un miembro prominente del Partido Comunista de España en el exilio y militante ortodoxo de línea dura, que no cesaba de condenar en las tribunas de opinión la comercialización del arte, su cosificación en mercancía, su banalización ideológica y ahumana. Renau ciertamente vivía por aquel tiempo preso en su propia trampa. Huyendo de la bastarda comercialización del arte, se dedicaba en cuerpo y alma a comercializar con su arte productos industriales ajenos. Queriendo aislar su producción artística del mundo de la compraventa, acabó por convertirse en un artista publicitario que diseñaba casi exclusivamente por encargo. Renau se construyó así un infierno artístico a su medida, aherrojando su creatividad y vendiéndola a quien contratase sus servicios, mientras escribía encendidos artículos contra el mercado de arte burgués.

Desde el punto de vista ideológico, a partir de 1949 y hasta 1956, coincidiendo básicamente con la constitución y estabilización del taller de publicidad gráfica, asistimos a la época más ortodoxa, dogmática y sombría de Renau en cuanto intelectual y teórico del arte. Nunca como entonces su pensamiento fue más cerrado, más autosuficiente y poco ágil, más intransigente y taxativo. Sin embargo, esta singular y un tanto desastrosa reacción ideológica no fue producto tanto de una peculiar evolución personal como más bien el reflejo de dos factores exógenos a los que él, como ferviente militan-

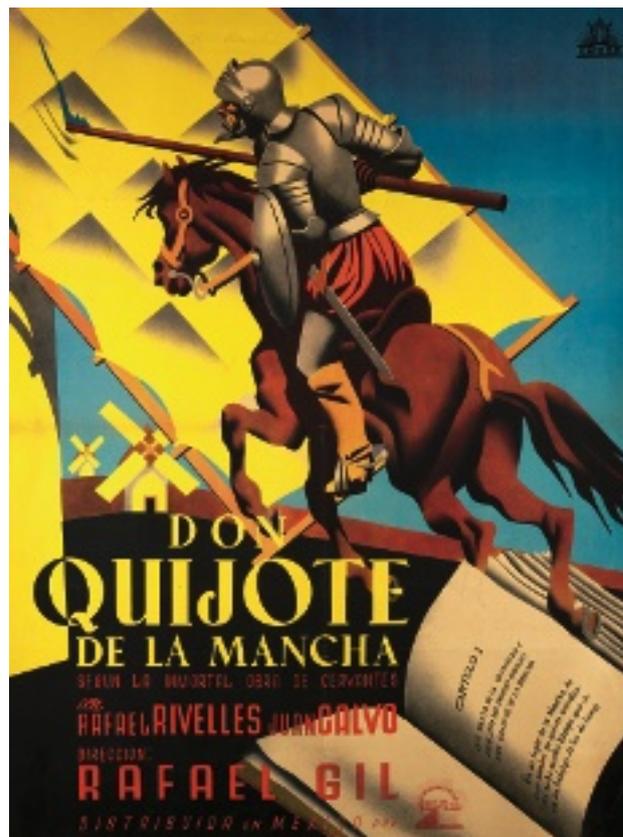


La selva de fuego, 1945

Litografía, 96 x 70,5 cm

IVAM.

Depósito Fundació Josep Renau, Valencia



Don Quijote de la Mancha, 1947

Litografía, 97 x 72 cm

IVAM.

Depósito Fundació Josep Renau, Valencia

te comunista, estaba muy ligado: el desencadenamiento de la guerra fría y los últimos estertores del estalinismo. El acontecimiento que abrió este negro período ideológico y vivencial de Renau fue la publicación en 1949, en la revista comunista *Nuestro Tiempo*, del artículo “Abstracción y realismo. Comentarios sobre la ideología en las artes plásticas”, en donde reabre con poca lucidez la vieja polémica entre lo que él denomina *arte puro antirrealista* y *arte realista de contenido social*, pero que podríamos definir más certeramente como *arte abstracto* y *arte realista*.

A pesar de las muchas y diversas actividades artísticas que mantuvieron ocupado a Renau durante los casi veinte años de estancia en México, si por algo alcanzó cierta celebridad y reconocimiento

público el fotomontador valenciano fue por los diseños de los numerosísimos carteles de cine con que inundó las ciudades, pueblos y aldeas del país centroamericano. Desde un punto de vista cuantitativo no hay duda de que los carteles cinematográficos fueron en México, con gran diferencia, su principal labor artística. Ya desde el inicio de su estancia americana, en 1939, encontramos datados carteles de cine de Renau, y lo cierto es que durante los largos años del exilio en tierras mexicanas fueron su principal sustento y medio de vida. Sin embargo es el período de seis años que media entre 1950 y 1955 el que centra su producción cartelística cinematográfica.

De toda la amplia producción artística de Renau en México, sin embargo, los carteles de cine representan su principal y más amarga claudicación estética. Concebidos en gran medida para apoyar y vender un arte en el que no creía, las películas mexicanas y españolas de amoríos banales, de pasiones chuscas, con guiones melodramáticos y realizaciones adocenadas, Renau casi siempre se limitó a responder a las exigencias de las productoras y distribuidoras cinematográficas como un artesano hábil y cumplidor, pero sin apenas potencia creativa. En realidad, apenas le dieron opción. Cuando intentaba salirse del corsé creativo que le imponían las empresas cinematográficas era llamado al orden. A sus clientes no les interesaba la calidad plástica del cartel. Querían tan sólo afiches llamativos. El producto cinematográfico había que venderlo a partir del gancho del artista de moda, y ese era el exclusivo cometido del cartel. El resto era accesorio. Así, el autor de *Función social del cartel publicitario* se veía constreñido a convertirse en una simple pieza en el engranaje capitalista de la comercialización cinematográfica, un técnico de comunicación visual al que se le pedía tan sólo combinar con acierto los créditos de la película con los rostros fisonómicamente reconocibles de los actores principales. No deja de ser trágico que un gran artista como Renau pasara tantas horas, días y años esclavizado por estos carteles, que sin embargo le pagaban bien, porque cuando en algunos de ellos consigue liberarse, aunque sea ligeramente, del despotismo retratista del primer plano, aparecen de inmediato destellos del gran cartelista que era.

Los mejores carteles de Renau en México no son en absoluto los que se vio obligado a realizar para sobrevivir, acuciado por las más perentorias necesidades económicas cotidianas, para las empresas cinematográficas del país centroamericano. Junto a la enorme y mecánica producción de carteles de cine, surge a través de los largos años mexicanos un goteo continuo de aislados carteles políticos y publicitarios, de alto nivel estético, casi todos los cuales permanecen en el olvido, de los cuales se han localizado unos cuarenta. No son muchos si los comparamos con los de cine, pero en conjunto son muy superiores en imaginación y creatividad. Con este tipo de carteles publicitarios Renau se adentra en una vía de experimentación gráfica que basa su lenguaje en una rigurosa composición bidimen-

sional, figuración sintética, formas geometrizaras y vistoso colorido en tintas planas, pero sin las densas connotaciones colorísticas o los limpios mensajes conceptuales de los carteles políticos. Si en estos últimos la forma se subordina al mensaje, a la comunicación de la ideología, a la transmisión de conceptos, en los carteles comerciales, más experimentales, parece dominar el diseño sobre la idea, la estructura y presentación de la imagen visual sobre el contenido expresivo de ésta.

Si bien el éxito acompañó a Renau con su estudio de publicidad, fue a costa de encerrar al artista comprometido con las luchas sociales de su tiempo en una cárcel de diseño gráfico publicitario, donde si bien podía dar parcialmente rienda suelta a su creatividad, en cambio su espíritu rebelde y disconforme y su militancia comunista eran relegados *sine die* a la más absoluta inoperancia. Arte y vida se disociaban, amargando en su insoluble contradicción la existencia del gran fotomontador valenciano. En ese estricto contexto vivencial y artístico, como posible salida al callejón sin salida en que había convertido su taller de diseño gráfico, cabe valorar la producción fotomontadora de Josep Renau en México a partir de 1950, y en concreto su serie más célebre, *The American Way of Life*, que por otro lado es preciso comprender, al menos en sus orígenes, como un producto artístico de la guerra fría.

La serie *The American Way of Life* es una obra muy extensa en el tiempo y en el espacio, ya que se inició a finales de los años cuarenta en México (los primeros fotomontajes están datados en 1949) y no se dio por terminada hasta 1976, cuando fue presentada en el pabellón español de la Bienal de Venecia con la estructura, orden y numeración definitiva con que ahora la conocemos. Así pues, en México el ciclo tan sólo fue bosquejado, pero es probable que su ambiciosa concepción primaria (alcanzaba en los proyectos originales nada menos que 197 fotomontajes divididos en doce grandes apartados temáticos) ya estuviera establecida antes de dar el salto al Berlín comunista. De los 69 fotomontajes de que consta la serie definitiva, el setenta por ciento, casi dos terceras partes, fueron creados en el país centroamericano.

7. El exilio en el Berlín comunista: entre los engranajes de los *mass media* realsocialistas (1958-1965)

A finales de 1957 Renau estaba poco menos que harto de los carteles de cine, de la publicidad capitalista y del estudio de diseño gráfico, y no veía claro su futuro artístico en México. Por entonces ya estaba absorbido por los fotomontajes de *The American Way of Life*, y seguramente le habían prometido en la República Democrática Alemana que se lo editarían. Además, había recibido una oferta en firme de Walter Heinowsky, director de la Deutscher Fernsehfunk de la RDA, a quien había conocido en el Congreso de la Paz celebrado en Moscú en julio

y agosto de 1957, para dibujar filmes gráficos para la televisión, y es probable que tuviera la secreta esperanza de continuar en Alemania oriental su interrumpida trayectoria de pintor muralista. Por entonces sufrió dos accidentes, o quizás dos atentados, a la salida de su estudio en la avenida Coyoacán, así que Renau pensó que tenía que huir, salir de aquel horrendo *impasse*, abrirse a un futuro mejor. Y quizás aquel accidente o atentado fue lo que precipitó su decisión. En febrero de 1958 Renau se trasladó al Berlín comunista, la ciudad que lo acogería y que se convertiría en su último lugar de residencia.

Vivir en el Berlín soviético significó en cierta medida una vuelta a la ortodoxia comunista, y en el plano teórico, un singular retroceso hacia las más firmes posiciones del realismo socialista. En México el arte que practicaba podía tener todavía, en aquel duro pero abierto panorama plástico centroamericano, diálogos con las más variadas tendencias plásticas modernas. En Berlín, una ciudad absolutamente inmersa en la guerra fría a finales de los años cincuenta, tanto en el sector occidental como en el oriental el arte gráfico era en gran medida caricatura y propaganda, un medio para atacar al enemigo, para ridiculizarlo, y, a la vez, un emblema para exaltar lo propio. En un artista plástico como Renau, especializado en publicidad y firme partidario del arte con contenido social, este estado de cosas se reflejará de inmediato en su producción artística, puesta a disposición del Estado comunista y de sus medios audiovisuales, de prensa y de propaganda, para defender lo que él sin duda entendía como su sociedad, su patria, su país, su Estado. Esta será una constante que informará su ya definitivo período berlinés, pues en dicha ciudad finalizó sus días. Pero pronto comenzaría a percibir signos negativos en lo que él creía una modélica sociedad en tránsito al comunismo, esa utopía que nunca terminaba de culminar.

La etapa berlinesa de Renau fue muy parca en ilustración gráfica. Excepto en un breve período inicial de año y medio, entre mayo de 1958 y octubre de 1959, que parece de transición, el gran diseñador gráfico que hasta 1957 asombraba con sus magníficas creaciones cartelísticas y sus notables portadas de revistas se obscurece definitivamente a favor del dibujante de filmes gráficos primero, y del fotomontador y pintor de murales después. Este cambio de orientación artística obedece a su nuevo estatus socioprofesional en la RDA. En cuanto llegó a Berlín, donde imperaba un sistema de planificación económica centralizada, Renau se convirtió, como todos los artistas, en un asalariado del Estado. A partir de entonces, ya sin la constante preocupación de subvenir a las necesidades de una numerosa familia, fue libre de dedicarse al tipo de arte que más le placiera, un lujo que en España y México sólo en contadas ocasiones, y siempre a tiempo parcial, se había permitido. Por consiguiente, abandonó la cartelística publicitaria, de la que estaba más que harto (y que además apenas tenía sentido en un país comunista), y el diseño de portadas, que ape-

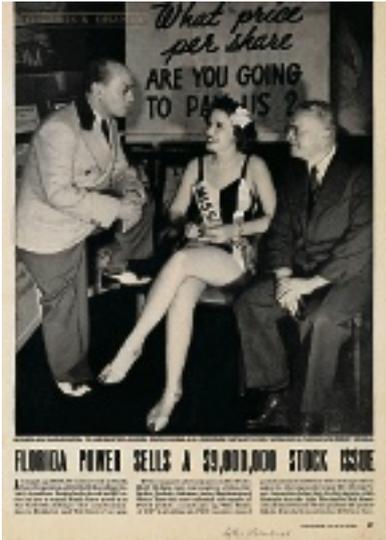
nas podía ya atraerle, y se dedicó al arte político, que era el único tipo de expresión plástica que verdaderamente le motivaba. Este arte político se concretó al principio en algunas ilustraciones gráficas caricaturescas y grabados *agit-prop*, pero pronto adoptó la forma de las películas gráficas, del fotomontaje y de las pinturas murales. En Berlín, por tanto, Renau dejó de ser por fin un diseñador gráfico publicitario para convertirse en un artista libre. Consiguientemente, la ilustración gráfica tal y como había sido concebida en el pasado casi desapareció de su horizonte artístico. Lo más destacable en este terreno son sus ilustraciones para la revista *Eulenspiegel*.

La principal actividad artística de Renau entre 1958 y 1961 giró en torno a las películas gráficas para la Deutscher Fernsehfunk (“Televisión Alemana”) de la RDA, para la cual elaboró al menos ocho filmes gráficos, aunque algunos de ellos quedaron inconclusos. Todos estos cortometrajes para la Deutscher Fernsehfunk estaban destinados a adoctrinar a la población, a convencerla de las virtudes del sistema político, como en *Politisches Poem (Poema político)* o *Die 10 Geboten (Los diez mandamientos)*, a inculcar los fundamentos de la ideología marxista-leninista, como en *Lenin Poem (Poema de Lenin)*, o a comentar la situación política internacional a partir de la doctrina gubernamental, como en *Stürmische Zeit (Época tormentosa)*. El fundamento plástico de estos filmes gráficos, su principal recurso lingüístico, es el fundido continuo de imágenes, empleado sobre todo para aprovechar su capacidad metafórica y simbólica.

8. Fotomontajes en la patria de John Heartfield (1961-1975)

Dejando a un lado su más célebre obra, la omnipresente *The American Way of Life*, el primer grupo cronológicamente compacto de fotomontajes con cierta unidad iconográfica y temática elaborados en Berlín fueron los realizados contra Konrad Adenauer, el canciller demócrata-cristiano de la República Federal de Alemania, entre 1962 y 1963. Al parecer, la revista *Eulenspiegel*, que había estado editando en 1961 algunos fotomontajes del ciclo *The American Way of Life*, le sugirió que prefería publicar obras más ligadas a la actualidad política, más centradas, en definitiva, en las necesidades propagandísticas del nuevo Estado comunista alemán, antes que los fotomontajes sobre el modo de vida americano. Testigos de la dura y descarnada guerra fría interalemana, estos fotomontajes, terriblemente apegados a la coyuntura política, apenas han conseguido sobrevivir al paso del tiempo, envejeciendo prematuramente por lo burda y primitiva que es su crítica política. Pero a la vez, es justo reconocer que plásticamente no desmerecen en lo más mínimo de sus anteriores fotomontajes mexicanos. Quizás el mejor de ellos sea *Pacto De Gaulle-Adenauer*.

La mayor obra como fotomontador de Josep Renau fue sin embargo la serie *The American Way of Life*, que pudo por fin termi-



Página original de la revista *Life* (11-5-45) utilizada en el fotomontaje n.º 17 (1956) de la serie *The American Way of Life* IVAM.
Depósito Fundació Josep Renau, Valencia



Out of course...!, (Fuera de circulación...!), 1956
Serie *The American Way of Life*, 23
Fotomontaje, 51,5 x 39 cm
IVAM.
Depósito Fundació Josep Renau, Valencia

nar en Berlín, tras un accidentadísimo proceso de quince años. Su primer y gigantesco proyecto ideado en México, de casi doscientos fotomontajes, fracasó estrepitosamente al poco de llegar a Berlín, porque la edición del libro, prometida hacía ya tiempo por la editorial Eulenspiegel, se echó atrás. Renau capituló y a mediados de 1961 dejó abandonada e incompleta su obra maestra, ya que no tenía posibilidades de que se editara ni en forma de libro, como era su intención original, ni en forma de láminas sueltas en las páginas de la revista satírica, como se había acordado inicialmente en compensación. Entre 1962 y 1966, sin embargo, Renau produjo una media de tres fotomontajes pertenecientes a dicha serie, hasta que en 1966 se editó el libro *Fata Morgana USA*, donde se publicó una muestra reducida de la serie. Pero no sería hasta 1975, con la presentación de la serie en el pabellón español de la Bienal de Venecia, que adquiriría la forma canónica con la cual la conocemos hoy en día.

The American Way of Life es una auténtica disección sociológica y política de los Estados Unidos de los años cincuenta y sesenta, que desmenuza con tremendo vigor crítico imbuido de ideología

marxista aspectos tales como la discriminación racial, la cosificación de la mujer en objeto sexual, las mitologías cotidianas y sobre todo el agresivo imperialismo belicista norteamericano.

En *The American Way of Life* la influencia del fotomontador alemán John Heartfield, a quien conoció personalmente en Berlín, es evidente. Sin embargo, Renau no se limitó a copiar a Heartfield, tal y como ha sugerido algún crítico. Al menos cuatro técnicas estilísticas básicas lo diferencian del fotomontador alemán: el uso del color, las rupturas de campo o margen, el empleo de espacios visuales contrapuestos y las desvirtuaciones ópticas, actualizando con ellas el fotomontaje y dotándolo de nuevas potencialidades expresivas.

Para Renau, el empleo del color en *The American Way of Life* era imprescindible por razones de coherencia visual. Si quería retratar el imperialismo norteamericano, que se presentaba sensual, alegre, vitalista y divertido, y si quería hacerlo además a partir de su prensa gráfica, de sus opulentos y coloristas *mass media*, no le quedaba más opción que incorporar, por decirlo así, las luces de neón al fotomontaje. Esta expresión es además exacta por otro motivo. Renau emplea el color, según su propia expresión, de un modo *psicotécnico*, es decir, publicitario. Se usa para atraer la visión, para resaltar elementos o formas, para enfocar la atención, y, a la vez, huyendo de los colores naturales, los utiliza también en función de su simbolismo, a partir de sus connotaciones, de sus alusiones psicológicas. Renau no sólo critica el modo de vida americano a partir de su imagen publicitaria, también emplea los recursos propios de la publicidad gráfica para añadir potencia expresiva a su mensaje satírico-crítico. Nada tiene esto de extraño, sobre todo si consideramos que el ciclo fue imaginado, concebido y ejecutado en sus dos terceras partes en el interior de una agencia de publicidad.

Las rupturas de campo o margen, es decir, la fractura del formato rectangular del fotomontaje por las figuras que se incorporan a él, es la segunda de las técnicas estilísticas que diferencian a Renau de su maestro germano. En la mayor parte de los fotomontajes de *The American Way of Life* la iconografía rompe el espacio visual interno que incorporan las imágenes y se expande por los márgenes. Su función también es psicotécnica: atraer la mirada del espectador hacia alguna figura cuyo mensaje implícito se desea destacar. Pero con ello Renau cercena de raíz la posibilidad de dotar a la imagen de un espacio real. Cuando la figuración penetra en el entorno realza su estatus de ficción, apartándose de la ontología realista de la fotografía. Vemos de inmediato el recorte, la obra de la tijera, la mano del artista. Este camino es inverso al de Heartfield, que del recorte y la acumulación dadaísta pasó a la imitación de la realidad visual. Con esta actuación Renau, en cambio, se convierte en cierta medida en un fotomontador neodadaísta, ya que realza de nuevo, quizás sin proponérselo, la materialidad de la fotografía.

La unión de espacios no homogéneos e incluso contrapuestos es un toque estilístico de influencia surrealista. En *The American Way of Life* rara vez encontramos un fotomontaje cuyo ámbito espacial esté ordenado según las leyes visuales de la perspectiva. Lo común es su apariencia onírica, la construcción de una imagen que sólo puede aparecer en sueños o en pesadillas. Ello se debe no sólo a los tropos metafóricos o metonímicos utilizados, sino al montaje de imágenes en espacios visuales contrapuestos, a menudo de tipo simbólico. Las figuras nunca se insertan en un espacio tridimensional real, sino en un mundo metafórico donde, como en el arte surrealista, todo es posible. Unas veces el espacio es gráfico, con líneas que lo atraviesan, en donde adivinamos la presencia de Moholy-Nagy, y otras juega con inéditas articulaciones de perspectivas contradictorias, de avance y retroceso, irreales y opuestas, al modo de Siqueiros.

Por último, Renau emplea en sus últimos fotomontajes, los elaborados en el exilio berlinés, desvirtuaciones ópticas, desenfoces, distorsiones, alteraciones visuales a partir de fotografías comunes. Las obras mexicanas nunca o casi nunca incorporan estos refinamientos estilísticos, que parecen producto de una evolución personal, pues si observamos los fotomontajes no temáticamente, como Renau los reordenó, sino cronológicamente, percibiremos una progresiva complejidad en técnicas y metáforas visuales. Este procedimiento, de técnica dificultosa, que exige un laboratorio fotográfico y conocimientos de manipulado de negativos y empleo de lentes, se utiliza con un sentido claramente expresionista. Como en la pintura, sirve para exagerar, enfatizar, dilatar la expresividad de la figuración.

Otro punto, aunque ya no en estricta contraposición a Heartfield, caracteriza ciertos fotomontajes de *The American Way of Life*. Es el gusto por la relectura y la cita intertextual de obras pictóricas clásicas, una nota que reaparece a menudo en su producción artística mexicana. Los bodegones barrocos o la frívola pintura de Fragonard están presentes en sus láminas. Es la herencia de su formación clásica, a la vez que una exteriorización de su profundo interés por la historia del arte.

En 1966 Renau creó su otra gran serie de fotomontajes, *Über Deutschland*, aunque en puridad cabría hablar de un *fotomontaje fílmico*, es decir, un conjunto de imágenes fijas, ligadas entre sí por un orden narrativo estricto, concebidas para ser filmadas. Desde un punto de vista plástico y temático, *Über Deutschland* es la culminación artística de un largo camino evolutivo que tiene por jalones principales los filmes gráficos del período 1958-1961 y los fotomontajes contra Adenauer de 1962-1963. De los primeros recupera la estructura narrativa fílmica y la técnica del montaje cinematográfico analítico de inspiración eisensteiniana, de los segundos la agresiva temática política e incluso parte de la iconografía, que es reutilizada sin sonrojo alguno. *Über Deutschland* cuenta la historia de Michel, un alemán

occidental estereotipado, un ciudadano ingenuo y un tanto zafio que se deja engañar por los políticos profesionales de ascendencia neonazi de la República Federal Alemana para embarcarse en una nueva hecatombe bélica. Este argumento, propio de la guerra fría, será el último de este cariz que elaborará Renau. A partir de 1966, con la distensión política y el acercamiento de las dos Alemanias, tales mensajes carecerán de sentido.

A finales de 1971 y sobre todo a partir de 1972, cuando remitió el trabajo del colectivo de pintura mural que encabezaba, Renau volvió a centrarse en el fotomontaje. Por entonces estableció de nuevo contactos con los editores de la revista *Eulenspiegel* y a partir de mayo de 1972 y durante al menos un año, hasta junio de 1973, publicó algunos fotomontajes que, a pesar de no pertenecer ya al ciclo *The American Way of Life*, podríamos decir que son los rescoldos o las secuelas del mismo, tal es su similitud formal y temática. De hecho, Renau no daría por concluido este tipo de fotomontajes hasta 1975, ya en las antecelas de la exposición de la Bienal de Venecia, cuando por fin dio forma canónica y estructura definitiva a la serie sobre el modo de vida americano que había estado obsesionándole, y también, dadas sus desgraciadas vicisitudes, mortificándole durante más de veinticinco años. En 1972 Renau elaboró algunos de los mejores fotomontajes de esta producción que sigue inspirándose en el modo de vida americano. El primero es *Sociedad de consumo*, una ácida crítica plenamente actual de la alienación consumista en las sociedades capitalistas y, desde el punto de vista técnico, un ejemplo magistral de las potencialidades expresivas de las deformaciones ópticas de las imágenes fotográficas.

9. Pinturas murales en la RDA: utopías tecnológicas y socialismo real (1959-1982)

Si crucial es la actividad fotomontadora de Josep Renau en la República Democrática Alemana, no lo fue menos su labor como pintor muralista, aunque desde luego no alcanzó el nivel ni la calidad de la anterior. Las pinturas murales de Renau en la RDA pueden dividirse en dos etapas. La primera, de 1959 a 1966, es una época de tanteo y de elaboración de obras menores, en la que más que pinturas murales propiamente dichas, diseñó proyectos nonatos y paneles murales. Las pinturas de este período, siempre de pequeñas dimensiones si las comparamos con lo que es usual en la producción muralista, fueron realizadas a lo sumo con la colaboración de algún ayudante ocasional, pero en esencia son obra de un pintor aislado. La segunda, de 1967 a 1982, es la verdadera época muralista del Renau berlinés, aunque sólo durante el período 1967-1974 podemos decir que se dedicó casi exclusivamente a la pintura mural. Fue un largo período que no terminaría en sentido estricto hasta su muerte y que se caracterizaría por su conversión de aislado pintor mural en director de un equipo de

trabajo o colectivo muralista, por la erección de monumentales obras pictóricas realizadas mediante piezas de cerámica y por sus amplias reflexiones teóricas sobre el hecho de la pintura mural exterior.

El primer mural diseñado por Renau en la RDA, y el único relevante de la primera época, le fue encargado en mayo de 1959 por la Oficina de Proyectos Industriales de Berlín. Consistía en dos pinturas murales para el edificio de acceso a un conjunto de industrias electrónicas de nueva planta en Berlín-Adlershof. Las dos pinturas murales se titularían *La conquista del sol* y *Los elementos*, pero la segunda nunca se llevó a cabo. Renau representó en *La conquista del sol* una epopeya humana cientifista, una loa a los logros de la ciencia proletaria, un entusiasmado canto a la tecnología comunista como expresión de la voluntad de la clase trabajadora de emanciparse a través del dominio de las fuerzas energéticas de la naturaleza. A pesar de los esfuerzos de Renau por acomodarse a las demandas de la Oficina de Proyectos Industriales, el mural fue finalmente desechado. Es posible que fuera considerado en aquella época excesivamente vanguardista por sus estilizaciones formales y su críptico simbolismo, frente a la claridad naturalista del realismo socialista. En cualquier caso, no eran tiempos para ese tipo de expresión artística, que pese a la interpretación que le daba Renau parecía desprovista de intencionalidad política. Sin embargo, diez años después, a finales de 1969, cuando el artista valenciano ya había olvidado el fracaso de este mural, le fue requerido para el edificio de la industria electrónica de Berlín-Adlershof, donde finalmente se levantó, tras algunos cambios parciales, bajo el nombre de *El uso pacífico de la energía nuclear*.

La segunda y más importante época muralista dio comienzo a mediados de 1967, cuando la Asesoría para las Artes Plásticas y Arquitectónicas de Halle-Neustadt pensó en Renau para decorar el nuevo Centro de Formación de la Industria Cerámica que se estaba construyendo en dicha ciudad. Éste, tras desplazarse a Halle-Neustadt y observar directamente los edificios que se estaban construyendo, expuso un proyecto de panorámica mural interrelacionada compuesto por cinco gigantescos murales cerámicos, que en principio fue aprobado. La tarea, con múltiples tropiezos, tardó siete años en realizarse, puesto que los trabajos preliminares comenzaron en 1968 y hasta 1974 no podemos dar por concluida la obra.

Renau, junto con sus equipos sucesivos, diseñó para el complejo de Halle-Neustadt cinco murales. De los cinco, sólo se construyeron tres. Los otros dos, *Geometría natural* y *geometría humana* y *Las fuerzas de la naturaleza*, fueron rechazados. No es ninguna casualidad que fueran justamente los dos murales que dejaban a un lado la iconografía oficial realsocialista y seguían un camino propio los que quedaran descabalgados del proyecto oficial. También parecen los dos murales más interesantes, ya que, compartiendo las preocupaciones visuales de los otros tres, no se ven lastrados por esa pesada



Las fuerzas de la naturaleza (Boceto 4), 1969
Témpera sobre cartón, 179,4 x 39,2 cm
IVAM. Generalitat Valenciana

imaginería oficialista que actuaba como un cepo para la creatividad.

El mural *El dominio de la naturaleza por el hombre* comenzó a ser esbozado en noviembre de 1969 y en la primavera de 1970 ya estaba muy avanzado. Responde a una preocupación muy renauniana, el optimismo tecnológico unido a una visión teleológica de la historia como progreso continuo, una temática que era, ya desde su época mexicana, usual en sus composiciones murales.

Unidad de la clase trabajadora y fundación de la RDA data de septiembre-octubre de 1971, aunque el último cartón preparatorio no fue construido hasta agosto de 1972. Su contenido iconográfico es una colección de tópicos realsocialistas: dos manos unidas (símbolo del Partido Socialista Unificado y, a la vez, metáfora de la amistad del pueblo alemán con la Unión Soviética), una muchedumbre tras las banderas rojas, la espiga de trigo y las instalaciones fabriles, que representan a los trabajadores y los campesinos, el cohete espacial como emblema del progreso tecnológico y, en la cima, el monumental busto de Karl Marx.

La marcha de la juventud hacia el futuro, que Renau firma como realizado en 1974, es también, al menos en sus primeros bocetos, como mínimo cuatro años anterior. Es pues un mural de larga concepción, aunque no por la dificultad de la ejecución, sino a causa de las muchas trabas burocráticas que tuvo que sortear. Desde el punto de vista estilístico e incluso temático parece un compendio de la carrera artística de Renau, en una curiosa combinación de figuras reales, metafóricas e incluso alegóricas. En él, de nuevo, lo que importa es el ritmo compositivo, al que se subordina imperiosamente el desarrollo iconográfico. En conjunto, y siguiendo la lógica del anterior mural, se limita a transcribir los eslóganes políticos al uso matizados en su plasmación práctica por algunas imágenes recurrentes entresacadas de su archivo personal.

Los murales de Halle-Neustadt que podemos ver en la actualidad apenas guardan relación con el proyecto original, pero de ahí no podemos concluir en absoluto que no sean una obra personal de Josep Renau. La amputación de los, en mi opinión, dos mejores y más rigurosos murales que concibió y la desvirtuación de la panorámica muralística original no pueden hacernos olvidar que firmó con orgullo los murales y que años después daría conferencias sobre el arte mural en las que pondría como ejemplo este conjunto. En ellos encontramos una genuina preocupación por analizar la lectura visual y las deformaciones prospectivas de las grandes superficies murales, que tiene su origen en las investigaciones visuales de los muralistas mexicanos, en especial de David Alfaro Siqueiros; un léxico geométrico y una gama cromática que derivan de su práctica cartelística, cuyos remotos orígenes plásticos podemos situar en el futurismo ruso prerrevolucionario y tal vez en el italiano de los años veinte, y unos contenidos iconográficos demasiado deudores de las consignas políti-

cas emanadas del aparato estatal comunista, combinados con ciertos matices absolutamente personales e intransferibles.

La experiencia, de todos modos, le dejó amargado. Los sucesivos colectivos que organizó, encargados de elaborar los murales, se disolvieron, y algunas de las propias pinturas murales que propuso fueron rechazadas parcialmente por una burocracia comunista adoc-trinada en la más estricta ortodoxia en las artes visuales, temerosa además de cualquier imagen o iconografía que pudiera ser interpreta-da, incluso metafórica o alegóricamente, como una crítica o burla al régimen político imperante y a sus dirigentes.

Tras algunos proyectos muralísticos fallidos entre 1972 y 1974, la Oficina de Artes Relacionadas con la Arquitectura del Consejo del Distrito de la ciudad de Erfurt le encargó en 1979 un mural exterior destinado al complejo cultural Stadt Moskau de dicha pobla-ción. Este último mural fue titulado *La Naturaleza, el Hombre y la Cultura*. A pesar de que Renau concibió personalmente los análisis ópticos, el tema, la figuración y la técnica de *La Naturaleza, el Hom-bre y la Cultura*, buena parte de los estudios previos, la mayor parte del trabajo manual e incluso los cartones definitivos fueron ejecu-tados personalmente por sus ayudantes y colaboradores, ya que él, durante la mayor parte del tiempo en que se realizó, o bien estaba en España o pasaba largas convalecencias en el hospital aquejado de la enfermedad estomacal que lo llevaría a la tumba. Al final se convirtió en una obra póstuma. *La Naturaleza, el Hombre y la Cultura* es una obra básicamente simbólico-decorativa sobre la relación del hombre con la naturaleza. Su estructura tripartita simétrica recrea un mundo en orden, construido, sereno y eficaz, un mundo que toma de la natu-raleza las materias primeras para proporcionárselas a la ciencia y a la técnica, a fin de erigir ese mítico y siempre lejano hombre nuevo del comunismo.

10. El retorno al País Valenciano: los últimos años (1976-1982)

Hacia 1975 es posible discernir una nueva etapa en la producción artística de Josep Renau. De repente asistimos a una imprevista des-politización de su arte paralela a sus últimas reflexiones sobre el hecho artístico, en las que se aleja definitivamente del contenidismo y de la promoción exclusiva del arte comprometido para defender la tesis de la funcionalidad social del objeto artístico. Las raíces de esta nueva postura estética cabe ligarlas tanto al alejamiento definitivo de su antigua labor como propagandista al servicio de un partido o de un Estado, sobre todo a partir de su dimisión en 1972 del Comi-té Central del Partido Comunista de España, como a las reflexiones teóricas a la que le habían llevado la práctica y el diseño de la pin-tura mural. Quizás influyera también el nuevo ambiente artístico de la RDA en los años setenta, mucho más libre y complejo que en el



Sin título, 1975
Fotomontaje, 31,5 x 126 cm
Paradero desconocido

período anterior, de dominio exclusivo del realismo socialista. Los dos primeros fotomontajes que abren la nueva época, *Madre Tierra* y *Naturaleza*, nacieron para ser mostrados en la Bienal de Venecia de 1976. Son por tanto obras libres, no constreñidas por ninguna línea editorial ni mediatizadas por las necesidades propagandísticas del Partido, es decir, un tipo de fotomontajes inimaginables en el Renau de los años sesenta, y desde luego difícilmente publicables en las revistas de la Alemania comunista, al menos hasta finales de los años setenta.

En 1976, tras la desaparición de la dictadura franquista y después de un exilio de treinta y siete años, Renau vuelve a España. Por entonces era un artista vanguardista de alto nivel plástico, un intelectual marxista de tendencia ortodoxa en lo político y un teórico de arte inteligente y sagaz, aunque quizás demasiado taxativo en sus apasionados pronunciamientos y desde luego siempre polémico. Ya hacía una década, desde finales de los años sesenta, coincidiendo con el abandono de su actividad en el Partido, que había dejado atrás los últimos ribetes estalinistas en sus teorizaciones artísticas, valoraba ecuanímente las vanguardias revolucionarias de entreguerras y defendía la idea de que en el arte lo esencial era la función social, la cual delimitaba tanto el contenido como la forma. En definitiva, era un personaje progresista que recordaba muy poco en sus nuevas tesis al duro estalinista de los años cincuenta y principios de los sesenta. Renau, sin embargo, nunca terminó de volver a España. Entre 1976 y 1982 efectuó repetidas, frecuentes y largas visitas a su país de origen, pero su residencia habitual continuó estando en Berlín.

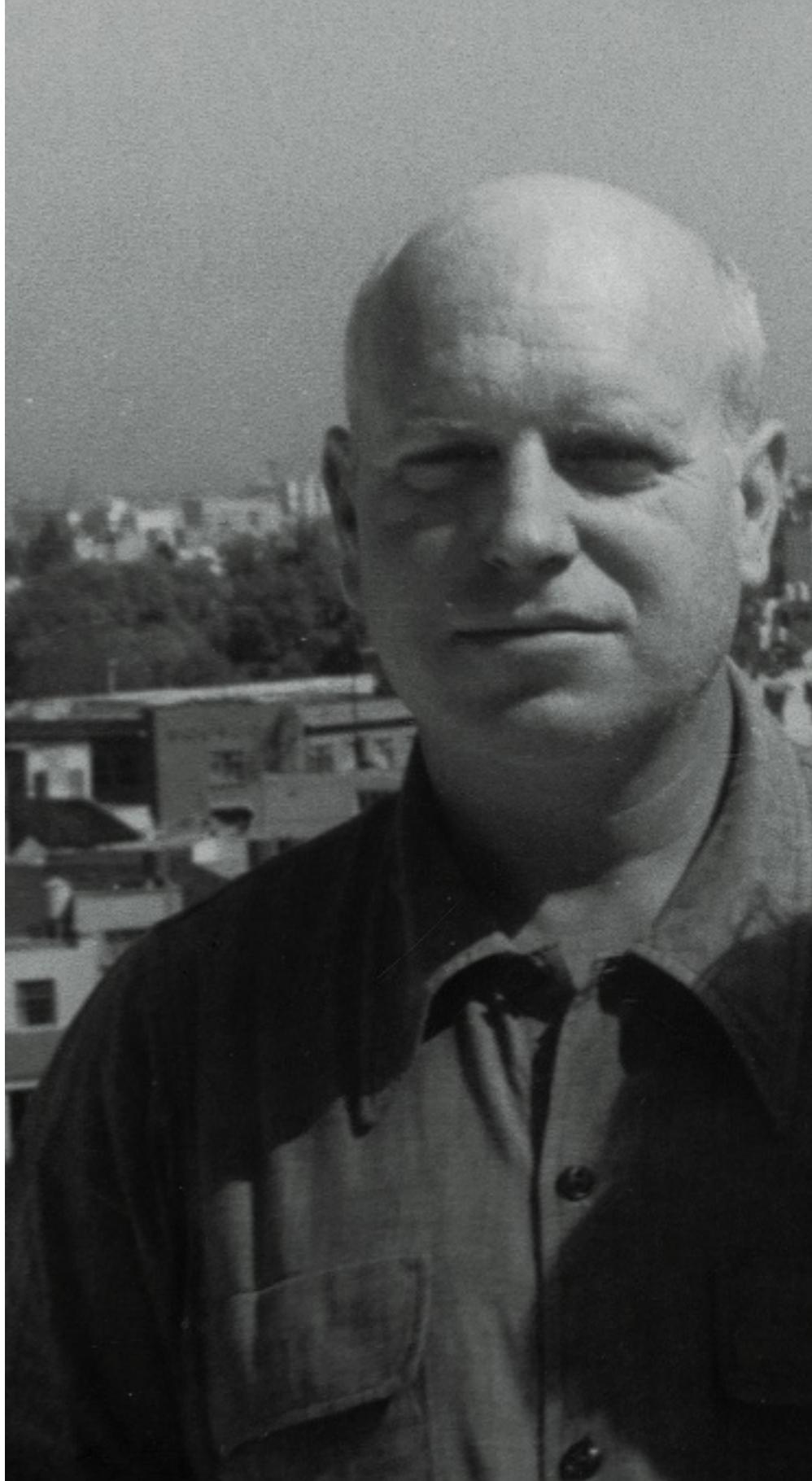
Los siete últimos años de la vida del fotomontador valenciano no fueron muy productivos desde el punto de vista plástico. Los dos aspectos más reseñables son, por un lado, sus últimos fotomontajes en blanco y negro sobre la condición femenina, conscientemente apo-

líticos, que abarcan el período 1975-1979. A pesar de que no pueden considerarse una serie propiamente dicha, ya que nunca fueron proyectados como tal, todos estos fotomontajes responden a similares preocupaciones plásticas, formales, temáticas y conceptuales, por lo cual conforman un grupo homogéneo. Por otro lado, el mural de Erfurt, cuya realización práctica se debe en gran medida a su equipo de trabajo.

De cualquier modo fue un período más bien memorialista, de recuento, de recuerdo, sobre todo de la época republicana y de la guerra civil, a través de abundantes artículos y algunos libros, y también de recapitulación y debate público, con exposiciones retrospectivas destinadas a dar a conocer su obra a una España en plena efervescencia cultural y dispuesta a recuperar todas las figuras prestigiosas del exilio.

A partir de 1978-1979 y hasta 1982, cuando falleció, podemos destacar en la plástica de Renau dos notas características: una salvaje y libérrima voluntad sardónica, desmesurada y vital, de la que es ejemplo el *Cartel didáctico para menores de trece años*, que es ante todo una brutal astracanada irónica sobre la educación sexual; y justamente el retorno al cartel, cuando ya hacía muchos años que había abandonado su práctica. La primera nota es ante todo un acto supremo de libertad en un artista que siempre, durante toda su vida, había trabajado de un modo u otro por encargo. Lo segundo se debe a la repentina mitificación del cartel republicano de la guerra civil, del cual él fue sin duda uno de sus más egregios protagonistas. Le llovieron de todas partes encargos, y Renau no siempre supo, y a veces no quiso, decir que no. Pero por lo demás Renau no abre ninguna nueva etapa y las obras de este tiempo son simplemente la continuación de su actividad anterior (si exceptuamos los fotomontajes de desnudos ya comentados), los últimos coletazos plásticos de un artista que dominaba sus propios medios expresivos.

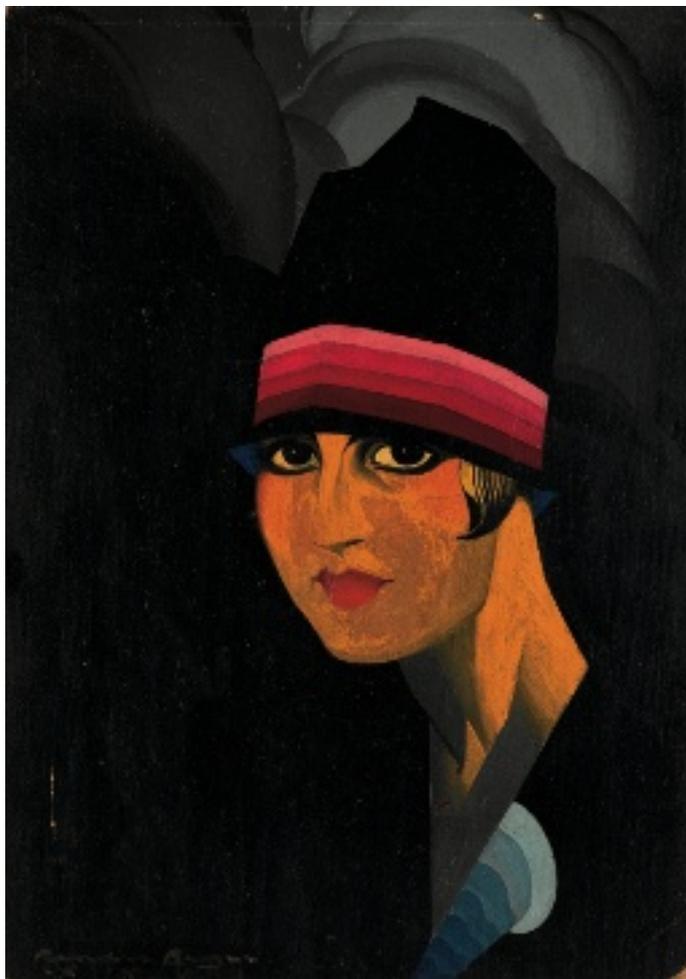
En septiembre de 1982 Renau fue internado en un hospital de Berlín, de donde ya no saldría vivo. El día 11 de octubre de 1982, tras una última crisis provocada por un cáncer de hígado, moría en el exilio. Falleció sin haber conseguido retornar definitivamente a Valencia, orgulloso de su nacionalidad mexicana, soñando utopías de redención social, lejos de su para él arisca tierra natal. Tras la ceremonia civil en el crematorio y el homenaje de sus íntimos, sus cenizas fueron enterradas en el cementerio berlinés de Friedrichfelde, el camposanto de la antigua capital alemana donde reposan los restos de los combatientes antifascistas.





TIEMPOS DE REPÚBLICA. Entre la formación y el compromiso (1926-1936)





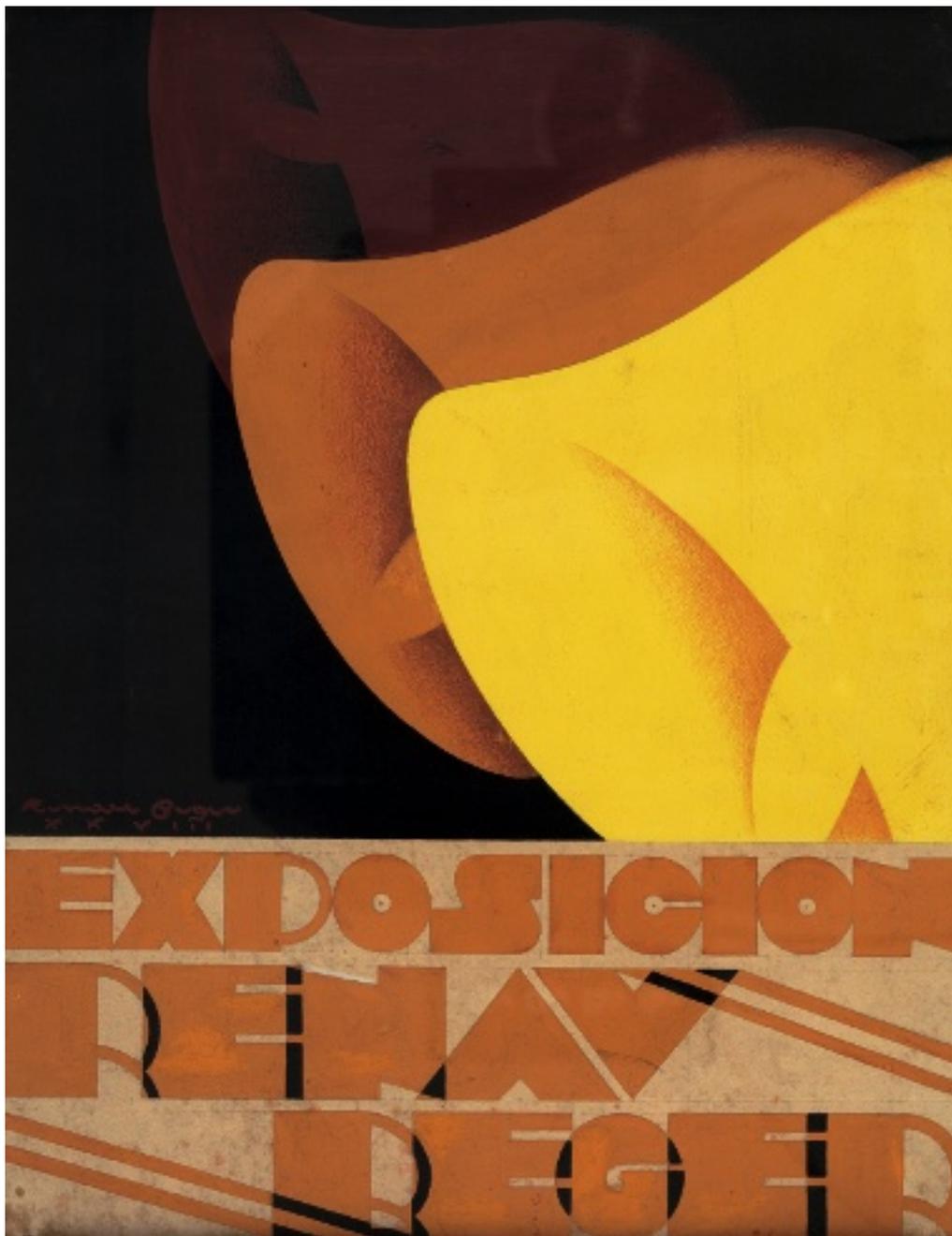
Sin título, 1926
Gouache sobre cartón, 32 x 22,5 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



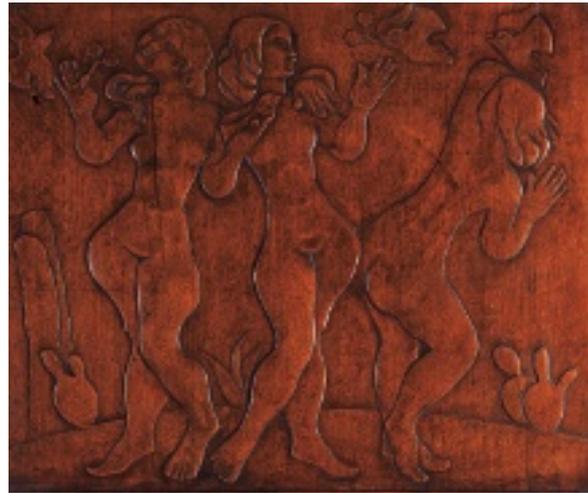
Sin título, 1926
Gouache sobre cartón, 24,9 x 25 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



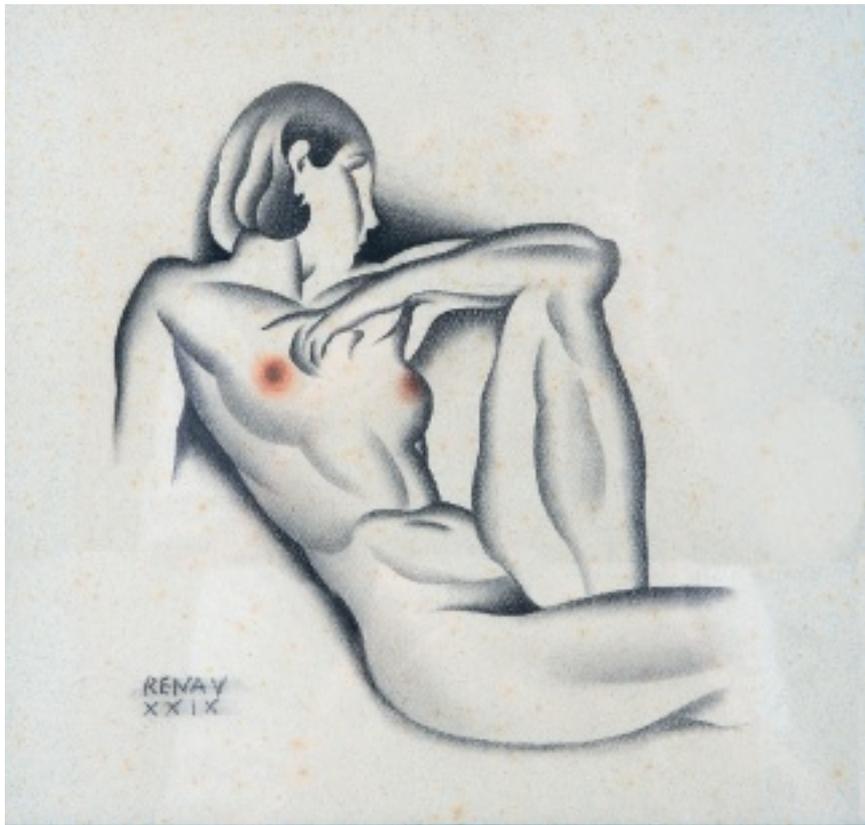
Exposición Guillot, 1927
Témpera sobre cartón, 38 x 26,4 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Exposición Renau Beger, 1928
Gouache sobre cartón, 44 x 33 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Francisco Badía (parte inferior),
Antonio Ballester (laterales),
Josep Renau (cuerpo central)
Yo soy el camino, 1929
Tríptico. Relieve en madera y témpera sobre tabla,
200 x 160 x 9 cm
IVAM. Generalitat Valenciana



Mujer desnuda, 1929
Dibujo a lápiz sobre papel, 26,5 x 25,5 cm
Colección privada, C.L. de T.



Sin título, s.f.

Tinta sobre papel, 8,3 x 23,2 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Todos, s.f.
Tinta sobre papel, 18 x 11,5 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



No, s.f.
Tinta sobre papel, 18 x 11,5 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Los, s.f.
Tinta sobre papel, 18 x 11,5 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



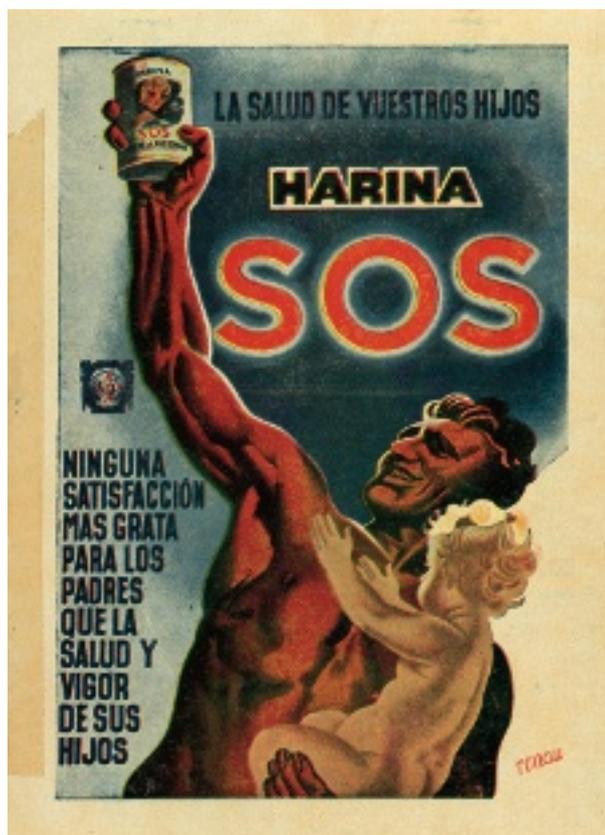
Hemos, s.f.
Tinta sobre papel, 18 x 11,5 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Mendicancia
Revista "Nuevo Mundo", n.º 1.838,
Madrid, 12 de abril 1929
Litografía, 29 x 22 cm
Hemeroteca Municipal. Ayuntamiento de Valencia



Cartel de fiestas genérico, 1930
Litografía, 13,7 x 21 cm
Archivo Ibán Ramón



Harina SOS. Díptico publicitario, c. 1930

Offset, 14 x 19,2 cm
Archivo Ibán Ramón



Variaciones sobre la Cueva del Civil - 1, 1931

Dibujo a tinta, 42,5 x 31,5 cm
Colección Ricard Rosso Oliver



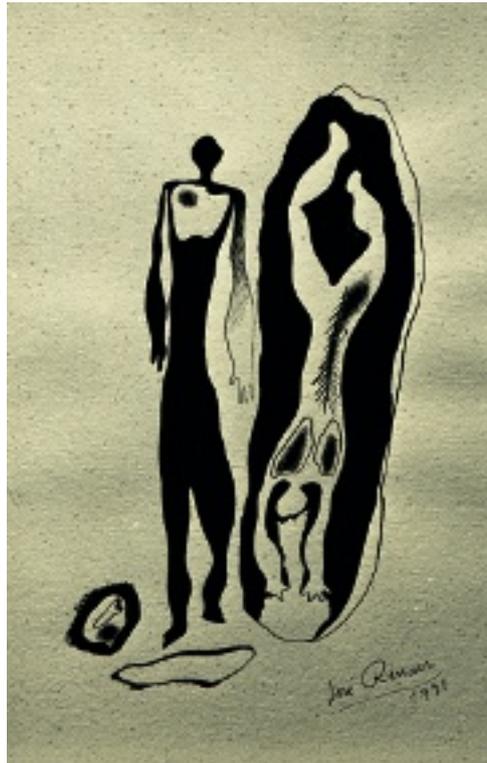
Variaciones sobre la Cueva del Civil - 2, 1931

Dibujo a tinta, 42,5 x 31,5 cm
Colección Ricard Rosso Oliver



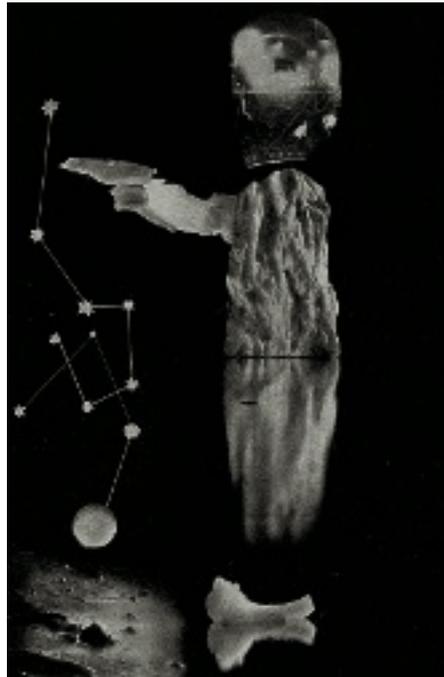
Variaciones sobre la Cueva del Civil - 3, 1931

Dibujo a tinta, 42,5 x 31,5 cm
Colección Ricard Rosso Oliver



Variaciones sobre la Cueva del Civil - 4, 1931

Dibujo a tinta, 42,5 x 31,5 cm
Colección Ricard Rosso Oliver



El hombre ártico

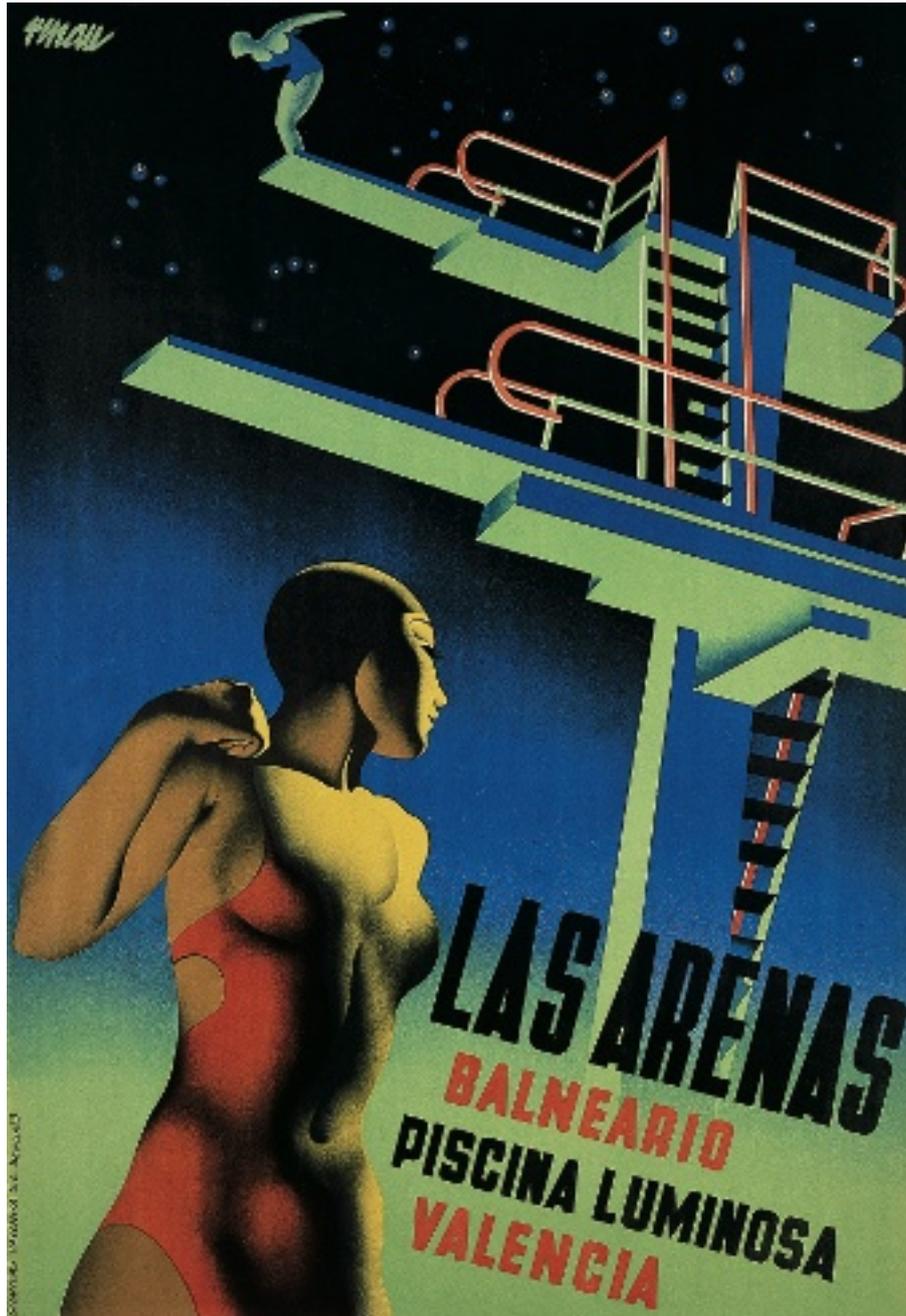
Revista "Murta", n.º 2, Valencia, diciembre 1931

Litografía, 50 x 35 cm

Biblioteca Valenciana



El hombre ártico, 1971
Fotomontaje, 49,8 x 29,6 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Las Arenas, 1932
Aerógrafo, 100 x 70 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Programa para la película "El misterio del Acuarium", 1934

Litografía, 13 x 16,5 cm

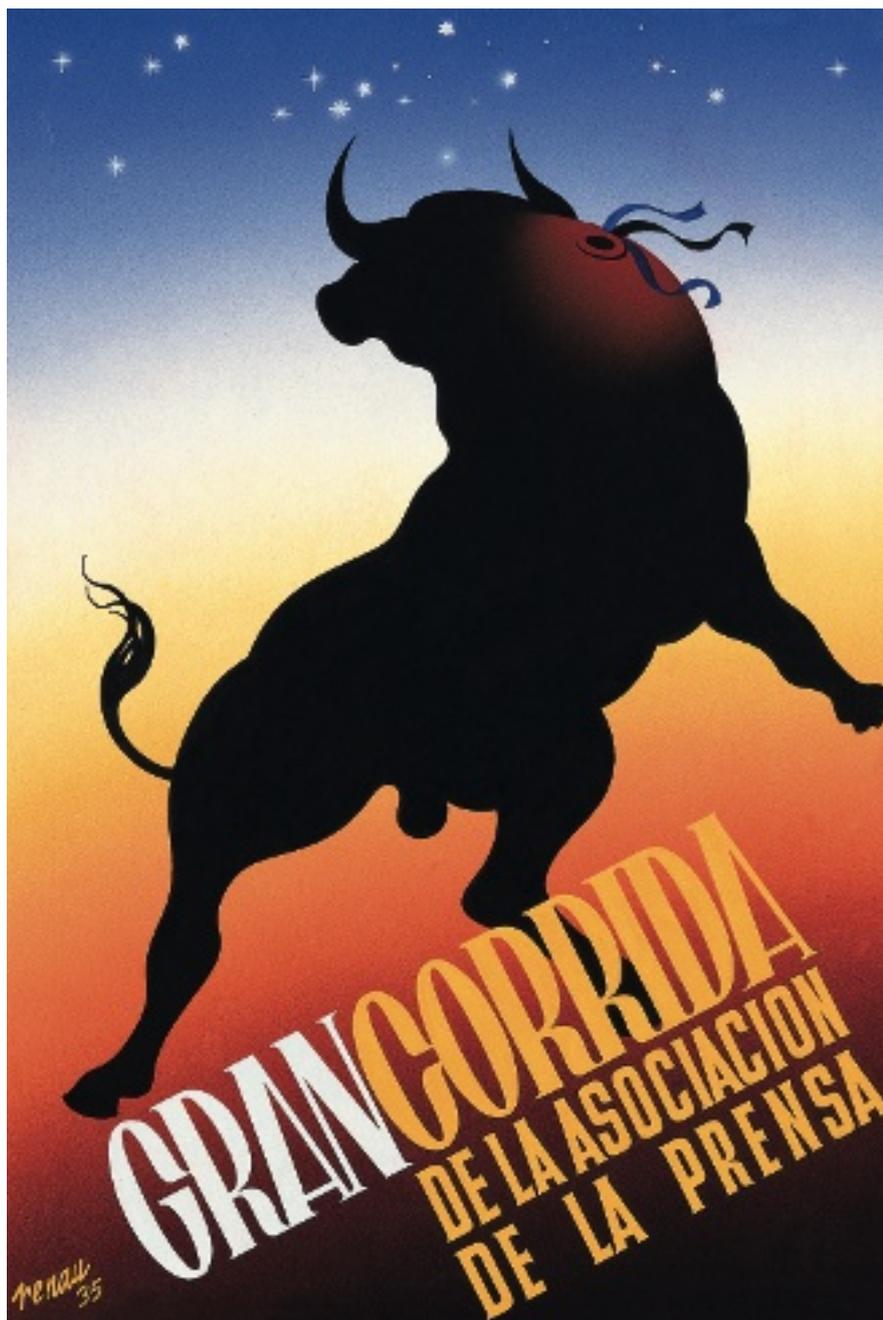
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Cartel para la película "Éxtasis" - 2, 1935

Litografía, 35,2 x 11,6 cm

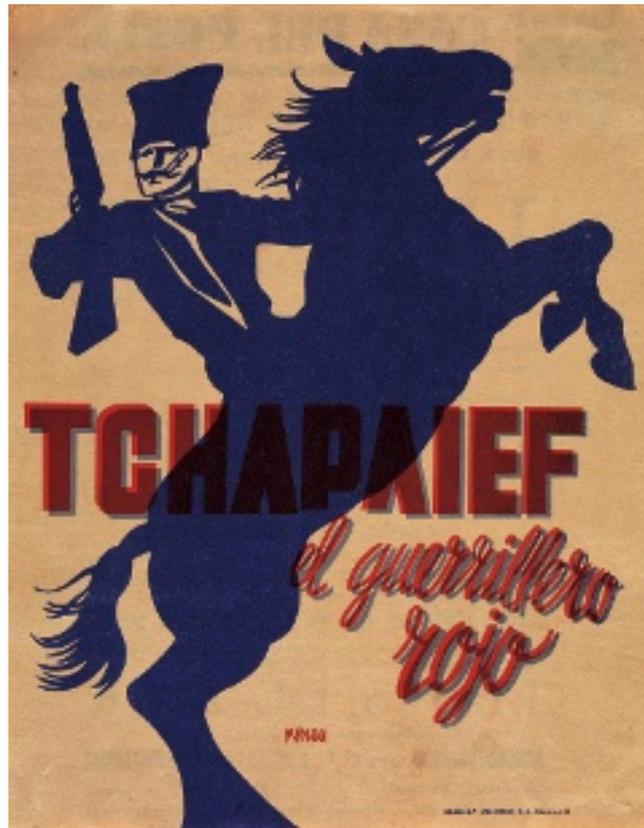
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Gran Corrida de la Asociación de la Prensa, 1935

Aerógrafo, 50 x 34 cm

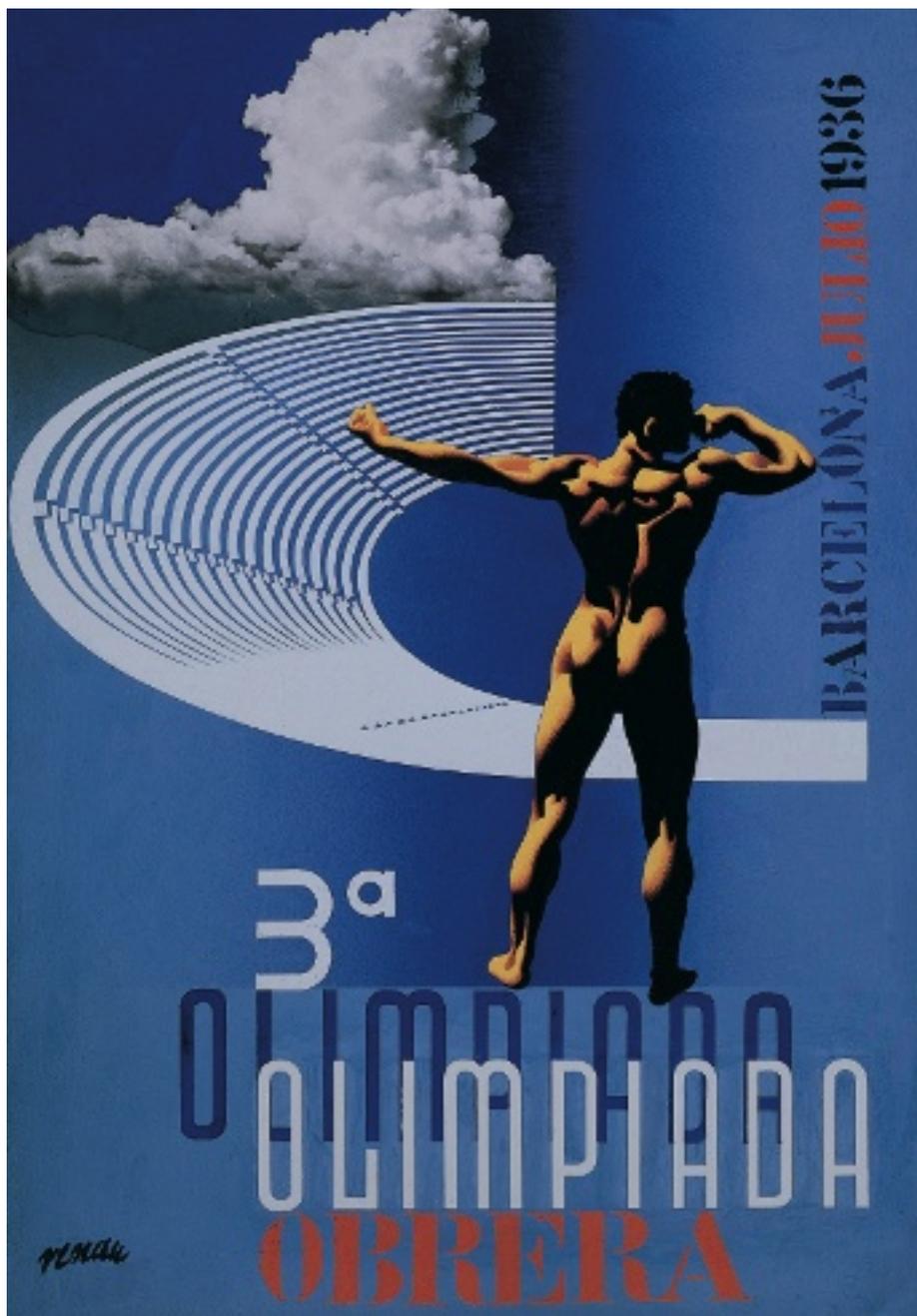
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Cartel para la película "Tchapaiev. El guerrillero rojo" - 2, 1936

Litografía, 29,5 x 23 cm

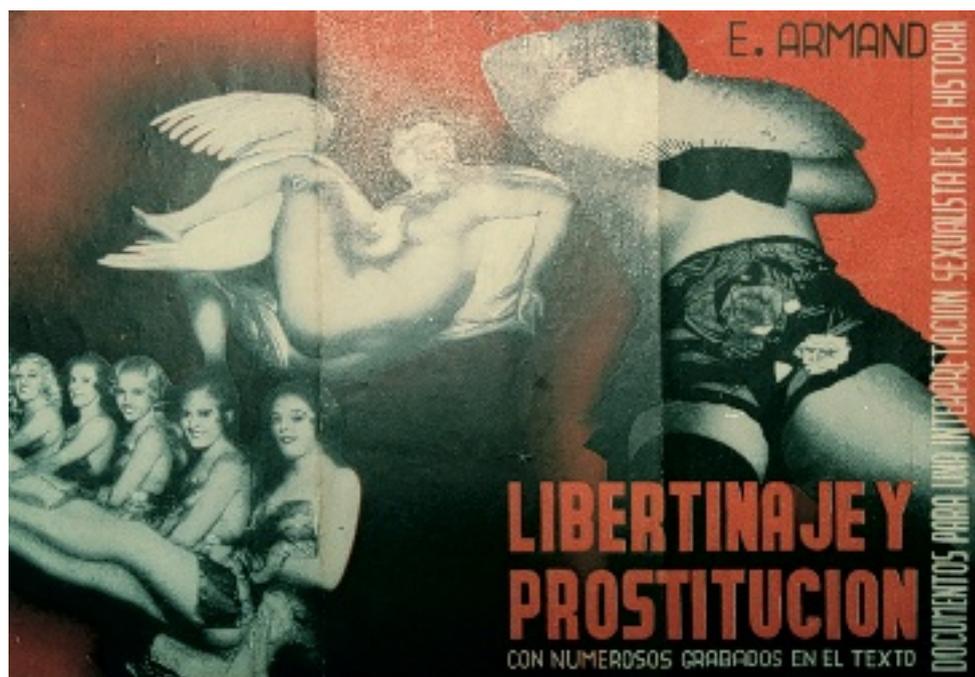
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



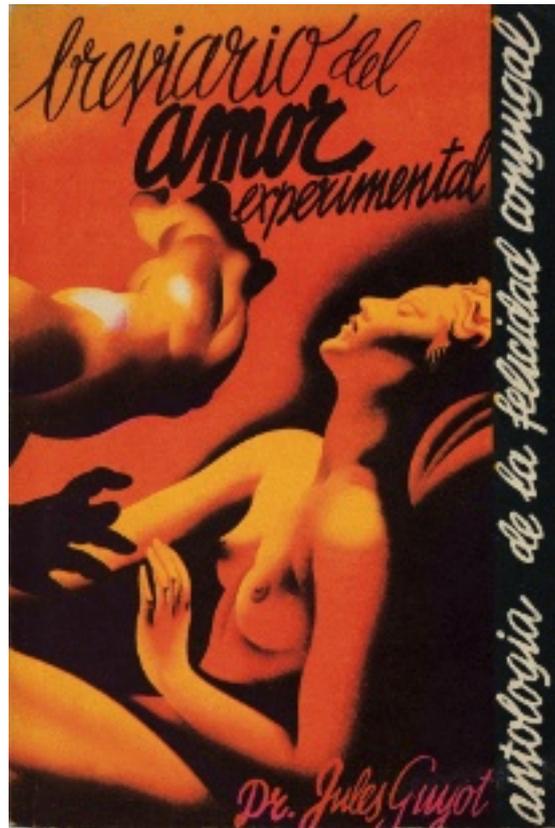
3ª Olimpiada Obrera, 1936
Aerógrafo, 44 x 31 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



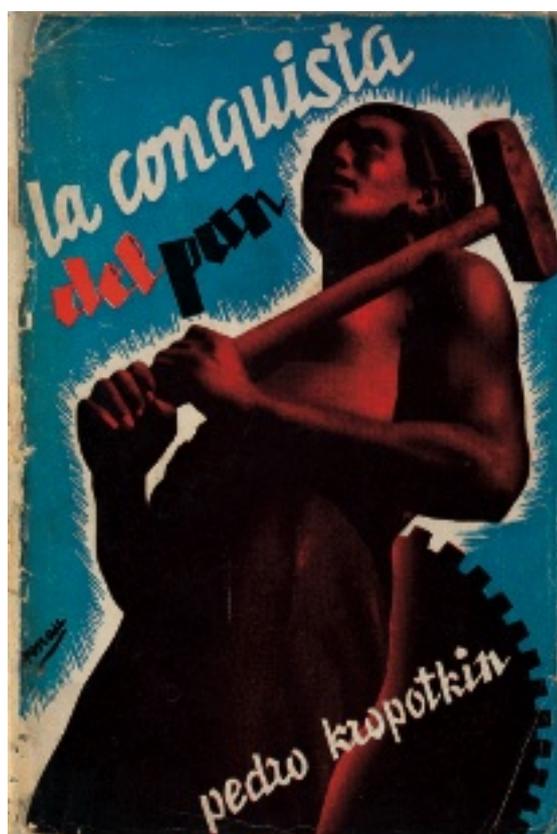
Portada del libro "El dolor universal"
de Sebastián Faure, 1932
Litografía, 18,8 x 12,5 cm
Biblioteca del IVAM



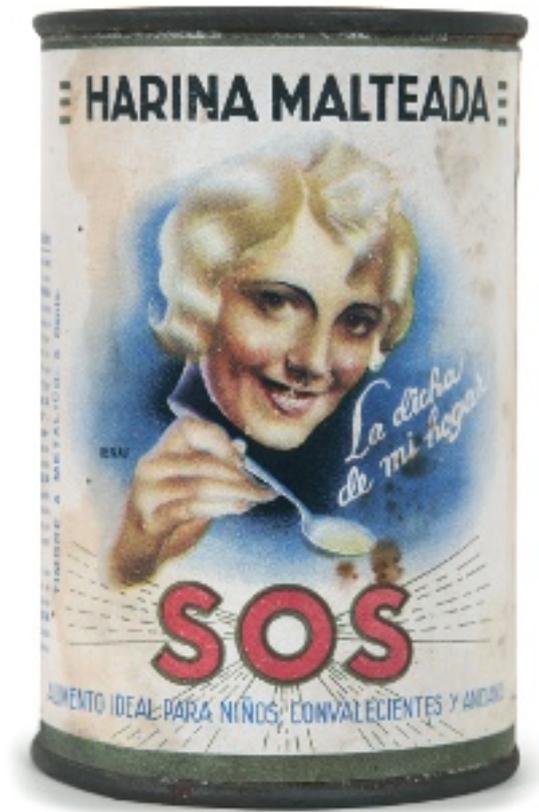
Libertinaje y prostitución, 1933
Litografía, 16,2 x 24,1 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Portada del libro
"Breviario del amor experimental"
de Jules Guyot, 1933
Litografía, 18,4 x 12 cm
Biblioteca del IVAM



La conquista del pan, s.f.
Litografía, 19 x 12,5 cm
Archivo José Huguet



Bote de Harina SOS, 1936
Con etiqueta papel litográfico
11,5 (alto) x 8 cm (diámetro)
Archivo Ibán Ramón



La guerra es bella
Revista "Orto", n.º 1
Valencia, marzo 1932
Litografía, 23,5 x 17,4 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



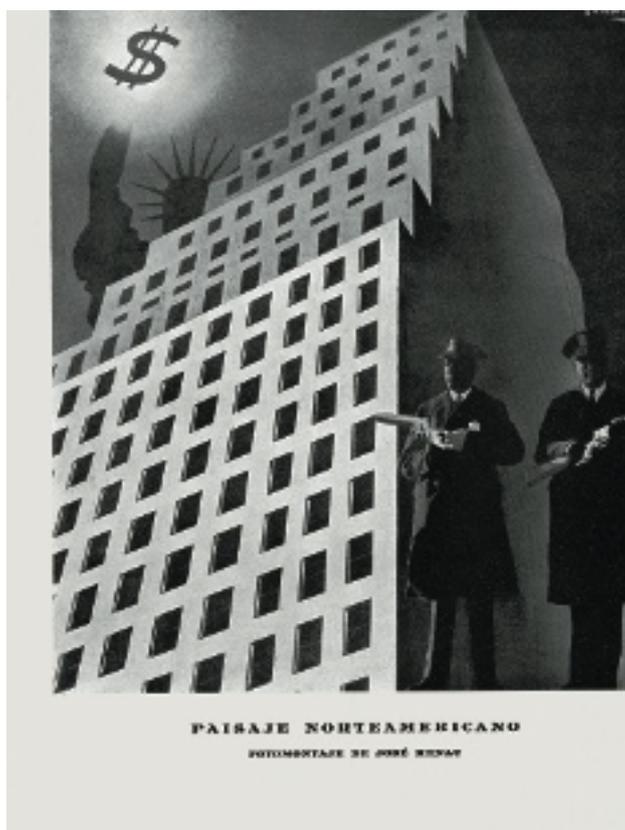
Hitler, el nuevo mesías del capitalismo

Revista "Orto", n.º 6

Valencia, agosto 1932

Litografía, 23,5 x 16,8 cm

IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Paisaje norteamericano

Revista "Orto", n.º 6

Valencia, agosto 1932

Litografía, 19,2 x 16,3 cm

IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



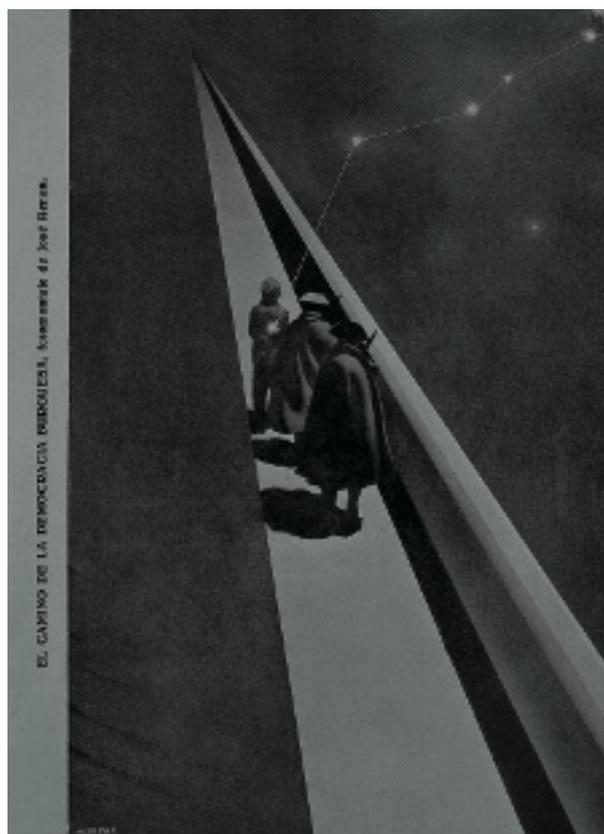
Por el aborto legal. Por el control de nacimientos

Revista "Orto", n.º 7

Valencia, septiembre 1932

Litografía, 23,5 x 15,3 cm

IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



El camino de la democracia burguesa

Revista "Orto", n.º 9

Valencia, noviembre 1932

Litografía, 23,5 x 15,3 cm

IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Portada de la revista "Orto"

Valencia, abril 1933
Litografía, 24 x 17 cm
Biblioteca del IVAM

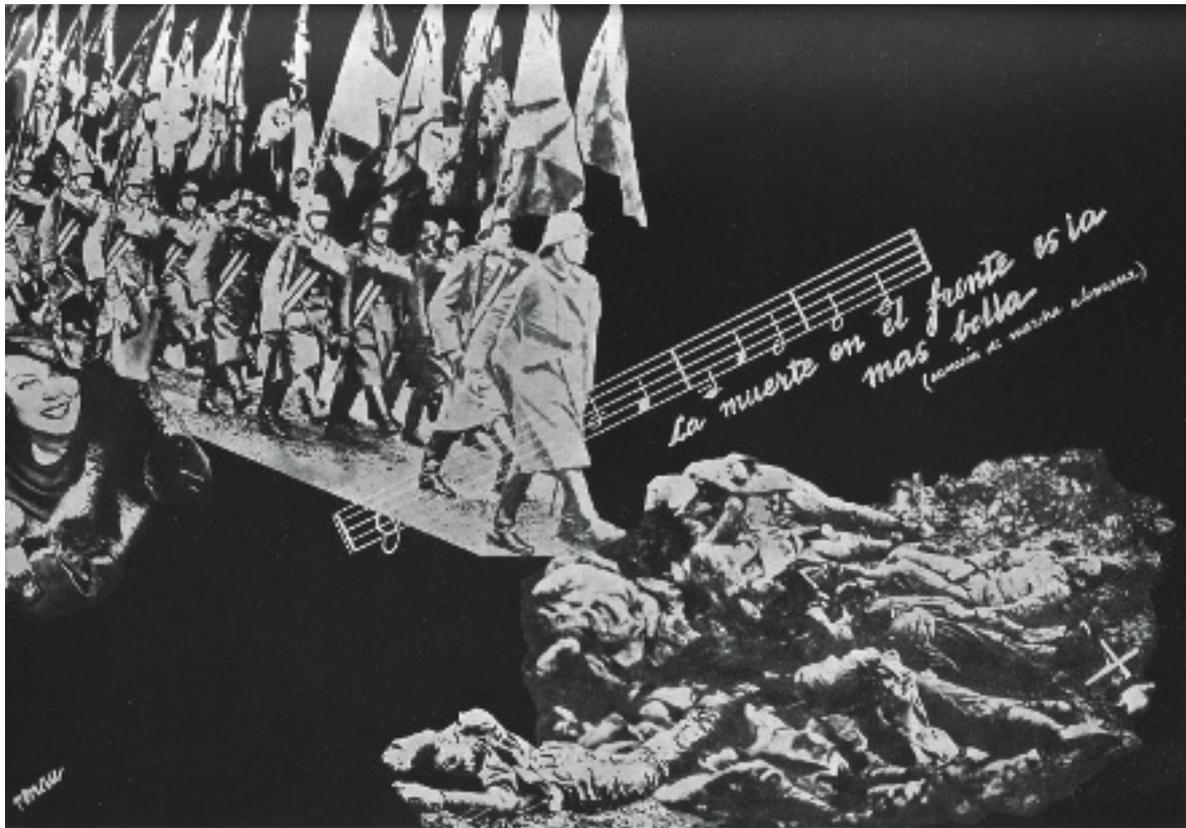


Portada de la revista "Orto"

Valencia, agosto 1933

Litografía, 24 x 17 cm

Biblioteca del IVAM



La muerte en el frente es la más bella
Revista "Orto", n.º 19, Valencia, diciembre 1933
Litografía, 23,5 x 17 cm
Biblioteca Valenciana



Portada de la revista "Estudios", 1931
Litografía, 28,2 x 18,5 cm
Biblioteca Valenciana



Portada de la revista "Estudios", 1932
Litografía, 23,5 x 16,3 cm
Biblioteca Valenciana



Portada de la revista "Estudios", 1933

Litografía, 28,2 x 18,5 cm
Biblioteca Pública de Valencia



La ley del capitalismo
Revista "Estudios", n.º 121
Valencia, septiembre 1933
Litografía, 21,7 x 14,8 cm
Archivo José Hugué

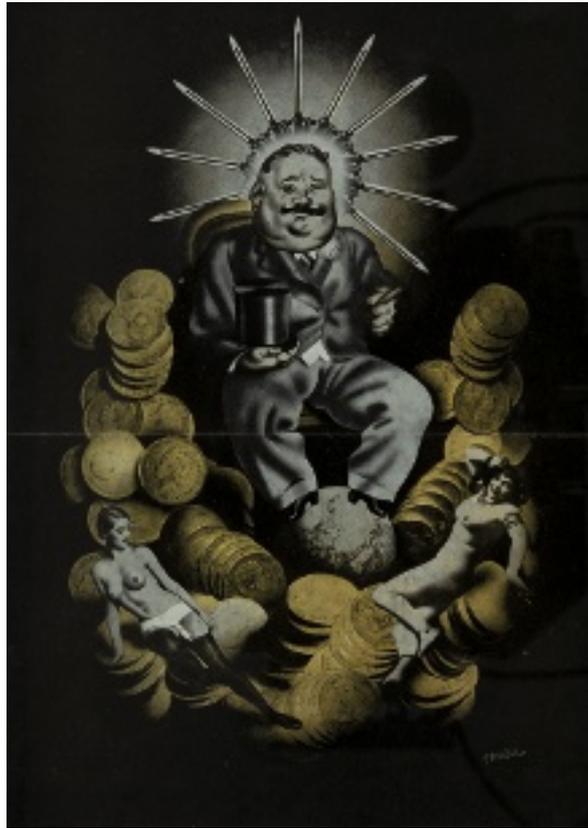


La Paz de Ginebra

Revista "Estudios", n.º 123, noviembre, 1933

Litografía, 21,2 x 14,9 cm

Archivo José Huguet



Amarás a Dios sobre todas las cosas

Serie "Los diez mandamientos", n.º 1

Revista "Estudios" n.º 126

Valencia, marzo 1934

Litografía, 32,3 x 22,8 cm

IVAM. Generalitat Valenciana



No tomarás, en vano, a Dios por testigo

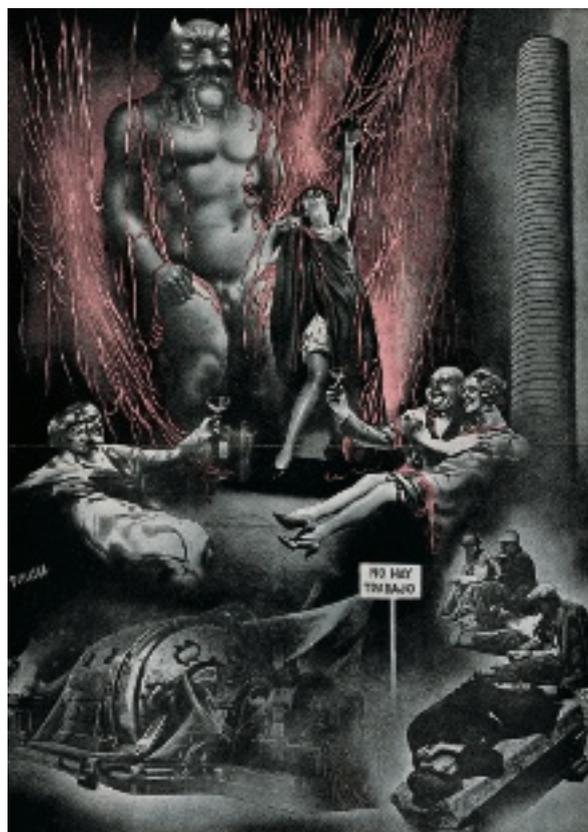
Serie "Los diez mandamientos", n.º 2

Revista "Estudios", n.º 128

Valencia, abril 1934

Litografía, 32 x 22,9 cm

IVAM. Generalitat Valenciana



Santificarás las fiestas

Serie "Los diez mandamientos", n.º 3

Revista "Estudios", n.º 129

Valencia, mayo 1934

Litografía, 32,1 x 23 cm

IVAM. Generalitat Valenciana



Honrarás padre y madre

Serie "Los diez mandamientos", n.º 4

Revista "Estudios", n.º 130

Valencia, junio 1934

Litografía, 32,6 x 23,1 cm

IVAM. Generalitat Valenciana



No matarás

Serie "Los diez mandamientos", n.º 5

Revista "Estudios", n.º 131

Valencia, julio 1934

Litografía, 32,6 x 23 cm

IVAM. Generalitat Valenciana



No fornicarás

Serie "Los diez mandamientos", n.º 6

Revista "Estudios", n.º 132

Valencia, agosto 1934

Litografía, 32,1 x 22,9 cm

IVAM. Generalitat Valenciana



No robarás

Serie "Los diez mandamientos", n.º 7

Revista "Estudios", n.º 133

Valencia, septiembre 1934

Litografía, 32,2 x 23 cm

IVAM. Generalitat Valenciana



No mentirás

Serie "Los diez mandamientos", n.º 8

Revista "Estudios", n.º 134

Valencia, octubre 1934

Litografía, 32,3 x 23 cm

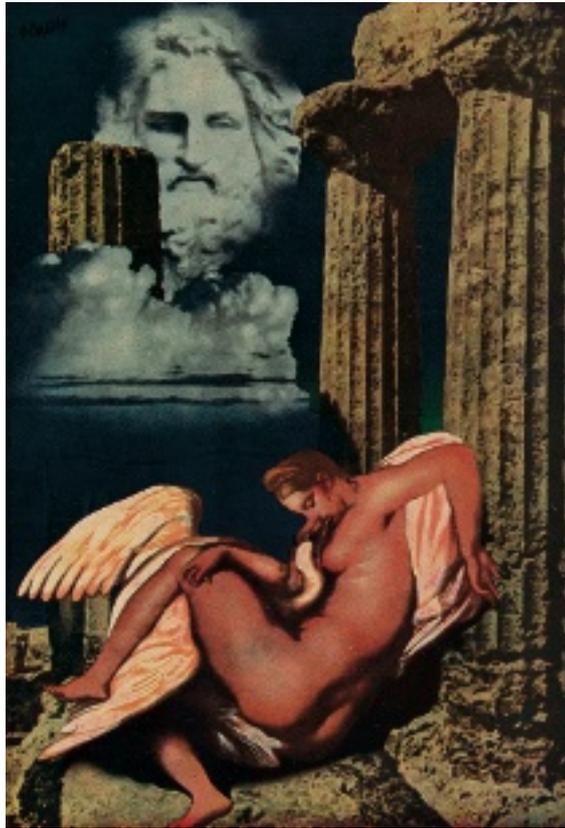
IVAM. Generalitat Valenciana



No codiciarás los bienes ajenos
Serie "Los diez mandamientos", n.º 9
Revista "Estudios", n.º 135
Valencia, noviembre 1934
Litografía, 32,3 x 23 cm
IVAM. Generalitat Valenciana



No deseas la mujer de tu prójimo
Serie "Los diez mandamientos", n.º 10
Revista "Estudios", n.º 136
Valencia, diciembre 1934
Litografía, 32,4 x 22,9 cm
IVAM. Generalitat Valenciana



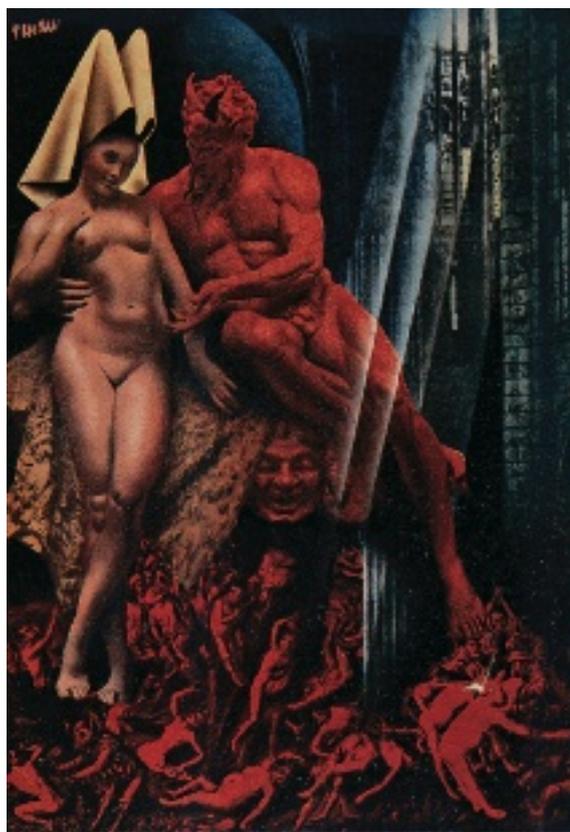
Tiempos dorados: Los Dioses y el Hombre

Serie "Amor en la historia", I

Revista "Estudios", n.º 149, enero 1936

Litografía, 18,3 x 12,8 cm

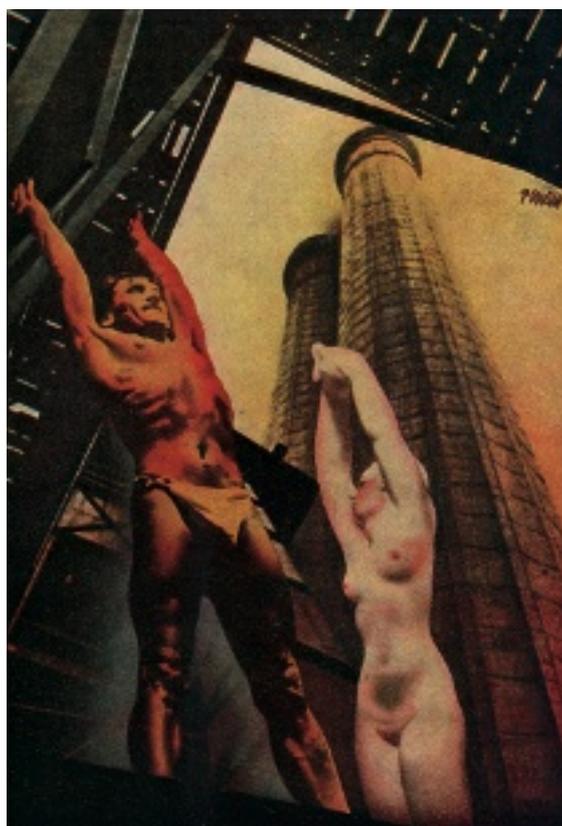
Archivo José Hugueta



Medioevo: Amor en la ilegalidad
Serie "Amor en la historia", II
Revista "Estudios", n.º 149, enero 1936
Litografía, 18,3 x 12,8 cm
Archivo José Huguet

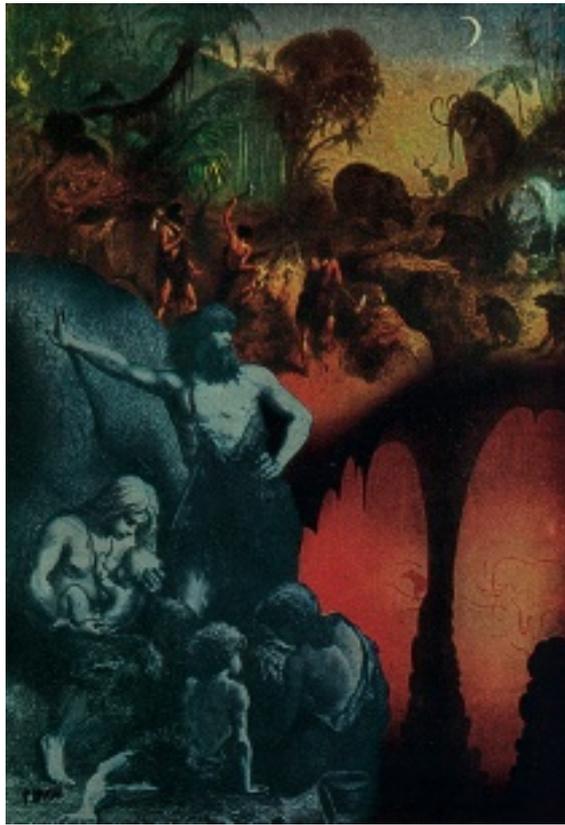


Siglo XX: Amor financiero
Serie "Amor en la historia", III
Revista "Estudios", n.º 149, enero 1936
Litografía, 18,3 x 12,6 cm
Archivo José Hugué



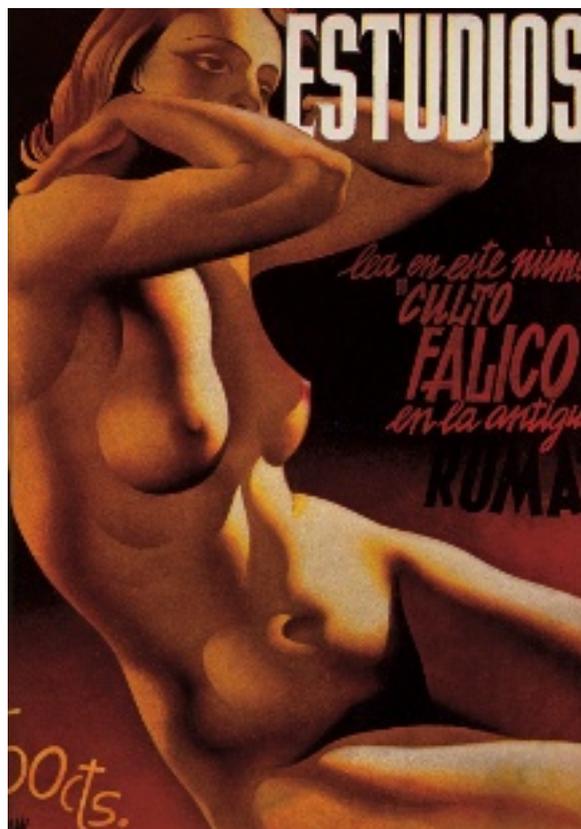
El amor humano

Serie "Amor en la historia", IV
Revista "Estudios", nº 149, enero, 1936
Litografía, 18,3 x 12,6 cm
Archivo José Huguet



El escenario

Serie "La lucha por la vida", I
Revista "Estudios", n.º 150, febrero 1936
Litografía, 18,3 x 12,6 cm
Archivo José Hugué



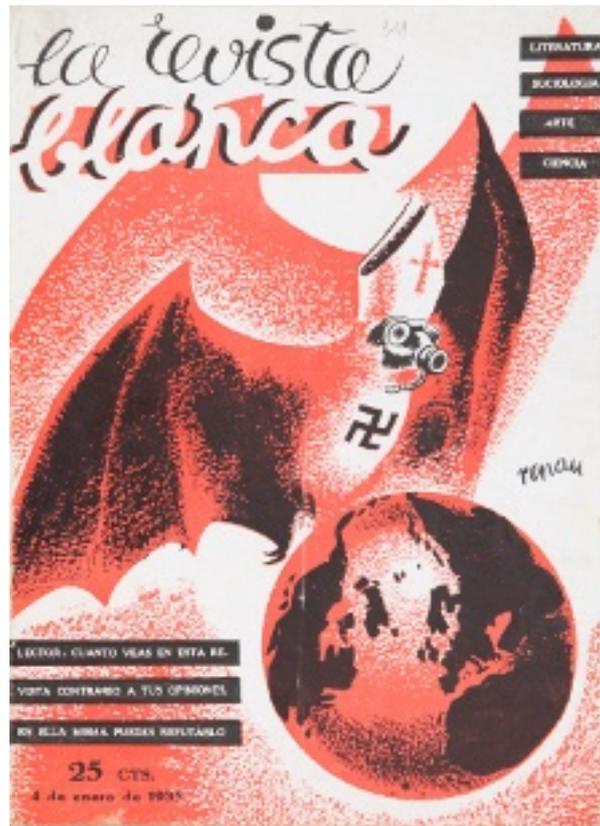
Portada de la revista "Estudios", julio 1936
Litografía 28,2 x 18,5 cm
Archivo José Huguet



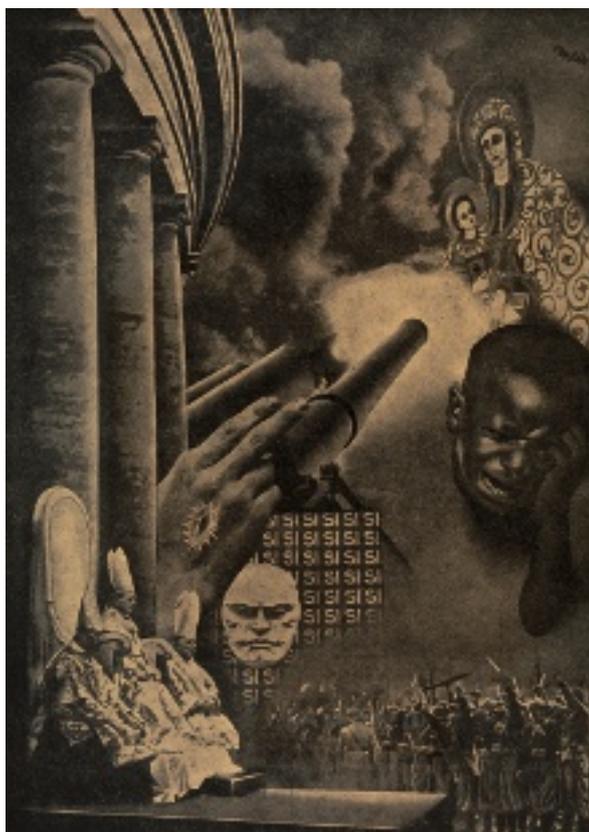
Portada de "La Revista Blanca",
15 de febrero 1934
Litografía, 26 x 18 cm
Hemeroteca Municipal de Madrid



Portada de "La Revista Blanca",
30 noviembre 1934
Litografía, 27 x 19 cm
Hemeroteca Municipal de Madrid



Portada de "La Revista Blanca",
4 enero 1935
Litografía, 27 x 19 cm
Archivo José Huguet



Sin título

Revista "Nueva Cultura", n.º 7/8
Valencia, octubre-noviembre 1935
Litografía, 30 x 21 cm
Biblioteca del IVAM



Portada de la revista "Nueva Cultura", n.º 10,
Valencia, enero 1936
Litografía, 33 x 28 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Testigos negros de nuestros tiempos: Instantáneas de la actualidad gráfica
 Serie "Testigos negros de nuestro tiempo"
 Revista "Nueva Cultura", n.º 10 bis
 Valencia, febrero 1936
 Litografía, 34 x 24,5 cm
 IVAM. Generalitat Valenciana



Testigos negros de nuestro tiempo: Anatema
 Serie "Testigos negros de nuestro tiempo"
 Revista "Nueva Cultura", n.º 13
 Valencia, julio 1936
 Litografía, 34 x 24,5 cm
 IVAM. Depósito Fundació Josep Renau

Renau y el pabellón español de 1937 en París, con Picasso y sin Dalí

Miguel Cabañas Bravo
Instituto de Historia, CSIC

Josep Renau (Valencia, 1907 — Berlín, 1982), en cuanto artista y en cuanto director general de Bellas Artes en los días de la guerra civil, tuvo un singular protagonismo en la aventura republicana que dio como resultado el pabellón español en la Exposición Internacional de 1937 en París y la colaboración con éste —y la causa que defendía— de Picasso y otros artistas españoles residentes en la capital gala. Renau mismo, que siempre entendió bien la trascendencia de este momento y de sus apoyos y resultados, desde muy pronto quiso dejar constancia escrita de su papel y de la experiencia vivida. De hecho, rehizo muchas veces un manuscrito que acabó titulado “Albures y cuitas con el *Guernica* y su madre”, en el que expuso experiencias y vivencias propias muy sugestivas, no sólo sobre el proceso iniciado con el nombramiento de Picasso como director del Museo del Prado y culminado con la realización por éste de la conocida tela mural exhibida en el pabellón, sino también, en general, sobre sus intensas estancias en París, que tuvieron origen en la búsqueda del apoyo de los artistas de allí —con el único caso discordante destacable de Dalí, con quien tuvo el fuerte enfrentamiento que veremos— y en la organización e instalación de esta representación española.

Dado lo interesante de la ocasión y de su papel, el valenciano dejó múltiples referencias en artículos y entrevistas sobre este paso oficial por París, donde también desarrolló otra trascendente actuación en relación con el conocimiento internacional de la labor de la República en torno a la salvaguarda del tesoro artístico español, cuestión en la que insistiremos menos aquí. No obstante, esta última tarea fue la que, fundamentalmente, dio origen a uno de sus más conocidos relatos sobre el tema, su inestimable remembranza *Arte en peligro: 1936-39*, obra en la que además aporta numerosa información sobre su proceder en torno al pabellón, dado que ambas actuaciones estuvieron vinculadas.¹ Sin embargo, tanto las páginas de este valioso recuerdo del ya septuagenario Renau, como las del citado manuscrito, merecen, en principio, cierta advertencia sobre el momento en el que se realizan y la imprecisión de los recuerdos en cuanto a fechas y datos concretos. Y es que, por un lado, ambas datan de los últimos años de la vida del valenciano, habiendo transcurrido mucho tiem-

¹ Josep Renau, *Arte en peligro: 1936-39*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1980. Además de esta obra, entre los escritos de Renau posteriores a la guerra con comentarios sobre su actuación durante la misma (la cual se haya fuertemente ligada a su gestión como director general de Bellas Artes), destacan: “La defensa del tesoro artístico español durante la guerra”, *Ars*, n.º 1-3, México, febrero-marzo, 1942; “El pintor y la obra”, *Las Españas*, n.º 2, México, XI-1946, pp. 12 y 16; “El arte entre llamas. Defensa del patrimonio artístico español e histórico español contra la agresión franquista de 1936”, *Las Españas*, n.º 7, México, 29-XI-1947, pp. 22-23; “Los comunistas españoles ante los monumentos de la tradición histórica”, *Nuestro Tiempo*, n.º 1, 2.ª época, IX-1951, pp. 22-27; “Notas al margen de *Nueva Cultura*”, *Nueva Cultura* (introducción a la edición facsimilar), Vaduz, Liechtenstein, Topos Verlag AG, 1977, pp. xii-xxiv; *Función social del cartel* (“Prólogo” de V. Aguilera Cerni, pp. 9-18), Valencia, Fernando Torres, 1976; *La batalla per una nova cultura* (edición, introducción y notas de Manuel García), Valencia, Eliseu Climent, 1978; “Connotaciones testimoniales sobre el *Guernica*”, en *Guernica – Legado Picasso*, Madrid, Museo del Prado, Ministerio de Cultura, 1981. Por otro lado, entre los testimonios de otros protagonistas coetáneos que ayudan a situar sus actuaciones, destaquemos: Larrea: *Guernica. Pablo Picasso*, Nueva York, Curt Valentin, 1947 (edición española en Cuadernos para el Diálogo – A. Finisterre, 1977), y “A manera de epílogo”, en *España Peregrina*, edición facsimilar (México, Alejandro Finisterre, 1977); M.ª Teresa León: *La historia tiene la palabra* (*Noticias sobre el salvamento del Tesoro Artístico en España*), Buenos Aires, Patronato Hispano-Argentino de Cultura, 1943 (reedición anotada por G. Santonja en Madrid, Hispamerca, 1977); Roberto Fernández Balbuena: “Agonía y resurrección del Museo del Prado”, *Boletín de Información. Unión de Intelectuales Españoles en México*, n.º 1, 15-VIII-1956; José-Lino Vaamonde: *Salvamento y protección del tesoro artístico español durante la guerra*, Caracas, Talleres Cromotip, 1973; Rosa Chacel: *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos de jardín*, Madrid, Cátedra, 1981; María Ruipérez: “Renau-Fontserè: Los carteles de la guerra civil” (entrevista), *Tiempo de Historia*, n.º 49, Madrid, XII-1978, pp. 10-25; Rafael Pérez Contel: *Artistas en Valencia, 1936-1939*, 2 vols., Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1986.

² Renau, *op. cit.*, 1980, pp. 26 y 44.

³ Josep Renau: "Albures y cuitas con el *Guernica* y su madre". Se trata de dos manuscritos incompletos y complementarios, con dos paginaciones diferentes: "guer. 1-4" y "136-144" y "guer. 1-25". El primero de ellos está fechado: Valencia, junio 1981. El segundo contiene una adenda entre el texto —p. 14— en la que Renau afirma que está redactando esa parte el 4-VIII-1981, así como señala la redacción de otras el 23-II-1981, p. 19. Ambos textos, en buena parte, complementan su contenido temático y fueron remitidos por el autor al director general de Bellas Artes, Javier Tusell, con ocasión de la preparación del regreso del *Guernica* a España, junto a una carta fechada: Berlín, 20-VIII-1981. En ella Renau indicaba: "Autorizo a los destinatarios de este texto a su publicación discrecional, total o parcialmente. El texto consta de 26 hojas y es la redacción definitiva de los primeros cuatro puntos de mi libro: *Albures y cuitas con el 'Guernica' y su madre*, en curso de terminación"; añadiendo que también lo enviaba a José Mario Armero y a Vicente Aguilera Cerni. (Archivo Histórico Nacional —en adelante AHN—, Diversos y Colecciones, Bellas Artes, leg. 391). Que sepamos, el manuscrito permanece inédito, aunque con extractos en la revista *Cimal*: J. Renau: "Albures y cuitas con el *Guernica* y su madre", *Cimal: Cuadernos de Cultura Artística*, n.º 13, Valencia, 1982, pp. 20-27.

⁴ Renau continuaba contando: "Hasta el fatídico año 39 y robando tiempo a mis deberes oficiales y privados, seguí escribiendo notas y textos sobre lo que iba ya perfilándose en mi ánimo más que como una gran obra pictórica, como un *fenómeno* único en la historia universal del arte, dada la multitud de factores que conllevaba y la compleja problemática que suscita cada nuevo día... Hasta emborronar un montón respetable de cuartillas. [...] Algo más tarde, el mismo año [de la salida precipitada de Barcelona en enero de 1939] y ya en el exilio mexicano, comencé a rehacer las notas y textos perdidos que más claramente recordaba, con la restricción, naturalmente, de toda precisión cronológica y de otros datos que hoy me serían valiosísimos... Pero con un interés renovado que llegó a ser obsesivo hasta convertirse, con los años y por causas ajenas a mi voluntad, en una verdadera pesadilla. Porque el borrador de este escrito ha estado varias veces prácticamente terminado, tantas como incidencias imprevistas han dado al traste con mis planes. [...] La primera vez que el borrador estuvo 'prácticamente terminado' fue en 1965, para ser impreso al año siguiente, con motivo de una fecha objetiva y subjetivamente memorable: el 85º aniversario de Picasso y, para mí, el 30º de haber anotado las mencionadas primeras notas en el aeropuerto de Toulouse [...]. Años después, en 1973 y a raíz de la muerte de Picasso, traté de nuevo de salirme del berenjenal en que me había metido. Sin mejor fortuna: manchas negras y peligrosos baches en mi memoria y documentación, mas nuevos azares adversos. A lo que siguieron otros intentos con los mismos resultados negativos y expectantes...". Renau: "Albures...", manuscrito citado, 1981, pp. 4-5.

po desde que sucedieron los acontecimientos narrados, y, por otro, las mismas circunstancias del exilio que hubo de emprender tras la guerra le privaron de una documentación personal que le hubiera podido ayudar a fijar con mayor precisión su recuerdo. Así, en *Arte en peligro*, en medio de su narración sobre su actuación en torno al pabellón y el giro que hubo de dar para dedicarse a la otra tarea que le ocupaba, Renau llega a advertir: "A partir de aquí, me encuentro con una mancha negra en mi memoria, que me impide precisar lo que pasó"; y acaba su relato con la insistencia en la inseguridad que tiene respecto al lugar y la fecha de celebración de la famosa conferencia que pronunció en París ante un selecto y atento grupo de museólogos y especialistas de la Oficina Internacional de Museos (OIM), agrupación entonces vinculada a la Sociedad de Naciones, pues añade: "No conservo ni un solo papel de entonces. Todos se perdieron en Barcelona, a mediados de enero del año 1939".²

No es muy diferente, en este aspecto, el manuscrito "Albures y cuitas con el *Guernica* y su madre", del que conocemos dos versiones incompletas (una de ellas datada en Valencia, en junio de 1981) e, incluso, un resumen en la revista *Cimal*.³ Aunque, sin embargo, la redacción del texto tiene una larga historia, de la que Renau comienza dando cuenta así:

Soy pintor de oficio y los avatares de la vida me han llevado a tomar la pluma casi tanto como los "pinceles". Con el fin de exteriorizar vivencias y circunstancias inexpressables con medios exclusivamente visuales. El escrito que el lector tiene a la vista es el que ha consumido la mayor extensión de mi tiempo literario. Esporádicamente, desde luego, mas con una emoción creciente, cada vez más tenaz e intensa. Sus primeras páginas fueron escritas hace ya cerca de 45 años (fines de diciembre de 1936) en el aeropuerto de Toulouse, durante la larga espera de un avión de línea. Y en unas circunstancias triplemente excepcionales para mí: la primera vez que salía de España, la primera que visitaba París y, lo más inefable, la perspectiva de conocer personalmente a Pablo Picasso, algo entonces inverosímil para mí hasta el momento mismo de estrechar su mano...⁴

Las experiencias que narrará aquí el valenciano, al igual que las otras aludidas sobre el tesoro artístico, tienen origen en el nuevo gobierno frentepopulista de Largo Caballero, que pondría al frente del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes —en adelante MIP— a Jesús Hernández, del PCE, quien, con afán renovador, nombró a Renau director general de Bellas Artes, puesto que éste ocupó entre el 9 de septiembre de 1936 y el 22 de abril de 1938.⁵

Era la primera ocasión en la que un joven y comprometido artista de vanguardia dirigía un departamento ministerial de este tipo, y su labor al frente del mismo, de la que nos hemos ocupado más a fondo recientemente, fue realmente trascendente en aquellos tiempos bélicos, con la adopción de medidas excepcionales.⁵ Su acción partió, fundamentalmente, de las tres capitales que sucesivamente tuvo la República: Madrid, Valencia y Barcelona, buscando también la proyección internacional en París, principalmente. Y, además de acometer una notable labor reorganizadora, centralizadora y subordinante de los servicios de su competencia —e incluso, en otro marco, un influyente papel creativo y teórico—, desarrolló su actuación en dos grandes ámbitos: el de la protección, fomento y difusión de nuestro patrimonio artístico-cultural y, ligado a ello y a los requerimientos de la guerra, el de la propaganda y el activismo sociocultural. Ambos ámbitos, no obstante, se presentaron estrechamente unidos de cara al exterior y en las realizaciones desplegadas allí. París, en este sentido, concentró las acciones más destacadas y Renau, que tuvo un gran protagonismo, cumplió un especial papel de enlace entre los escenarios artístico-culturales de allí y del interior, que tan convulsionado se hallaba.

Cuando el valenciano realizó su primera visita a París, se trataba, pues, de cumplir una misión oficial, que tenía un contexto y un objetivo claros, pero unos antecedentes poco esperanzadores. Es decir, dado el interés internacional que suscitaba España durante la guerra civil y la necesidad de sus bandos de hallar el respaldo de fuera a sus actuaciones, no cabe duda de que Josep Renau, ese joven y novedoso publicista que se había puesto al frente de la Dirección General de Bellas Artes —en adelante DGBA—, pensó muy pronto tanto en el importante papel que podían desempeñar los artistas españoles acreditados en los grandes escenarios exteriores, como en la rentabilidad que se podía obtener de la promoción artístico-cultural y la propaganda asociable a esa atención inspirada por nuestro país en el marco foráneo. El favor y complicidad de artistas españoles de fama internacional, como Picasso y otros de nuestros conocidos creadores residentes en París, así como la participación en magnas exposiciones internacionales como la prevista para 1937 en la capital gala, eran oportunidades que no se podían dejar escapar, máxime si se conseguían unir ambas cuestiones. El apoyo de estas figuras de prestigio indiscutible, evidenciado en uno de los mejores escaparates internacionales y de las más eficaces ocasiones propagandísticas, como se consideraba entonces este tipo de grandes muestras, iba a ser, por tanto, una de las primeras miras exteriores del equipo de la DGBA y el MIP en el que se inscribió Renau.

Con todo, los precedentes del acercamiento oficial a figuras como Picasso que hubo durante la República, especialmente desde la DGBA, no eran demasiado halagüeños, pues en 1933, cuando, a través

⁵ El nombramiento de Renau se produjo en el Decreto del MIP de 9-IX-1936 (*Gaceta de Madrid*, n.º 254, de 10-IX-1936, p. 1730) y, tras la reorganización ministerial de Negrín en abril de 1938 prescindiendo de Jesús Hernández y la influencia comunista en el MIP —cartera que ahora recayó en los sindicalistas, quienes pusieron al frente al anarquista Segundo Blanco—, la dimisión de Renau fue aceptada en el Decreto del MIP de 22-IV-1938 (*Gaceta de la República*, n.º 113, de 23-IV-1938, p. 465).

⁶ Véase M. Cabañas Bravo: "Josep Renau, director general de Bellas Artes" en AA.VV.: *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos xv a xx*, Madrid, CSIC, en prensa (comunicación presentada al congreso internacional del mismo nombre celebrado en el CSIC en noviembre de 2006). Posteriormente hemos ampliado el análisis de este tema, del que el presente trabajo constituye la revisión de un aspecto, en el estudio sobre el artista y su gestión de la política artística durante la guerra para el catálogo de la exposición "Josep Renau. Arte y propaganda en guerra" (Salamanca, septiembre 2007), comisariada por nosotros y patrocinada por el Ministerio de Cultura para conmemorar el centenario del nacimiento y los veinticinco años de la muerte del artista.



Fotografía del interior del pabellón de la República en París, 1937

⁷ El 15-XI-1933 Orueta se dirigió por telegrama al consejero de la Embajada de España en París, Aguinaga, preguntándole si Picasso se encontraba en su finca de Gisors o en París y sus números de teléfono. Al día siguiente le respondió el embajador Madariaga, comentándole “la conducta incalificable de este señor para con el Representante oficial de España y un admirador de siempre de su pintura”, pues desde que llegó no había perdido ocasión de invitarle a fiestas, almuerzos y cenas, sin conseguir que ni siquiera le contestase ni se pusiera al teléfono, por lo que le parecía “deplorable que hagan ustedes nada oficial con él, mientras no justifique su conducta”. Orueta contestó a Madariaga (20-IX-1933) comentándole el proyecto que tenía de celebrar una exposición-homenaje oficial sobre Picasso en Madrid, como las habían tenido Zuloaga y Anglada, aunque, añadía, “después de su carta queda totalmente desechado el proyecto, pues yo no puedo realizar nada que signifique un homenaje oficial a quien no guardó las más elementales normas de cortesía con el Representante oficial de su patria” (Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares —en adelante AGA—, Asuntos Exteriores, 10 [96], caja 54/11038, exp. 33-0769).

⁸ Renau se ha referido por extenso a este nombramiento de Picasso en el citado manuscrito “Albures...”, aunque sin duda con algunos apreciables errores en las fechas e interpretaciones. Es decir, al efecto de contarnos cómo surgió la idea, Renau reproduce allí una comunicación muy posterior, sin fecha y que parece corresponder a inicios de los años setenta, de Antonio Deltoro, que fuera su secretario personal en la DGBA, en la cual éste comenta lo sucedido tras haber quedado vacante la dirección del Museo del Prado: “En una conversación con el entonces Director General de Bellas Artes, José Renau, sugirió el nombre de Picasso para el cargo. En otras circunstancias, la idea de ofrecer la dirección del Museo a quien estaba tan

del embajador español Salvador de Madariaga, este departamento ministerial conducido entonces por Ricardo de Orueta comenzó a realizar gestiones con la finalidad de dedicarle una exposición-homenaje oficial en Madrid, se encontró con las advertencias del diplomático sobre el desinterés e incluso la descortesía del pintor malagueño hacia este tipo de contactos, lo que llevó a la DGBA a desestimar el proyecto.⁷ Todo pareció cambiar, sin embargo, tras el estallido de la guerra. Desde el comienzo de la responsabilidad de Renau al frente de la DGBA, además, se hizo perceptible la voluntad de hacer que las medidas renovadoras y la labor transformadora de éstas no sólo provocaran impacto propagandístico en el interior, sino que tuvieran proyección en el exterior, por lo que una de las primeras actuaciones se enfocó precisamente hacia el pintor andaluz.

No otra razón, de hecho, tuvo el rápido nombramiento de Pablo Picasso como director del Museo del Prado; medida que, según los recuerdos del mismo Renau, surgió a partir de una propuesta suya en la DGBA, seguida del envío al malagueño de “una carta de tanteo” firmada por él mismo. Misiva a la que aquél respondió emocionadamente con su aceptación, poniéndose “incondicionalmente al servicio del gobierno” e indicando su compenetración con la causa republicana.⁸ Las gestiones, con independencia de la fijación exacta de estos contactos, fueron vertiginosas, pues antes incluso de que se hubiera hecho pública oficialmente la separación del cargo del anterior director de la pinacoteca,⁹ y cuando Renau apenas llevaba un par de días al frente de la DGBA, el nuevo ministro de Instrucción Pública, Jesús Hernández, el 12 de septiembre de 1936, en una entrevista que concedió a *Mundo Obrero*, en la que habló de las “realidades inmediatas” que pensaba aplicar en el organismo respecto al arte, indicaba

entre las de más amplio horizonte: “pienso llevar a un próximo Consejo de Ministros el nombramiento de director del Museo del Prado a nombre del pintor Pablo Picasso.”¹⁰ Y, en efecto, a propuesta suya, Manuel Azaña firmaba una semana después el Decreto con el nombramiento del pintor malagueño.¹¹ Pero, pese a que su aceptación del cargo se convertiría en el primer síntoma de su apoyo a la causa republicana en el conflicto que se libraba, Picasso, ciertamente, nunca llegaría a viajar a Madrid para tomar posesión del mismo;¹² aunque, sin embargo, aparte de lo pronto expresado con su creatividad, sí se pudo hacer un claro uso propagandístico de tal aceptación y de su apoyo a la política artística republicana en foros internacionales.¹³

Quien, en cambio, sí viajaría muy pronto a París para ver a Pablo Picasso y a otros artistas españoles residentes en aquella capital sería Renau. Ha insistido el valenciano, al exponer sus recuerdos de entonces, en que se trató de un viaje oficial, que se produjo a finales de diciembre de 1936, con la misión concreta de conseguir su colaboración e invitarles a participar en el pabellón español de la Exposición Internacional de Artes y Técnicas en la Vida Moderna que se preparaba para 1937; incluso en que tenía como primer objetivo, precisamente, la visita al malagueño,¹⁴ y que de sus entrevistas salió el acuerdo de su colaboración y el encargo abierto que acabó dando como resultado el famosísimo mural del *Guernica*.¹⁵ El valenciano, pues, narra así en 1981 su cometido en aquel viaje respecto al conjunto de estos creadores:

La misión que me llevó a París era eminentemente política: invitar a los numerosos artistas españoles residentes allí a participar en la lucha antifascista que sostenía el pueblo español, bien proponiendo alguna obra concebida especialmente para el pabellón de España en la EIP'37, o bien exponiendo en éste obras ya realizadas. En el primer caso —y si se trataba de una obra inmueble (pintura mural, por ejemplo)— el artista invitado podía escoger libremente el emplazamiento que considerase más adecuado a su colaboración, de acuerdo —naturalmente— con los planes y planos de los arquitectos constructores del pabellón. En la lista de prelación de los artistas invitados que me traje de España, Picasso figuraba en primer lugar. Y el gran artista español entendió cabalmente el hondo alcance del mensaje que le transmití.¹⁶

El encuentro con Picasso estuvo lleno de anécdotas, luego transmitidas por el propio Renau.¹⁷ No obstante, en esencia, mantuvieron un par de entrevistas, para la primera de las cuales el propio malagueño, tras ser avisado de la visita, llamó a Max Aub, agregado cultural de la Embajada, para informarse sobre el enviado y —como

de espaldas a todo lo ‘oficial’ y tan alejado durante años, física y moralmente, de España, hubiera parecido una humorada. Pero el entusiasmo contagioso de Renau se impuso y allí mismo se escribió una carta de tanteo a Picasso. Pasó el tiempo, cerca de un mes, y cuando se pensaba en una salida en falso llegó la contestación emocionada de Picasso aceptando y poniéndose incondicionalmente al servicio del gobierno: pues nunca se había sentido tan español y tan comprometido con la causa que se estaba ventilando (estas o parecidas eran sus palabras).” Además, a ello añade el propio Renau el siguiente comentario: “El testimonio de Antonio Deltoro lo es por partida doble, pues fue él mismo quien —esto lo atestiguo yo— redactó la carta que, después de una conversación habida en la tarde de un día de octubre de 1936 entre Roberto Fernández Balbuena (a la sazón secretario de la Junta de Defensa del Tesoro Artístico de Madrid), el propio A. D. y quien estas líneas escribe, debidamente mecanografiada sobre papel y con sello oficiales de la D.G. de BB.AA. y firmada por mí como titular del cargo, fue inmediatamente remitida a su eminente destinatario.” Renau: “Albures...”, manuscrito citado, 1981, pp. 137-142.

⁹ La separación del cargo del anterior director del Museo del Prado, Ramón Pérez de Ayala Trápaga, quien había salido del país unos días antes, fue dispuesta en el Decreto del MIP de 12-IX-1936 y se publicó en la *Gaceta de Madrid*, n.º 257, de 13-IX-1936, p. 257.

¹⁰ “Entrevista con Jesús Hernández”, *Mundo Obrero*, Madrid, 12-IX-1963 (recogido en Miguel Ángel Gamonal: *Arte y política en la guerra civil española. El caso republicano*, Granada, Diputación Provincial, 1987, pp. 65-67).

¹¹ La designación de Picasso se dispuso en el Decreto del MIP de 19-IX-1936 (*Gaceta de Madrid*, n.º 264, de 20-IX-1936, p. 1899, con rectificación para corregir el orden de los apellidos del pintor en la n.º 269, de 25-IX-1936, p. 1969).

¹² Según señala Antonio Deltoro, “Picasso no fue a Madrid por considerarse que cualquier manifestación suya tendría mayor repercusión en París que en Madrid, con el Prado bombardeado y sus obras camino de Valencia.” Renau: “Albures...”, manuscrito citado, 1981, p. 139.

¹³ De hecho, por ejemplo, en diciembre de 1937, la prensa republicana aireó cuanto pudo el telegrama enviado por Picasso al Congreso de Artistas Americanos que se celebraba en Nueva York, excusando su presencia y dando seguridades, “como Director del Museo del Prado, [de] que el Gobierno democrático de la República ha tomado todas las medidas necesarias para que en esta guerra injusta y cruel no sufra deterioro alguno el tesoro artístico de España, el cual se encuentra a salvo” (véase José Álvarez Lopera: *La política de bienes culturales del gobierno republicano durante la guerra civil*, 2 vols., Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, vol. 1, p. 140).

¹⁴ En 1980 Renau comentaba que fue a finales de 1936 cuando realizó su primer viaje a París “con el fin de invitar oficialmente a Picasso y a otros artistas

españoles residentes en París a participar en el pabellón de España en la Exposición Internacional del año siguiente." (Renau, *op. cit.*, 1980, p. 19). También en su referido manuscrito inédito "Albures...", de 1981, ya hemos visto que aludía a este viaje a París en diciembre de 1936 en "unas circunstancias triplemente excepcionales" para él; pero además, al tratar de los comentarios vertidos por Santiago Amón sobre este asunto y el encargo de un mural a Picasso transmitido por Renau, que Amón hace partir de enero de 1937 ("¿Viene el *Guernica*?", *Común*, n.º 3, Bilbao, 1979; y su prólogo a *Guernica*, de Juan Larrea, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1977), Renau apostilla: "Cumplí esta misión a fines de diciembre de 1936. La fecha de 'enero de 1937' (que cita Santiago Amón y todos los comentaristas del *Guernica* sin excepción) es la de la posterior comunicación oficial de la conformidad personal de cada uno de los invitados al Comisario del pabellón José Gaos, con el objeto de determinar el monto de cada ayuda" (Renau: "Albures...", manuscrito citado, 1981, pp. 1, 4, 17 y 24).

¹⁵ Respecto a su expresa participación en este encargo, Renau también se refirió a ella en su correspondencia con Max Aub. Así, en una carta que le dirigió desde Berlín el 23-X-1965, en la que le pedía que le consiguiera el libro de Larrea sobre el *Guernica*, aludía así a las razones y a ese protagonismo: "Hace tiempo que estoy escribiendo algo sobre mi participación personal en el origen y en ciertos 'pintorescos' e inéditos aún acontecimientos alrededor de esta histórica pintura. [...] No me gustaría nada citar al buen tun-tún (pues he de citar *forzosamente*) con significativo *quid pro quo* que nuestro bueno y entonces obcecado Larrea desligó en la introducción del libro, de cuya circunstancia soy yo, precisamente, más que testigo, protagonista. Casualmente, en ocasión de mi estancia en París hace mes y medio, cierta nada ni significativa persona, sin saber mi conexión personal con los hechos, me repitió malignamente el dicho en cuestión que, como todas las calumnias, ha hecho su camino, trascendiendo mucho más de lo que pensaba yo". En la respuesta a Renau de Aub (México, 8-XI-1965), añadamos, éste también le comentaba así su propia intervención: "Referente a lo que me escribes, recuerda que también interviene en este asunto y que personalmente fui yo, como agregado cultural de la Embajada, el que le pagó a Picasso los 150.000 francos —de entonces— que le dimos como compensación de los gastos materiales con la condición de que el cuadro siguiera siendo suyo. Como no conozco el libro de Larrea, cuya edición española no salió nunca, ignoro totalmente qué tipo de chisme es el que sacó a la luz en su conversación la persona que te refieres." (Copia de ambas cartas en AHN, D. y C., Bellas Artes, leg. 392).

¹⁶ Renau: "Albures...", manuscrito citado, 1981, p. 23.

¹⁷ Entre ellas, no hace mucho comentaba Manuel Vicent sobre ese primer encuentro con Picasso, protagonizado por un Renau que se dirigía oficialmente a conseguir su colaboración para el pabellón: "Para cumplir esta misión, según me contó un día el propio

le dijera al cabo el pintor— poder ofrecer la mejor recepción a ese "intrépido muchacho". En esta primera ocasión, el joven director general de Bellas Artes —como continúa contando él retrospectivamente—, se vio despistado, pero —añade— la "segunda entrevista mano a mano con Picasso disipó todas mis inquietudes y temores", de manera que "yo podía regresarme a España tranquilo y bien seguro de lo principal: hiciera lo que hiciera Picasso para nuestro pabellón, era ya indudable que la resonancia de su enorme personalidad redundaría en una simpatía y credibilidad hacia la causa de la República en armas en importantísimos círculos internacionales que hasta entonces no habíamos logrado alcanzar con los medios normales de la propaganda y de la información".¹⁸

El artista valenciano, poco después de su regreso a España tras el exilio, también ofreció, en varias entrevistas concedidas a una prensa ávida de conocimiento sobre aquel periodo y acerca del famoso encargo del mural del malagueño, diferentes evocaciones con unos comentarios bastante improvisados, pero que no dejan de tener interés para conocer algo más sobre aquella tarea oficial y algunos otros grandes artistas visitados, como el mismo Joan Miró.¹⁹ Sin embargo, sin duda resultan más meditados los recuerdos citados de 1981, en los cuales su autor transmite que, al igual que con Picasso, en general también hubo una respuesta muy positiva de los artistas españoles residentes en París, con la excepción de la segunda de las entrevistas preparadas, destinada a Salvador Dalí, la cual resultó un verdadero fiasco, que determinó que el ampurdanés no participara en el pabellón de España, como nos narra así Renau:

Cumplí la misión con un sólo incidente, que estuvo a punto de terminar con un escándalo diplomático. [...] Mi plan consistía en visitar personalmente a cada uno de los artistas invitados por riguroso orden de prelación, tal como ya lo había hecho con Picasso. Dalí ocupaba el segundo lugar en mi lista. Con el fin de preparar estas entrevistas, la Embajada puso a mi disposición un pequeño gabinete con teléfono y una secretaria-mecanógrafa. Poco después de mi segunda entrevista con Picasso y estando dictándole algo a la secretaria, irrumpió inopinadamente Salvador Dalí en el gabinete. A primeras de cambio y sin miramiento alguno, se puso a increparme a voz en grito: que si en el Gobierno no se sabía nada de lo que pasaba en París; que si Picasso estaba ya acabado y era un "grandísimo" reaccionario...; que si el único pintor español comunista [*sic*] en París era él...; que si le dejábamos en el primer lugar... La "visita" me cayó como una piedra. Por aquel entonces yo era bastante impulsivo, y me falló la sangre fría. Me levanté de un brinco de la silla para decirle que no estaba acostumbrado

a que nadie me gritara: que si tenía algo que reclamar podía hacerlo desde allí mismo —señalándole el teléfono— a mi Ministro, al Jefe del Gobierno y hasta a la propia Presidencia de la República... Busqué nerviosamente mi agenda de direcciones (que estaba en mi gabardina, sobre un perchero detrás de la mesa). Cuando volví la cabeza con la libreta en la mano, Dalí había desaparecido... La secretaria me dijo que se había puesto lívido. Semanas después —no recuerdo cuántas— tomó parte en un virulento mitin organizado en París por el POUM y la FAI contra el Gobierno de la República española.²⁰

Pero por más que este acercamiento de la República a la vanguardia parisina con ocasión del pabellón de París, que como vemos tuvo como principal emisario al joven y avanzado director general de Bellas Artes, haya podido ser considerado por alguno de los más informados historiadores del arte como una realidad “simplemente coyuntural y con el único propósito de dar en el exterior una imagen progresista de su política cultural”, a lo cual cabría hacer ciertas matizaciones, de lo que no cabe duda es de la siguiente insistencia en el enorme esfuerzo propagandístico que paralelamente representó la iniciativa del pabellón.²¹ Ciertamente, no obstante, en cualquiera de los dos aspectos encontraremos a Renau con su labor de puente o bisagra entre ambos ámbitos. Pues, si algo fue especialmente cuidado e impulsado en el exterior por el valenciano y la DGBA, sin esquivar la múltiple realización de gestiones internas y externas (incluyendo, como veremos, las diferentes estancias del director general en París e incluso su directa intervención creativa), eso fue la organización y concurrencia de nuestros artistas y su obra en este pabellón español de la Exposición Internacional de París.²² El hecho de la búsqueda del apoyo de fuera, por tanto, conviene que no lo desliguemos de la actuación en el interior, donde, tras los primeros pasos de puesta en marcha del pabellón, aparecerían notables actuaciones e incentivos que —a pesar de la improvisación de soluciones y entre otras implicaciones y actividades— conllevaron un temprano e interesante proceso de invitaciones y selección, que incluyó la celebración en Valencia de un significativo concurso. Vayamos a los orígenes del proceso, pues, para ver cómo evolucionó la orientación oficial dentro y fuera.

Tras el nombramiento con el Gobierno de Largo Caballero de Luis Araquistáin como nuevo embajador de España en París, el casi olvidado propósito oficial de participar en la Exposición Internacional se reactivó, variando la idea inicial de llevar un pabellón de incentivos comerciales y turísticos por la de convertirlo en un “pabellón de Estado”, con nuevas orientaciones y objetivos propagandísticos y artístico-culturales.²³ Como decía Araquistáin, “en el peor de los casos y si no fuera fácil que participaran expositores pri-

protagonista, Josep Renau llegó a París, vestido con traje oscuro, corbata de plastrón y zapatos de charol, imbuido por el respeto sagrado que le merecía un artista tan famoso. Acudió a la Rue de la Bôétie donde Picasso le había citado. Buscó el número a lo largo en los portales y en lugar de hallar el estudio del pintor, como suponía, Renau se encontró con que la dirección correspondía a un bistró. Se acercó a una de sus ventanas y a través de los cristales vio al artista con gorra, jersey de apache y pantalones de pana jugando a las cartas con unos tipos rudimentarios en una partida de sobremesa. Renau se sintió ridículo al verse vestido de político en viaje oficial con unas prendas que estaban muy alejadas de su carácter formado en el Ateneo Libertario de Valencia. Se arrancó el plastrón y lo arrojó al basurero de unas obras, se abrió la camisa y se presentó ante el pintor de forma algo más apropiada” (Manuel Vicent: “El dueño del infierno”, *El País*, Madrid, 12-VI-2006).

¹⁸ Renau: “Albures...”, manuscrito citado, 1981, p. 136.

¹⁹ Así, por ejemplo, Renau manifestó a *Diario 16*: “El encargo del cuadro a Picasso era un hecho consumado cuando yo entré en la Dirección General de Bellas Artes. No se le había comunicado oficialmente, y yo fui el encargado de hacerlo. Para entonces, Picasso ya había hecho la famosa serie de aguafuertes sobre Franco, para recoger fondos para la República. El encargo que le transmití consistía en ofrecerle el primer lugar en el pabellón de España. Escogió un espacio exterior, cubierto por una especie de alero, donde se instaló también la fuente de Almadén de Calder. En realidad el *Guernica* se concibió como una pintura mural exterior, aunque la hizo sobre tela, como si fuera de caballete, para que pudiera conservarse una vez desmontada la exposición. Para Miró llevaba el encargo de ofrecerle el segundo lugar. Eligió un espacio interior donde colocó el famoso *Camperol*.” (Mercedes Arancibia: “Josep Renau, el hombre que encargó el cuadro”, *Diario 16*, Madrid, 25-IV-1977).

²⁰ Renau: “Albures...”, manuscrito citado, 1981, pp. 23-24.

²¹ José Álvarez Lopera: “Arte para una guerra. La actividad artística en la España republicana durante la guerra civil”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. III, n.º 5, Madrid, enero-junio 1990, pp. 141-142.

²² Entre la notable bibliografía existente sobre el pabellón, resultan de imprescindible consulta los trabajos de Fernando Martín (*El pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1982) y, sobre todo, de Josefina Alix (*Pabellón español. Exposición Internacional de París, 1937*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987), el cual aporta abundante documentación sobre múltiples aspectos de su realización, la participación y la labor de la DGBA y su director, a la que nos referiremos aquí.

²³ Según se desprende de la documentación sobre el proceso anterior a la llegada del nuevo embajador, la primera información del Gobierno francés anunciando que se proyectaba realizar la citada Exposición Internacional, con una duración aproximada de seis meses,

e invitando a la asistencia de una representación de España, llegó a la Embajada el 22-XII-1934. En enero de 1935 el Ministerio de Industria y Comercio solicitó información sobre la muestra y sobre la conveniencia de participar, a lo que le respondió el agregado comercial de la Embajada, Javier Meruéndano (despacho de 7-III-1935), con un amplio informe en el que terminaba insistiendo en la conveniencia de asistir no sólo por el reforzamiento “de las relaciones que unen a los dos países, tanto en el orden económico como incluso en el político, sino ante la coyuntura que seguramente ha de representar la celebración del certamen para hacer valer, a los ojos de las representaciones y visitantes de los demás países, las distintas manifestaciones de la producción de arte típico español y, sobre todo, el valor turístico que encierra nuestro país”, aconsejando también recabar una estrecha colaboración del Patronato Nacional de Turismo y la constitución de un comité o comisaría de asistencia. El 10 de abril se aprobaba la propuesta de concurrencia oficial y, cinco días después, el ministro de Industria y Comercio comunicaba el hecho al Ministerio de Estado, proponiendo alquilar la parcela sugerida, hacer un detenido estudio tanto del crédito necesario como del plan a seguir para la asistencia y trasladar la resolución de participación al Comisariado General francés. En un nuevo despacho dirigido por el agregado comercial al citado ministro (25-IV-1936), le indicaba que había hecho entrega a la Comisaría General de la Exposición de la carta “dando cuenta del acuerdo oficial del Gobierno español de la participación de España en la mencionada Exposición Internacional y del deseo de que le fuera reservado a nuestro país la parcela de terreno de una extensión de 3.900 metros cuadrados que fue señalada al Arquitecto del Ministerio Sr. Garrigues”. En su despacho de 12-V-1936, Javier Meruéndano informaba al mismo ministro sobre los diferentes detalles del convenio que debía suscribirse entre la citada Comisaría General y la Comisaría Española (o en su defecto ese Ministerio). Finalmente, un Decreto de Presidencia del Consejo firmado por Manuel Azaña el 10-VII-1936 nombraba comisario general de la Exposición a Carlos Batlle, “para que en representación del Gobierno español y asesorado por un Comité integrado por los representaciones de los diferentes Ministerios interesados en el Certamen proceda a formalizar, con el Comisario del Gobierno francés, el correspondiente contrato de asistencia, iniciando y llevando a cabo la preparación y organización de la concurrencia española en la citada Exposición”; Decreto del que informaba el Ministerio de Estado al embajador en la Orden de 17-VII-1936. (El nombramiento de Batlle fue publicado en la *Gaceta de Madrid*, n.º 149, de 13-VII-1936, p. 373; véase el resto de la documentación referida en el Archivo General de la Guerra Civil Española, Salamanca —en adelante AGGCE—, PS-Madrid, caja 1704, leg. 4491).

²⁴ Estas observaciones las hacía Araquistáin en un despacho no muy posterior a su toma de posesión como embajador (19-IX-1936), según se deduce del mismo. En el mismo escrito también resumía el estado de las negociaciones sobre el pabellón, de las que se había podido informar. España, indicaba, tenía reser-

vados, comerciantes, industriales, etc., sería siempre posible hacer un pabellón poco costoso, pero decoroso y exponer obras de arte, propaganda, etc.”²⁴ La DGBA, el 17 de diciembre de 1936, nombró oficialmente como su representante al arquitecto Luis Lacasa,²⁵ que junto a su colega de la Generalitat catalana Josep Lluís Sert, acabaron siendo los autores del edificio y quienes llevaron las primeras gestiones. El 3 de febrero de 1937, no obstante, Manuel Azaña firmaba el Decreto de nombramiento de José Gaos, rector de la Universidad de Madrid, como comisario general español para la muestra, a lo que un día después siguió la Orden ministerial que realmente designaba a Luis Lacasa para dirigir los trabajos del pabellón a las órdenes del comisario general.²⁶ Ello permitió avanzar en la construcción y que, el 27 de febrero, se procediera a colocar la primera piedra de su edificación, ceremonia que contó con discursos de José Gaos, el comisario general francés Edmond Labbé y Luis Araquistáin.²⁷ Este último tuvo entonces la ocasión de insistir, con las palabras pronunciadas, en que, con esta presencia en París, pese al accidente de la guerra y frente a la actitud contraria de “la minoría facciosa en armas”, la República no hacía sino continuar su papel de impulso cultural y material, de lo cual el pabellón sería “el mejor ejemplo y la mejor justificación”.²⁸

Se iniciaba así la construcción de un recinto expositivo que, aparte de ser hito de la arquitectura racionalista española, lo sería también por la eficaz presentación de sus mensajes de propaganda y de denuncia sociopolítica y por su excepcional contenido artístico, el cual, yendo del ensalzamiento de lo popular a lo más vanguardista, abarcaría desde una cuidada muestra de trabajos de arte popular y folclore hasta la puntera obra con la que acudían, entre otros, pintores como Picasso con su *Guernica* o Miró con su *Payés* o escultores como Julio González con su *Montserrat*, Alberto con su *Pueblo español* y Calder con su *Fuente de mercurio*, además de otros muchos artistas e incentivos, como las potentes llamadas de atención conseguidas con los fotomontajes tras los que estuvo Renau y que, por primera vez, incluso eran llevados por nuestra arquitectura hasta las fachadas de un edificio que los integraba.

Con todo, la obtención y organización de la participación de los artistas, tanto invitados como seleccionados, no fue cosa fácil de encauzar y, desde luego, mantuvo dos ámbitos bien diferenciados: el interior y el exterior, en los cuales Renau de nuevo tuvo un gran protagonismo y papel mediador. De esta suerte, si antes veíamos el especial interés que pronto puso el valenciano en lograr la colaboración de los artistas españoles residentes en París, lo que le había conducido a viajar allí en diciembre de 1936, la preparación de la producción de artes plásticas presentada y enviada desde España, que fundamentalmente fue gestionada por la DGBA (salvo en los casos catalán y vasco), aún sería de más amplia y laboriosa configuración, mostrando, en consecuencia, mayor



Fotografía del interior del pabellón de la República en París, 1937

diversidad y una diferente y más mediatizada potencia artística.

En cuanto al ámbito exterior y sus prioridades, dado que la Exposición Internacional pensaba inaugurarse el primero de mayo y con ella el pabellón español, la Comisaría regentada por José Gaos, poco después de colocarse la primera piedra a finales de febrero, trazó un plan de actuación con intención de agilizar la organización de la participación. Contenía éste la propuesta de constitución inmediata en Valencia de una comisión con el cometido de hacerse cargo de una serie de funciones que habían de ejecutarse en los plazos que se marcaban.²⁹ Así, el primero de marzo, a instancias de la Presidencia del Consejo, su subsecretario, Rodolfo Llopis, convocó en la capital del Turia una reunión a la que se invitó a los ministros de Estado, Propaganda e Instrucción Pública y sendos representantes de los gobiernos del País Vasco y Cataluña, con objeto de tratar de la formación de esta comisión. Se acordó entonces “utilizar la Exposición discretamente para la propaganda de nuestra lucha”, quedando compuesta la “Comisión interministerial” resultante por el ministro de Propaganda, Carlos Esplá, el subsecretario de Instrucción Pública, Wenceslao Roces, y el mismo subsecretario de Presidencia, Rodolfo Llopis, quienes se encargarían de proponer a los delegados efectivos que constituyeran el pleno.³⁰

El primero de abril, además, Azaña decretaba la concesión al Ministerio de Presidencia del Consejo de un crédito extraordinario de 1.750.000 pesetas con destino a “los trabajos de toda clase que ocasio-

vado un terreno de 2.099 metros cuadrados, pero era urgentísimo si se quería concurrir nombrar un arquitecto que presentara un proyecto y firmar un convenio con la Comisaría francesa. Añadía que parecía “conveniente participar en la Exposición y dar inmediatamente los pasos necesarios para ello, dando así sensación de seguridad y de que el Gobierno sigue trabajando en cosas de este tipo”. Finalmente, señalaba que el comisario general nombrado, Carlos Batlle, no parecía “estar en una posición absolutamente clara ni haberse ocupado del asunto”, por lo que creía que convendría destituirlo y nombrar a una persona más idónea, y que, en cuanto al arquitecto, “sería conveniente nombrar a alguno de los arquitectos jóvenes de prestigio que además están completamente al lado del Gobierno (por ejemplo Manuel Sánchez Arcas, Luis Lacasa, etc.)”. (AGGCE, PS-Madrid, caja 1704, leg. 4491)

²⁵ Alix, *op. cit.*, 1987, p. 25.

²⁶ Tanto el nombramiento de Gaos como la admisión de la dimisión de Carlos Batlle se hacía por Decreto de Presidencia del Consejo de 3-II-1937 (*Gaceta de la República*, n.º 35, de 4-II-1937, p. 632). El nombramiento de Luis Lacasa se hacía por Orden de 4-II-1937 (*Gaceta de la República*, n.º 36, de 5-II-1937, p. 652).

²⁷ Los propios arquitectos Lacasa y Sert elaboraron un calendario de trabajos (París, 22-2-1937) y diversas memorias descriptivas sobre éstos. El contrato de obras se firmó definitivamente con la empresa Entreprises Labalette Frères el 8-III-1937. Existe también una amplia documentación sobre la marcha de las obras y cada uno de los trabajos realizados por esta empresa y sus costes hasta la propia demolición del pabellón, de la que también se encargaría la misma empresa a finales del año (AGGCE, PS-Madrid, caja 1857).

²⁸ “Parece que algunos se han extrañado”, terminaba diciendo en su discurso Araquistáin, “de que en plena guerra la España Republicana encuentre tiempo y estado de ánimo para presentarse a esta manifestación de la Cultura y del Trabajo. Es esto, precisamente, lo que la distingue de la minoría facciosa en armas que sólo tiene tiempo y capacidad para destruir la vida y los valores humanos. Para la España Republicana la guerra sólo es un accidente, un mal impuesto y transitorio, que no le impide, de ninguna manera, continuar creando obras espirituales y materiales. Es precisamente por esto por lo que quiere vivir, por lo que lucha: por ser libre en la creación intelectual, en la justicia social y en la prosperidad material. Por eso debe vencer. Nuestro pabellón será el mejor ejemplo y la mejor justificación de su continuidad histórica. Veremos como el pueblo español debe vencer porque posee, como Minerva, todas las armas: las de la Libertad, las de la Cultura y las del Trabajo.” (AGA, 10 [96], caja 54/11097, exp. 4491).

²⁹ Aunque este documento, elaborado por la Comisaría española, se halla incompleto y carece de fecha (la indicada se deduce del calendario propuesto), resulta de gran interés por las pautas que marca. Se decía en él que la “realización de este plan exige que en Valencia se constituya y empiece a actuar inmediata-

mente una comisión", la cual debía ocuparse de las catorce funciones que se relacionaban. Giraban éstas en torno a la recogida y envío a esa Comisaría tanto de las fotografías y datos estadísticos referentes a la sección 1.ª, como de los libros y revistas de la sección 2.ª; a los requerimientos a los artistas (tanto a quienes "cuyas obras hayan de constituir la sección 3.ª, encargables las obras cuya expresa ejecución proceda, recogerlas y enviarlas", como a los que "en París han de dar expresión gráfica a los datos estadísticos de la sección 1.ª y ayudar a los arquitectos del Pabellón a rotular y montar todo el material"); a la conformación y remisión del diferente material y personal encargado de otras secciones (para la 4.ª y 5.ª se precisaba el material y a quienes se fueran a encargar de elaborar o fabricar sus elementos constructivos, así como el envío para esa sección 5.ª del repertorio de discos, filmes y los encargados de su proyección o puestas en escena, además de "contratar, comprometer o formar los conjuntos teatrales, coreográficos y musicales, profesionales, populares o estudiantiles que hayan de alternar" en esa sección); a la resolución de la participación de particulares y empresas privadas en el pabellón; a la puesta al servicio de esa Comisaría del personal que se fuera precisando y, finalmente, a la necesidad de que se pusiesen de acuerdo la Comisión de Valencia con las análogas que "deben formarse en Barcelona y Bilbao". También se indicaba que la "rotulación y preparación de todo el material para su montaje se hará en París, no sólo por razones de acoplamiento material y artístico, sino de ajuste a las normas oficiales de la Exposición y a las más finas exigencias de la lengua francesa y de la política internacional en el momento de la apertura"; así como se señalaba la composición que debía tener la Comisión de Valencia ("tantas personas o grupos de personas como funciones comprende la relación anterior", con unos nombramientos que, en relación con la mayoría de las funciones, debían corresponder especialmente a los ministerios de Instrucción Pública y Propaganda y, en menor medida, a los de Trabajo, Sanidad e Industria) y el calendario que dicha Comisión debía cumplir para hacer eficaces sus funciones. (AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, doc. 1).

³⁰ La reunión se celebró en Presidencia el mismo día 1 de marzo y a ella también asistió José López Rey, secretario de Concursos Nacionales en el MIP, y un representante del ministro sin cartera Manuel Irujo, que fue el que quedó encargado de manifestar a éste las dificultades para que figurara el País Vasco de forma independiente dentro del pabellón; indicación que también se acordó hacer al representante de la Generalitat catalana, que no asistió (véase Alix, *op. cit.*, 1987, pp. 28 y 268). Por otro lado, Manuel Irujo, siendo ya ministro de Justicia con el Gobierno de Juan Negrín, manifestaba a éste, en su carta de 22-VI-1937, que la Exposición de París se había proyectado "bajo el supuesto de que dentro del pabellón del Estado tendrían local autónomo los países con tal carácter reconocidos, Cataluña y Euzkadi", aunque ahora resultaba "que se niega esa disposición, con lo que se facilita el planteamiento de la exposición, a base de suprimir de

ne la concurrencia de España a la Exposición Internacional de Artes y Técnicas de la Vida Moderna que ha de celebrarse en París en el año actual".³¹ A partir de ahora, las principales gestiones sobre la participación en el pabellón se iban a llevar a cabo desde dicho Ministerio, órgano intermediario donde se procedió a nombrar una "Comisión que ha de ir a París con cargo a los créditos concedidos a la Presidencia del Consejo para la Exposición Internacional", la cual quedó compuesta, en calidad de representantes, por el director general de Bellas Artes, José Renau, como presidente de la misma, el arquitecto José-Lino Vaamonde y los "artistas publicitarios" Gregorio Muñoz y Félix Alonso, así como, diferenciadamente, Emiliano M. Aguilera con cargo al Ministerio de Hacienda.³² Seguidamente, ya con Juan Negrín desde el 17 de mayo al frente de Presidencia del Consejo, también se procedió a reformar la "Comisión Interministerial de la participación de España en la Exposición Internacional de París", la cual integraron desde ahora como delegados José Prat (subsecretario de la Presidencia del Consejo de Ministros, por este Ministerio), que actuó como su presidente; Alfredo Bauer (secretario general del Patronato Nacional del Turismo y delegado de la Subsecretaría de Propaganda, por el Ministerio de Estado), que actuó como su secretario, y José Renau (director general de Bellas Artes, por el Ministerio de Instrucción Pública). Esta Comisión, en la que, a través de estos nombramientos, quedaban especialmente representados los intereses de la jefatura del Gobierno, la política exterior y propaganda y la promoción artístico-cultural interior y exterior, se reunió en varias ocasiones, levantando incluso acta de sus sesiones del 4, 15 y 23 de junio y del 5 de julio, en las cuales se intentó ir dando solución a los problemas planteados desde la Comisaría General de París, aunque Renau sólo pudo asistir a la segunda y tercera reuniones citadas, por hallarse durante las otras en París al frente de la representación enviada.³³

Los trabajos también se habían agilizado mucho en la capital del Sena durante el mes de mayo, aunque no se habían concluido. José Gaos, de hecho, el 3 de junio se dirigía al reciente presidente del Gobierno, Juan Negrín, explicándole ciertos gastos de las adjuntas "Cuentas de la participación de España en la Exposición de París hasta el 21 de Mayo", que en cierto modo venían a cerrar lo realizado con el anterior Gobierno. Entre ellos se hallaba el coste total de la construcción o "la partida de las esculturas y la pintura mural de Picasso", así como sus comentarios respecto a las previsiones para los espectáculos en la escena del patio o las conversaciones con el recién llegado Renau proponiendo dedicar a ello asignaciones para relaciones culturales, propaganda, etc.³⁴

La Exposición Internacional, finalmente, fue inaugurada el día 24 de mayo por el presidente de la República francesa y, precisamente, del día anterior son el primer grupo de fotografías sobre el estado de construcción del pabellón de España, aún inconcluso.³⁵ Es-

tas fotografías, que fueron las primeras imágenes de las que dispuso la Comisión Interministerial y que posiblemente fueron traídas por el arquitecto Josep Lluís Sert, quien el 25 de junio fue comisionado por Gaos para viajar a España y agilizar los envíos de la Generalitat catalana y el general de Valencia, se complementaron, posiblemente también debido a Sert, con una memoria descriptiva sobre las distintas secciones y distribución que definitivamente compondrían el pabellón.³⁶ Según esta memoria, fechada en Valencia el último día de mayo y que también informaba del estado en el que se hallaba la construcción e indicaba las medias inmediatas que debían tomarse respecto al material a exponer, la Sección de Artes Plásticas quedaría en el segundo piso, con exposiciones rotatorias y parte permanente (para “las doce o catorce mejores obras enviadas”); la Sección de Arte Popular, clasificado por regiones y acompañado de grandes fotos, ocuparía parte de la segunda y la primera planta; la Sección de Aportaciones Ministeriales se situaría también en la primera planta; la Sección de Espectáculos en el patio: teatro, cine, danza, conciertos, conferencias, etc.; y la Sección de Carteles en la fachada principal y en los porches, con paneles móviles y grandes carteleras y renovación quincenal del material.³⁷

Con la misma fecha de esta memoria, José Prat entraba en contacto con Gaos, comunicándole que acababa de tomar posesión del cargo y que desde ahora él sería quien siguiera de cerca sus trabajos en París. También le anunciaba que Renau y sus compañeros ya debían encontrarse en aquella capital, la inminencia de la salida de Halffter para la organización de los conciertos de música española y que se habían ocupado de las cuestiones planteadas por Sert en su visita. La respuesta que enviaba Gaos al nuevo subsecretario cuatro días después (a la que había precedido la remitida con las cuentas a Negrín el día anterior) reflejaba el ánimo infundido por esta reactivación que suponía la llegada de estos profesionales y la confianza de todos ellos en la brillantez del resultado, especialmente en cuanto al arte:

La carencia de noticias [le decía a Prat] referentes a esta participación y procedentes de Valencia me ha tenido estas últimas semanas verdaderamente inquieto. La llegada de Renau, de Halffter y demás compañeros, así como el regreso de Sert, me ha tranquilizado, y todos confiamos en inaugurar nuestro Pabellón no sólo pronto, sino también brillantemente; en el aspecto de las bellas artes nos hacemos fundada ilusión de que nuestro pabellón será el mejor de la Exposición, sin que desmerezca de los demás en lo restante. [...] No le doy por hoy más detalles porque los unos le serán conocidos por la reciente visita de Sert y los otros se los dará a conocer Renau en su próximo regreso.³⁸

ella iniciativas y matices del mayor interés”, por lo que no le quería ocultar “la contrariedad que eso supone” y que se reflejaría en el resultado de las gestiones. (AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, doc. 12).

³¹ Decreto del Ministerio de Hacienda de 1-IV-1937 (*Gaceta de la República*, n.º 92, de 2-IV-1937, p. 22).

³² La composición de esta Comisión se especificaba así en unas notas sin fecha de la Presidencia del Consejo de Ministros, en las que además se señalaban las “gestiones previas a realizar”, entre las que se encontraban la definición de las dietas a cobrar por los componentes, la redacción de comunicaciones del presidente del Consejo al Ministerio de Hacienda “pidiendo el cambio oficial”, al Ministerio de Estado “pidiendo pasaporte oficial o diplomático” y al Ministerio de Defensa para los “pasajes en avión para Toulouse o para París”; además de la “Orden designando representantes para la Exposición a los Sres. que se indican”, los “Telegramas al Embajador y a Gaos anunciándoles la salida” y la petición de “salvoconductos de la Dirección Gral. de Seguridad”. AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, doc. 14.

³³ Actas de las reuniones de la “Comisión Interministerial de la Participación de España en la Exposición Internacional de París”, sesiones de 4-VI-1937, 15-VI-1937, 23-VI-1937 y 5-VII-1937, con indicación de la asistencia a todas ellas de José Prat y Alfredo Bauer, y José Renau sólo a la segunda y tercera, así como los acuerdos adoptados, en AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, doc. 2.

³⁴ Las cuentas, que también relacionaban pagos en concepto de creaciones, como las “Esculturas y pintura mural de Picasso” (50.000 francos) o la “Escultura de Alberto” (10.614 francos), o el pago de personal, como al mismo Alberto (2.000 francos por dos meses), se acompañaban de un presupuesto que partía de la misma fecha y preveía nuevos pagos por sus obras a Picasso, Alberto, “banderas, carteles, rótulos y montaje del material”, etc. En los comentarios que Gaos hacía de ello a Negrín, insistía sobre todo en las diferencias de gastos de personal, “debido al hecho de que casi durante dos meses [antes de que llegara el primer giro: 25-III-1936] yo estuve trabajando absolutamente solo”; en el pago de las esculturas y la pintura mural de Picasso (“Éste —indicaba— se puso a nuestra entera disposición sin condiciones, pero las personas de quienes me aconsejé, el Embajador entre ellas, y mis colaboradores, convinimos en que era forzoso para asegurar su colaboración hacerle unos anticipos, de cierta consideración, que han sido los 50.000 frs. que figuran en el detalle de los gastos hechos hasta el 21 de Mayo. La pintura mural hecha expresamente para nuestro pabellón debe ser adquirida por el Estado y por lo tanto a éste toca fijar ahora en qué cantidad considera conveniente completar, como precio de esta adquisición, los 50.000 frs. que se han adelantado,...”); y en el sostenimiento del pabellón una vez acabado, pues añadía: “Vd. debe de saber que nuestro pabellón tiene un patio con una escena, en donde proyectamos hacer teatro, cine, baile, música, etc. En este programa se puede llegar hasta donde las

circunstancias permitan y el Estado quiera en punto a dispendios de funcionamiento, y siendo así es absolutamente imposible dar por adelantado una cifra precisa que alcance a toda la duración de la exposición. En conversación con Renau, recién llegado al frente de la delegación encargada de traer de España el material y de instalarlo con nosotros en el Pabellón, hemos tratado de la posibilidad de dedicar a parte de estos gastos, parte de las consignaciones que algunos Ministerios tienen, por ejemplo para relaciones culturales, propaganda, etc., etc.” (AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, docs. 4 y 24).

³⁵ Conjunto de trece fotografías sobre el “Estado de las obras el 23-5-37” (según consta anotado en el reverso de la foto 10 [3]), que muestran la situación inacabada en la que se hallaban la construcción del pabellón y sus alrededores la víspera de la inauguración oficial del magno evento. Ente ellas, la foto 08 [1] muestra el eje del Trocadero, con la torre Eiffel al fondo, donde se situó este pabellón. Las fotos 09 [2] y 20 [13] dejan ver el pabellón de la URSS, de Yofan, coronado por el grupo escultórico de Vera Mujina. La 18 [11] también deja ver el pabellón alemán, obra de Speer, coronado con el águila sosteniendo una esvástica y enfrentado al soviético, situado en la misma línea que el español. La 10 [3] presenta en primer plano a los arquitectos Lacasa y Sert delante del pabellón de España y el contiguo de Polonia, también todavía en construcción. AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, docs. 10 (A7), PS08 [1], 09 [2], 10 [3], 11 [4], 12 [5], 13 [6], 14 [7], 15 [8], 16 [9], 17 [10], 18 [11], 19 [12] y 20 [13].

³⁶ Con fecha 25-V-1937 José Gaos dirigía a Antonio María Sbert, consejero de Cultura de la Generalitat, una carta de presentación de Sert, en la que indicaba que “va a esa para resolver definitivamente todas las cuestiones relacionadas con el material que ha de ser expuesto” y que se había “tomado la determinación de que él haga este viaje, en vista de la falta de noticias acerca de la mayor parte del material, de que los primeros que han llegado con él han mostrado que no habíamos conseguido dar allí una idea suficientemente exacta de lo que nuestro pabellón y su contenido tiene que ser” (AGGCE, PS-Madrid, caja 1704, leg. 1633). También José Prat, en carta dirigida a Gaos desde Valencia el 31-V-1937, le señalaba: “Aquí, hemos tenido el gusto de recibir la visita del Sr. Sert con el cual nos hemos ocupado de todos los puntos que él ha traído a consulta”; y, como veremos, en la respuesta de Gaos a Prat de 4-VI-1937 asimismo aludía a los detalles que conocería “por la reciente visita de Sert” (AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, doc. 30). Por otro lado, indiquemos que el arquitecto, junto al agregado cultural de la Embajada Max Aub, fueron para Gaos dos apoyos fundamentales en la organización del pabellón, como el propio comisario general le hacía saber así al mismo embajador en una nota sin fechar: “Max Aub me comunica la intención que V. tiene de enviarle a España con una delegación. Yo me permito rogarle a V. encarecidamente que sustituya por otra persona a Max Aub. Éste me resulta absolutamente preciso, justamente estas semanas, en que he tenido que ponerle al frente del pabellón, para dirigir su



Fotografía del interior del pabellón de la República en París, 1937

La Comisión presidida por Renau que había de viajar a París, efectivamente, había llegado a esa capital el 29 de mayo,³⁹ lo que rápidamente impulsó la parte gráfica del pabellón y, especialmente, la Sección de Artes Plásticas. El mismo artista valenciano, por otro lado, describió luego extensamente tanto el estimulante marco con el que se encontró y convivió en este segundo viaje suyo a París, como en qué consistió su trabajo y el de sus colaboradores para el pabellón:

Esta vez tenía que hacerme cargo de la realización e instalación de los elementos gráficos que debían animar el perfecto *container* que era el pabellón de España... Llegué a París con una orientación muy precisa y bien pertrechado de materiales de los archivos de la Dirección General de Bellas Artes, de la Subsecretaría de Propaganda y del mío propio. Para la apertura de la Exposición, el punto más importante que se había previsto consistía, precisamente, en un gran conjunto monográfico sobre la salvación y defensa del Tesoro Artístico (aunque yo debería ocuparme también de los demás aspectos gráficos del pabellón). Este conjunto ocuparía la mayor parte de la III sección del pabellón. Me traje a Gori Muñoz y al cartelista Alonso como los más competentes colaboradores y, ya en París, se nos agregaron otros gráficos y fototécnicos franceses. [...]

Llegamos en plena efervescencia constructiva y creadora. El pabellón andaba bastante atrasado todavía. José Luis Sert y su mujer desplegaban una energía prodigiosa. Luis Lacasa, más flemático, era particularmente eficiente en las discusiones decisorias de orientación. Alberto Sánchez andaba totalmente absorbido en su gigantesco “cactus” [...]. Me traje de España los “nudos” temático-visuales ya resueltos en fotomontajes y bocetos, reducidos a la escala espacial de los recintos del pabellón. En principio, lo más difícil fue que mis colaboradores se familiarizaran con los métodos fototécnicos con que yo había concebido los conjuntos gráficos, poco comunes entonces. Mas pronto formamos un equipo bien acoplado y operativo. [...]

Por fortuna, el método de trabajo que seguíamos era bastante flexible y estaba concebido con un mínimo de subjetivismo, a fin de que fuera operativo para diversas personas, independientemente del papel de cada una de ellas en equipo. Era un método lecto-visual sencillo. Así, aparte de los citados fotomontajes y bocetos ya preparados, se trabajó desde un principio con una especie de guión “fílmico”, pero más bien de corte y montaje, en el que el hilo de la secuencia lo constituían los textos (ya escritos en el guión) y, en vez de “filmaciones”, había fotonegativos ya seleccionados para ser ampliados y montados según el carácter y ritmo temáticos. Tales fotonegativos iban numerados con un orden doble: el primero (en negro) establecía la sincronización general de las imágenes y los textos, marcando los fotonegativos que había que ampliar a gran tamaño, a veces según su propio valor, con independencia de los textos; la segunda ordenación (en rojo) se aplicaba a grupos de estos mismos fotonegativos, mas con una temática similar, señalando su orden de prelación cuando el espacio disponible era el criterio que decidía cuántas imágenes podían utilizarse. Trabajamos con una demasía de material gráfico, a fin de disponer de un margen de seguridad. A este respecto, la “elasticidad” funcional de los espacios diseñados por Sert, facilitaba considerablemente nuestra tarea...⁴⁰

Renau también comentó que fue entonces cuando surgió la referida propuesta de la OIM, procedente de su presidente, el museógrafo griego E. Foundoukidis, quien le había sido presentado por Tristan Tzara, de pronunciar en París una conferencia sobre la defensa del tesoro artístico español,⁴¹ la cual terminó dando origen a un importante informe publicado por el organismo.⁴² Los citados “nudos temático-visuales” ya estaban resueltos y sólo faltaba solucionar problemas de transición entre ellos, pero sus colaboradores ya habían

incipiente organización. Yo me encuentro imposibilitado para hacerlo como es menester, por el despacho y por la asistencia simultánea a varios congresos en representación de España. Además, uno de los pilares de la organización del pabellón, el arquitecto Sert, se ha marchado quince días, en busca de un reposo que necesitaba de todo punto.” (AGA, 10 [96], caja 54/11254, exp. 6240).

³⁷ La memoria indicaba también que la construcción del pabellón podía estar completamente terminada el 10 de junio, pero que dados los retrasos en el envío del material a exponer y que para su mejor coordinación convenía terminar de rotularlo en París, no sería posible la inauguración del conjunto antes del 15 o 18 de junio, aunque se podía hacer una inauguración parcial, como habían hecho otros pabellones, e inaugurar antes el patio con un festival. La construcción y distribución del pabellón se había pensado para que permitiera “una fácil y rápida renovación del material expuesto”, pero convenía unificar la presentación y que el material estuviera en París “a más tardar, día 5 o 6 de junio, pues teniendo en cuenta que este material ha de componerse, ampliando fotografías, dibujando gráficos y redactando rótulos, calculamos se necesiten en París diez o quince días para la composición y montaje”. (Memoria descriptiva de 31-V-1937, AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, doc. 3).

³⁸ Carta de Prat a Gaos de 31-V-1937 y respuesta de Gaos a Prat de 4-VI-1937 (AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, doc. 30).

³⁹ Así se deduce tanto de las referencias a su llegada en la correspondencia citada entre Prat y Gaos, como de la relación y fichas rellenas por el personal a las órdenes del Comisariado del Pabellón, que —a instancias del Ministerio de Defensa— ocasionó una solicitud al mismo del embajador Ángel Ossorio (carta fechada: París, 1-XI-1937), quien pedía que le fuera remitida una “relación completa del personal a sus órdenes en esa Oficina con expresión del Reemplazo al que pertenecen, fecha desde la cual tienen fijada su residencia en el extranjero y si tiene constituida aquí familia a la que sostengan con su trabajo”, la cual le fue enviada por el comisario general adjunto José-Lino Vaamonde (París, 10-XI-1937). Tanto en esta relación, como en las más completas fichas previas cumplimentadas por este personal (entre las que se hallan las de los pintores Félix Alonso, Gori Muñoz, Francisco Galicia, Javier Colmena, Luis Mayoral o José María de Uzelai), la fecha de salida de España indicada por Alonso y Gori Muñoz es la del 29-V-1937 (el primero indica como causa que motivó su salida “Orden de Presidencia del Consejo”, y el segundo “trabajar en el Pabellón”), mientras que la fecha que indica José-Lino Vaamonde en la relación es el 20-X-1937. (AGGCE, PS-Madrid, caja 1704, leg. 1633).

⁴⁰ Renau, *op. cit.*, 1980, pp. 19-26.

⁴¹ Renau también da cuenta así de otros componentes de aquel ambiente en el que se movió y de esta propuesta: “En las escasas horas de esparcimiento que el trabajo nos permitía por entonces, solíamos

acudir al café Le Select, de boulevard Montparnasse, a la tertulia de Louis Aragon, Paul Eluard, Tristan Tzara, Sadoul y otros más que mi memoria omite injustamente; de entre nosotros, Luis Lacasa, Sert, Alberto, Juan y Guite Larrea, Óscar Domínguez, Hernando Viñes y su mujer... Pronto me hablaron todos de tú a tú. Ligué una estrecha amistad especialmente con Tristan Tzara —hombre abierto y extremadamente simpático— y con Óscar Domínguez...". Tzara "se interesó por las peripecias del salvamento del Tesoro Artístico en España" y le acabó presentando a Foundoukidis, quien, tras subrayarle —dice Renau— "la importancia de lo que estábamos haciendo en España, *totalmente nuevo en la experiencia internacional*, que era absolutamente necesario generalizar y recoger...", le propuso "elaborar un *exposé* detallado del conjunto de nuestras experiencias y trabajos, con vistas a una conferencia de información oficial exclusivamente para especialistas. Me hizo una fuerte presión *política*: la cosa era muy importante también para la propia España, en razón de las persistentes alarmas y especias que circulaban acerca de la suerte de nuestro patrimonio." (*ibidem*, 1980, pp. 24-25).

42 J. Renau: "L'organisation de la défense du patrimoine artistique et historique espagnol pendant la guerre civile", *Mouseion*, vol. xi, n.º 39-40, París, 1937, pp. 7-64 (traducido y comentado por el mismo Renau en *op. cit.*, 1980, pp. 45-118).

43 Renau, *op. cit.*, 1980, pp. 26-27.

44 Gaos, en su carta a Prat de 18-VI-1937, le señalaba: "hemos decidido en principio hacer un esfuerzo para inaugurar el día 30 de este mes, con los elementos que podamos disponer, pues confiamos en poder abrir todas las salas en esa fecha, aunque no esté todo el material [...]. Hasta ahora hemos recibido a parte de todo el material vasco que se ha salvado, pues parte del recogido ha perecido en los incidentes de la dura lucha en Vizcaya, el material del Ministerio de Hacienda, parte del de Instrucción y está para llegar la masa de Cataluña; creemos que unas cajas cuyo anuncio de llegada acabamos de recibir son del Instituto de Previsión y esperamos de un día para otro la llegada de Renau con otra buena partida." (AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, doc. 5).

45 Renau señalaba en 1977 con evidente orgullo: "En nuestra revista apareció, *por primera vez en el mundo*, el proceso de los nueve estados consecutivos del *Guernica*, cuyas fotos, de Dora Maar, me entregó personalmente Picasso en París con este fin (año III, núms. 4-5, junio julio 1937). Meses después las publicó en París Christian Zervos, en su revista *Cahiers d'Art*, que tenía la exclusiva en la reproducción de las obras de Picasso." (J. Renau: "Notas al margen de *Nueva Cultura*", *Nueva Cultura* (introducción a la edición facsimilar), Vaduz, Liechtenstein, Topos Verlag AG, 1977, p. xxiii). Y, en efecto, debió de tratarse de una iniciativa únicamente de Picasso, pues Dora Maar, preguntada en 1988 por la ejecución del *Guernica* y el nombre de José Renau, no le sonaba éste (véase Juan Marín: "Conversando con Dora Maar", *Goya*, n.º 311, Madrid, marzo-abril 2006, p. 117).

asimilado los métodos, lo que le permitió centrarse en la redacción de la conferencia, tras hacerse con "la copiosa información que hubo que movilizar" y que, pasado el tiempo, no podía precisar si le fue enviada o si, como le parecía más verosímil, él mismo se trasladó a Valencia para obtenerla.⁴³

Efectivamente, Renau no permaneció por mucho tiempo en París en esta segunda estancia suya, pues antes de que mediara el mes de junio, fecha en la que asistía a una de las sesiones de la Comisión Interministerial, el cartelista se hallaba en Valencia con objeto —además del motivo señalado— de preparar el envío de una nueva partida de material de artes plásticas; cuestión que, por entonces, comunicó Gaos a Prat, a quien también le indicaba los esfuerzos que harían para inaugurar el pabellón el 30 de junio y el material recibido hasta la fecha.⁴⁴ No obstante, de la estancia ya realizada en París por el joven director general de Bellas Artes, también se sacarían beneficios propagandísticos hacia el interior de España, pues seguramente fue ahora cuando Renau trajo a Valencia las famosas fotografías sobre los diferentes estados de ejecución del *Guernica* (iniciado por Picasso el primero de mayo), tomadas en el taller del pintor por Dora Maar, la fotógrafa y compañera de entonces del malagueño. Estas imágenes, realizadas en el 7 Rue des Grands Augustins, donde el malagueño alquiló un amplio estudio para poder ejecutar el mural, según Renau se las entregó personalmente Picasso para ser publicadas en la revista *Nueva Cultura*;⁴⁵ donde, efectivamente, aparecieron publicadas en su número de junio-julio (junto a la serie de aguafuertes *Sueño y mentira de Franco*, realizada por Picasso entre el 1 de enero y el 7 de junio), adelantándose con ello a su publicación a finales de año en la reputada revista parisina *Cahiers d'Art*.⁴⁶ Esta primicia ofrecida por la revista valenciana, acontecimiento que también ha relatado con efusión Pérez Contel, además de su trascendencia en el mundo artístico, asimismo significaba un gran logro propagandístico y un importante estímulo para los intelectuales, por cuanto demostraba e insistía en el apoyo del malagueño a la causa republicana.⁴⁷ Así, el contacto de Renau con Picasso, que tuvo también otros momentos de interés durante la ejecución del *Guernica*,⁴⁸ además de esta fructífera incidencia cultural y propagandística de entonces a través de aquella publicación valenciana, asimismo nos dejaría en nuestros archivos estatales una importante colección de fotografías de Dora Maar, que documentan las fases de realización de ese gran mural y la participación de Picasso en el pabellón de 1937 y que, con bastante probabilidad, parecen tener su origen en esta certera mediación de Renau.⁴⁹

Mas, en cuanto a lo realizado en el ámbito interior de cara a la representación de las artes plásticas en el pabellón, que, como dijimos, dejando aparte la participación de Cataluña y el País Vasco, de la que se encargarían sus propios gobiernos autónomos, fue gestionada por la DGBA, el impulso de Renau desde su cargo también fue

importante, y pronto comenzó su interés por la concurrencia de los artistas, lo que le llevó a incentivar y preparar el envío, centralizando la selección, gestiones y recogida de obra en Madrid y Valencia. Para ello, en la primera ciudad, se contó con la estrecha colaboración de Fernández Balbuena (delegado para esa zona de la DGBA, presidente de la Junta Delegada del Tesoro Artístico y responsable de la Escuela Superior de Bellas Artes) y algunos comisionados (Ángel Ferrant, Cristino Mallo, Ramón Pontones, etc.), incluso toda la DGBA puso un especial empeño en conseguir una buena representación del escultor Alberto Sánchez (partícipe destacado en París en el montaje del pabellón, especialmente de la Sección de Artes Populares) y, sobre todo, en la de otros dos escultores, ambos muertos en noviembre en el frente de Madrid y a quien se quería homenajear: Emiliano Barral y Francisco Pérez Mateo.⁵⁰ Aunque, en realidad, bajo su control y sus subvenciones, el departamento ministerial encargó de la recogida de obras en Madrid al Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes, de la UGT. De hecho, Renau mismo se dirigió el 25 de marzo de 1937 al secretario del ministro de la Guerra, solicitándole ayuda económica, destinada a que los artistas invitados a participar por esa DGBA pudieran acceder a los materiales que necesitaban, y subvencionó luego a los concurrentes del citado sindicato,⁵¹ al cual el valenciano confirmó de manera oficial, el 22 de abril, que, bajo la supervisión de la Delegación de Bellas Artes, se encargara del acopio del material artístico madrileño para mandarlo a Valencia, donde se centralizarían los envíos para París.⁵²

Respecto a la actuación en la capital valenciana, no sólo hubo encargos y apoyos similares a los artistas valencianos de la Aliança d'Intel·lectuals per a la Defensa de la Cultura, el Sindicato de Profesiones Liberales (CNT-FAI) y los desplazados que trabajaban en la Casa de la Cultura, sino que Renau también creó allí, dependiente de la DGBA y vinculada a la Aliança, una Comisión Organizadora de la Sección de Artes Plásticas que compondría la representación española. Tuvo ésta como secretario al escultor Vicente Beltrán (director de la Escuela Superior y del Museo de Bellas Artes de Valencia, así como miembro de la Junta Delegada del Tesoro Artístico valenciana) y por misión la de selección, centralización y envío a París de todas las obras recibidas en Valencia. Esta Comisión, cuya sede estuvo en la Secretaría de la Escuela de Bellas Artes, convocó en nombre de la DGBA un concurso dirigido a todos los artistas de la España republicana, para el que editó un folleto con las bases del mismo. Éstas comenzaban por caracterizar el sentido que había de tener la obra concursante; establecían unos límites al tamaño de las obras; ofrecían por parte de la DGBA, como ayuda, “un crédito para materiales” a los artistas invitados directamente y a las agrupaciones y sindicatos de artistas que lo solicitaran, y reservaban a esta misma DGBA los derechos tanto de “imponer sucesivas selecciones de las obras pre-

⁴⁶ *Nueva Cultura* reproducía en el verano de 1937, a páginas completas, nueve estados de elaboración del *Guernica* y un fragmento del estudio de la cabeza del caballo hacia abajo y la carpeta de Picasso *Sueño y mentira de Franco* (compuesta por un texto y 18 aguafuertes, sobre la que también se anunciaba que “de esta obra donada por Picasso al pueblo español” habían sido tirados 30 ejemplares fuera de comercio, 150 en papel Japón Imperial y 850 en papel Montval, todos ellos numerados y firmados por el artista). Estas fotografías y la carpeta iban precedidos de una gran foto del malagueño y la siguiente leyenda: “Pablo Picasso, el gran artista español que, en estos momentos dramáticos porque atraviesa España, ha puesto su arte y su persona al servicio de la lucha por la independencia de la patria” (*Nueva Cultura*, n.º 4-5, Valencia, junio-julio 1937, pp. 3-13). *Cahiers d'Art*, por su lado, aparte de publicar en su número 1-3 de 1937 un artículo de José Bergamín que identificaba a Goya y Picasso (pp. 5-35), la serie *Sueño y mentira de Franco* (pp. 37-50) y un poema de Paul Eluard sobre la ciudad de Guernica (p. 36), en diciembre de 1937 dedicó su número monográfico 4-5, dirigido por Zervos, al famoso lienzo-mural, su obra preparatoria y sus etapas, con 69 ilustraciones, las fotografías de Dora Maar y artículos de Zervos (pp. 105-111), Jean Cassou (p. 112), Georges Duthuit (p. 114), Pierre Mabille (p. 118), Eluard (p. 123), Michel Leiris (p. 123), Bergamín (pp. 135-140) y Juan Larrea (pp. 157-159), quien se centraba más en Miró.

⁴⁷ Dice el escultor: “José Renau, Director General de Bellas Artes, se trasladó a París a finales de mayo del año 1937 [...]. Durante su estancia, una de las primeras visitas fue la del estudio de Picasso de Grandes Agustins. Conversando con el pintor, estando presente también la fotógrafa-pintora Dora Maar —unida sentimentalmente a Picasso—, el malagueño mostró a Renau una serie de fotos de obras del pintor, realizadas por Dora, entre las que se incluían las reproducciones de las fases y transformaciones que se habían producido durante el trabajo de Picasso. Al contemplar las copias fotográficas, Renau mostró su admiración y emitió juicios sobre la importancia que por primera vez se ofrecía con esta serie de fases tomadas fotográficamente, aleccionadoras sobre el proceso de la creación artística, y añadió más: ‘Es indudable que sería aleccionador para el grupo de plásticos valencianos, miembros de la Aliança d’Intel·lectuals, el conocimiento y visión de esta serie, una auténtica lección magistral; todos ellos tendrían como el más preciado honor el reproducirlas en las páginas de la revista *Nueva Cultura*, para hacerla extensible a mayor número de gente’. Picasso no solo accedió a la concesión de esta primacía, las fotos del *Guernica*, sino que le entregó sendas pruebas de autor de las dos planchas grabadas en cobre con el título de ‘Sueño y Mentira de Franco’. Haciéndose eco del valor histórico y testimonial del cuadro, las reproducciones de las fases del *Guernica* fueron publicadas en *Nueva Cultura* por primera vez en el número 4-5, año III, correspondiente a los meses de junio y julio de 1937; todo un acontecimiento; porque las ocho fases se publicaron en nuestra ciudad tres

meses antes que las publicase Christian Zervos en el número 3-10 de *Cahiers d'Art*, donde se publicaron por segunda vez. Recuerdo que en *Cahiers d'Art* fueron publicadas al clausurarse el Pabellón Español...” (Pérez Contel: *op. cit.*, 1986, vol. 1, pp. 243-244).

⁴⁸ Cuenta Renau, por ejemplo, sobre la última ocasión que estuvo con el malagueño: “Después del famoso cóncave ante el que Picasso arrancara los policromos retazos de *papier-tapis* que había pegado sobre su obra —con la aclamación de todos nosotros—, tuve un último encuentro a solas con él. Se me había ocurrido una verdadera blasfemia museográfica: ‘—¿Qué le parecería —le dije— si terminada la guerra preparásemos en el Prado una sala especial en que se expusieran juntos *Las Meninas*, su *Guernica* y *Los fusilamientos de la Moncloa*...?’ Me miró fijamente por unos instantes con profunda simpatía, volvió la cabeza y siguió trabajando. Nos despedimos tan cordialmente como siempre [...]. Desde entonces no me he encontrado nunca más con el maestro.” (Renau: “Albures...”, manuscrito citado, 1981, p. 143).

⁴⁹ Existen, al menos, catorce fotografías de Dora Maar en el AGGCE, que parecen provenir del Ministerio de Presidencia del Consejo de Ministros y la citada Comisión Interministerial que se formó en él presidida por José Prat, de la que también formó parte Renau. Así, por un lado, se halla un conjunto de diez fotografías de Dora Maar, que muestran una sucesión de nueve estados de ejecución del *Guernica* y un fragmento (la figura del caballo con la cabeza baja). Tiene el conjunto una numeración interna (del 1 al 11, aunque falta el 5) y se corresponde del siguiente modo con los estados publicados en *Nueva Cultura* (n.º 3-4, junio-julio 1937): [1] (1), primer estado; [2] (2), segundo estado; [3] (3), tercer estado; [4] (4), fragmento del tercer estado; [5] (6), cuarto estado; [6] (7), quinto estado; [7] (8), octavo estado; [8] (9), sexto estado; [9] (10), estado definitivo; [10] (11), séptimo estado. (AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, docs. 10 [A7], PS55-(1) [1], 56-(2) [2], 57-(3) [3], 58-(4) [4], 59-(6) [5], 60-(7) [6], 61-(8) [7], 62-(9) [8], 63-(10) [9] y 64-(11) [10]). Por otro lado, unidas a este conjunto, existen otras dos fotografías más de Dora Maar sobre la ejecución del *Guernica*: una, sobre el estado definitivo, inserta en una serie de imágenes descriptivas sobre el pabellón elaborada por el Comisariado regido por José Gaos (caja 2760, doc. 10 [A7], PS65-[14] [32], con la anotación al reverso: “Guernica de Picasso”) y, otra, del propio Picasso pintando el *Guernica* en su taller, de procedencia diferente (caja 2760, doc. 10 [A7], PS54; tiene al reverso la anotación: “Foto sacada de la documentación PS-Madrid, Presidencia del Consejo de Ministros”. Fue publicada en el monográfico de la revista parisina *Cahiers d'Art*, año 12, n.º 4-5, 1937). Finalmente, se hallan otras dos fotografías de Dora Maar sobre la instalación en el exterior del pabellón de España de dos esculturas de Picasso reactualizadas por éste al efecto: *La dama oferente* (1933) y *Busto de mujer* (1931) (AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, doc. 10 [A7], PS21 y PS22). Picasso realizó, expresamente para ser colocados en el pabellón, cuatro vaciados en cemento de cuatro de sus esculturas del periodo llamado de Boisgeloup (1931-1933).

sentadas hasta conseguir un conjunto de irreprochable calidad artística y de contenido social perfecto”, como de realizar “algunas invitaciones personales”, así como invitaciones colectivas a “determinadas agrupaciones artísticas”, las cuales actuarían de enlace entre la DGBA y los artistas, facilitando su labor de selección y ayuda material; y, por último, acababan las bases fijando el plazo último de entrega de obras: el 30 de abril de 1937.⁵³ Los aportes de los artistas, que, en realidad, finalmente fueron canalizados por las agrupaciones de artistas y los sindicatos y sometidos a una difusa selección por parte de la Comisión y la DGBA,⁵⁴ fueron, por tanto, múltiples y muy variados, obligando luego incluso a establecer turnos rotatorios de exhibición en algunas secciones, aunque el aval de las invitaciones directas y las contribuciones conseguidas de algunos artistas y el cuidado montaje que protagonizaría Renau y sus coagentes asegurarían el éxito.⁵⁵

En lo que respecta al regreso a Valencia en junio del director general de Bellas Artes, éste fue sólo transitorio, pues había tanto que hacer en París que la estancia no podía dilatarse demasiado. José Prat comunicaba a Gaos el 21 junio que procurarían vencer “todas las dificultades de transporte que, como comprenderá, son graves en estos momentos”, para que la inauguración se produjera en el proyectado día 30 de ese mes; así como que le mandaría “el material de Artes Plásticas probablemente por ferrocarril desde Port-Bou a París, e irá Renau poco más o menos a la vez”.⁵⁶ Sin embargo, Gaos respondía tres días después al citado subsecretario: “La inauguración del Pabellón ha tenido que aplazarse forzosamente de nuevo unos ocho días más: por no acabar de llegar el material esperado, ni personas como Renau, absolutamente necesarias para proceder a su instalación; por una huelga y un lock-out que hemos sufrido estos días, por la necesidad de conocer si viene alguna personalidad de ahí de Valencia, y quién sea; en fin, por discrepar el Embajador del proyecto primitivo de fiesta inaugural”.⁵⁷ Éste último, que había asumido el cargo hacía poco,⁵⁸ más crítico que su antecesor con toda la iniciativa de la concurrencia española a la Exposición Internacional, efectivamente, el 28 de junio se dirigía al ministro Jesús Hernández manifestándole cierto escepticismo sobre el pabellón: “Nuestro Pabellón es pequeño, demasiado pequeño, pero de buen gusto y adecuadas proporciones. Aunque me aseguran que se podrá inaugurar hacia el día 8, la verdad es que a mi me parece imposible que para entonces esté concluido el edificio y las instalaciones. Para estas se espera la llegada del Sr. Director de Bellas Artes”. Asimismo Ángel Ossorio le insistía con franqueza a Hernández, en lo que tocaba a su asistencia y representación oficial en la inauguración, en “que en estos momentos la presencia de un Ministro comunista se prestaría a interpretaciones de tipo político que nos conviene evitar”, además de exponerle otras críticas puntualizaciones sobre la fiesta inaugural.⁵⁹

Por entonces, el reclamado director general de Bellas Artes, que tan necesario se hacía para los trabajos de instalación, se hallaba



Fachada del pabellón de la República en París, 1937

absorbido en la realización de su informe-conferencia sobre la defensa del patrimonio español, hasta el punto que —comentaría después sobre la inauguración— si este hecho “no fue la causa del retraso, tampoco fue del todo ajena a éste”.⁶⁰ No obstante, la marcha de Renau a París se estaba preparando desde finales de junio, como atestigua una Orden ministerial del 26 de junio, que disponía: “Ausente de España, con motivo de la organización de la Exposición Internacional de París, el Director General de Bellas Artes don José Renau Berenguer, ese Ministerio ha acordado que durante su ausencia se encargue del despacho de los asuntos de la indicada Dirección General de Bellas Artes el Presidente de la Junta Central del Tesoro Artístico don Timoteo Pérez Rubio”.⁶¹ Sin embargo, parece ser que su llegada, que debía producirse paralelamente al segundo envío de material de artes plásticas, se demoró hasta comienzos de julio, coincidiendo así más o menos con el envío de las obras preparadas por la DGBA, el cual salía el día 7. La remisión en ese día de “una expedición de tres camiones hacia la frontera francesa con el material pendiente de envío de Bellas Artes, y demás reunido hasta la fecha” había sido acordada en la sesión del 5 de julio de la Comisión Interministerial (a la que ya no asistió Renau),⁶² y, dos días después, el secretario de ésta, Alfredo Bauer, comunicaba a su presidente, José Prat, su contenido y su partida en el día acordado.⁶³ El retraso en el envío del material muy posiblemente también originó el de la marcha de Renau, que así cabe la posibilidad de que hubiera estado presente en los inicios del Segundo Congreso Internacional de Escritores Antifascistas abierto el 4 de julio en

Las imágenes pertenecen a las dos que se situaron fuera del edificio: *La dama* en la fachada lateral y el *Busto* en la principal. Estas dos tomas de Dora Maar, como la fotografía anteriormente citada, no fueron publicadas en la revista *Nueva Cultura*, aunque todas ellas, incluyendo las de los estados del *Guernica*, sí se publicaron en diciembre en el citado número monográfico dedicado a Picasso y al pabellón por *Cahiers d'Art* (año 12, n.º 4-5, 1937), que se ilustró con las fotos de Dora Maar.

⁵⁰ Estas participaciones dieron lugar a diferentes intervenciones de Renau, Fernández Balbuena, Ferrant, Mallo, Gaos, etc., que quedan reflejadas en diferente documentación (véase Alix, *op. cit.*, 1987, pp. 51-53, 61-62 y 88-90). En cuanto al resultado de la sección que se dedicó a Barral y Pérez Mateo en el pabellón, véase la fotografía de Kollar para *ABC* (n.º 10734, de 5-X-1937), que fue difundida por la Subsecretaría de Propaganda (AHN, FC-Causa General, caja 1820-1).

⁵¹ Decía Renau al citado secretario en oficio de esa fecha: “Debiendo facilitarse materiales a los Artistas invitados por esta Dirección General de para concurrir a la Exposición de Artes y Técnicas de París en el presente año se ruega que por la Sección correspondiente de ese Ministerio les sean facilitados los medios a la Casa S. Viguier para poder comprar la pequeña cantidad de madera que se requiere para la fabricación de los bastidores que utilizan los pintores”. Por otro lado, el secretario del referido sindicato escribía a Renau el 6-IV-1937 indicándole: “Al mismo tiempo aprovechamos la ocasión para recordarle no demore la cantidad de la subvención de los artistas de este Sindicato que han de concurrir a la Internacional de París y preguntarle cómo y cuándo debemos cobrar esas pesetas. En este momento están trabajando ya muchos de ellos y sólo esperamos la ocasión de poder retribuir su trabajo en la forma que Vd. nos indicó cuando tuvimos el gusto de visitarle en Valencia.” (recogido en Alix, *op. cit.*, 1987, p. 50).

⁵² El sindicato, efectivamente, colaboró con los miembros de la citada delegación madrileña y facilitó a los artistas los locales y la gestión de los créditos y materiales necesarios para la realización de las obras, que luego ayudó a transportar en camiones a Valencia (*ibidem*, 1987, pp. 29 y 50).

⁵³ Las precisiones iniciales que comenzaban indicando estas normas decían: “Esta Exposición, a la que concurre el Gobierno de España en momentos decisivos, debe ser prueba de su pujanza en todos los órdenes y la comprobación más efectiva de que cuenta con todos los elementos más valiosos de la intelectualidad, la ciencia y el arte. El carácter que debe tener la Sección Española de la Exposición, debe alejar toda idea de representar una provocación para cualquier Gobierno que esté representado en París, con su respectivo Pabellón, pero puede y debe representar el momento presente y el esfuerzo maravilloso del pueblo español por defender su independencia y la causa de la paz en el mundo”. (*Bases a que deben ajustarse los concursantes a la Exposición de Arte y Técnicas de París de 1937. Pabellón de España*, Valencia, Tip. Moderna,

s.f.; recogido en *ibidem*, 1987, p. 269; véase también sobre el concurso pp. 29, 49-50 y 53).

⁵⁴ Aunque, ciertamente, los envíos a París los hizo la citada Comisión (todas las obras expedidas fueron marcadas con una etiqueta que decía "Exposition Internationale Arts et Techniques dans la Vie Moderne. París, 1937", siempre firmada por su secretario, Vicente Beltrán), las competencias que se dieron a las agrupaciones de artistas, que serían —decían concretamente las bases antes citadas— "un medio de unión entre la misma Dirección General y los artistas y facilitará la tarea de selección y ayuda material a los mismos", han hecho que algunos de los artistas entonces implicados, como Rafael Pérez Contel, eleven el papel cumplido por éstas en detrimento del de la DGBA e identifiquen la Comisión con la Alianza. Así, el escultor valenciano ha indicado que fue Renau, en nombre del MIP y la DGBA, quien invitó a participar "a los artistas de l'Aliança d'Intel·lectuals de Valencia y a los evacuados, así como a los artistas afiliados al Sindicato de Profesiones Liberales CNT-FAI (Libre Estudio al servicio de la CNT) de Valencia"; pero que, contrariamente "a cuanto han afirmado comentaristas de arte, sobre el particular, no hubo selección alguna por parte de la Dirección General de Bellas Artes, que delegó en las entidades citadas la responsabilidad de la selección de obras de artes plásticas que representarían al País Valenciano. En la Aliança d'Intel·lectuals, se nombró una comisión encargada de la inscripción de autores y obras, cumplimentando la ficha de participación con nombre y apellidos del autor, título de la obra, dimensiones, modalidad (pintura, escultura, grabado, etc.) y material empleado. Idénticas fichas se repartieron al Sindicato de Profesiones Liberales y a particulares. El envío de las obras de arte de Alicante y Castellón de la Plana se efectuó por las entidades artísticas de aquellas ciudades y [fueron] remitidas a Valencia para su reexpedición, con el envío de Valencia, a París." Y termina citando Pérez Contel algunos de los autores que recuerda que presentaron sus obras a través de la Aliança (Francisco Carreño, Eduardo Vicente, Ricardo Boix, Antonio Ballester, Pérez Contel, Souto, Rodríguez Luna, Gaya) y del Sindicato (Fernando Escrivá, Victor-Hino, Arturo Ballester, Mora Cirujeda, Juan Borrás, Llavata). Véase Pérez Contel, *op. cit.*, 1986, pp. 557-558.

⁵⁵ Sobre las invitaciones y gestiones realizadas por otros colaboradores de la DGBA y el comisario del pabellón ante Julio González (a quien Gaos convenía de que no sustituyese la *Maternidad-Montserrat* por la *Mujer ante el espejo*), Calder, Alberto, Mateo Hernández (que no llegaría a participar pese a la insistencia de Gaos), Celso Lagar (que presentó dos cuadros que fueron recogidos por la Comisaría el 24-VI-1937 y le eran devueltos al autor el 7-XII-1937), Vázquez Díaz (las gestiones de Fernández Balbuena ante Renau para lograr su incorporación a tiempo nos informarán también del aplazamiento general de las entregas hasta el 8 de mayo), etc., véase Alix, *op. cit.*, 1987, pp. 48-49, 88-127 y AGGCE, PS-Madrid, caja 1704, leg. 1633.

Valencia (que, en todo caso, le ofrecería una segunda oportunidad de asistencia con su clausura en París el día 17). Con independencia de ello, lo cierto es que el pintor valenciano estaba en la capital francesa, colaborando en las instalaciones gráficas y la representación artística española en el pabellón, días antes de la inauguración de éste. Esta inauguración se produjo el lunes 12 de julio y sabemos, por su propio testimonio, que Renau estuvo en ella.⁶⁴

Para la ocasión, no obstante, en la tarde de aquel día pronunciaron discursos Gaos, el comisario general francés Labbé y el embajador Ángel Ossorio, quien continuó ahondando en la misma línea del discurso de Araquistáin cuando se puso la primera piedra. Así, aprovechó el momento para remarcar que "los problemas de la instrucción pública preocupan hoy al Gobierno de España tanto como la guerra misma"; aunque también quiso insistir el diplomático, para deshacer infundios, en algunos aspectos que hasta se exponían gráficamente en los propios fotomontajes a los que Renau y su equipo más importancia concedieron para la inauguración: "Mientras algunas gentes estúpidas o malvadas preguntan si es verdad que hemos vendido el Museo del Prado, nosotros defendemos tenazmente ese y otros tesoros bombardeados con predilección por los aviones fascistas, erigimos nuevas escuelas, multiplicamos nuestras publicaciones, exhibimos en el extranjero a nuestros intelectuales y hacemos, en suma, una valoración del pensamiento tan grande o mayor que la de nuestra defensa armada. Y es que estamos enterados de que, a la larga, el destino de los pueblos no lo trazan los explosivos sino el cerebro." Como aval de aquello, además, el embajador citaba algunos proyectos de los que se ocupaba por entonces la DGBA y el MIP junto a la Embajada, así como la propia actividad prevista para el pabellón: "Quiero y debo proclamar aquí que para demostrar al mundo estas verdades, Francia nos ha prestado hospitalidad generosa y fraterna. En pleno éxito está la exposición de pintores primitivos catalanes. Dentro de poco podremos exhibir los 150 cuadros más gloriosos de la escuela española, conservados en el Museo del Prado. Literatos, científicos e investigadores hallan propicios los laboratorios y tribunas. Por este pabellón desfilarán demostraciones históricas o vivas de nuestras artes. Quisiéramos, en breve, dar a conocer algo de nuestras producciones teatrales. Y la existencia de este pabellón, erigido en medio de grandes dificultades, tiene idéntica significación".⁶⁵ Luego sonaron los himnos nacionales, interpretados por la Cobla Barcelona, se visitó el pabellón y hubo un *buffet*. Por la noche, además, tuvo lugar una recepción en la Embajada, acompañada de un programa de conciertos en el que intervino la Orquestina Española, la soprano Conchita Badía, el pianista Alejandro Villalta y, de nuevo, la Cobla Barcelona.⁶⁶

El 21 de julio, el propio comisario José Gaos informó pormenorizadamente al jefe del Gobierno, Juan Negrín, sobre esta

inauguración, advirtiéndole que habían seguido “la práctica de la mayoría de los pabellones, que han inaugurado y han seguido luego trabajando en las instalaciones”, además de que “Renau debía haberle enviado un informe sobre la inauguración y estado del pabellón”. También le indicaba el filósofo que el “acto inaugural fue doble”, pues el sábado 10 habían invitado solamente a los periodistas, aunque para entonces el pabellón estaba “más atrasado que el 12, porque las últimas 48 horas fueron de vértigo”. Habían acudido unos 150 periodistas, a quienes les dirigió unas palabras sobre el estado del pabellón y les repartieron una breve descripción escrita sobre cómo sería acabado. Sobre la inauguración del día 12, Gaos le comentaba algunas contrariedades, como el mal tiempo, la coincidencia con la inauguración del pabellón de la Enseñanza y, sobre todo, que no había asistido ni un solo representante del Gobierno francés, lo que había sido comentado hasta en la prensa gala, aunque habían contado con la presencia de los embajadores de Rusia y México y un público en torno a las 400 o 500 personas, de unas 700 invitaciones que se habían repartido.⁶⁷ Por otro lado, también sabemos que esta doble inauguración fue complementada con una noche de “fiesta dada a los artistas y obreros del pabellón”, en la que actuaron en el escenario del patio “las muchachas de la Cobla catalana” y asistieron a ella incluso artistas tan destacados como Pablo Picasso o Joan Miró. De ello quedó constancia en la documentación gráfica que remitió sobre tal celebración el propio Comisariado General presidido por Gaos, el cual, además de las fotografías sobre esta fiesta, también enviaba otras que documentaban algunas visitas a las instalaciones, como la que guió este rector madrileño con el presidente del País Vasco y varios miembros de su Gobierno y, sobre todo, las que, formando parte de este mismo conjunto ilustrativo sobre el pabellón y sus actividades, encabezadas por los planos del edificio, visualizaban sus instalaciones y las grandes creaciones de arte exhibidas en él; importante serie de imágenes fotográficas que, además, eran explicadas en el texto adjunto remitido con tal finalidad por dicho comisario.⁶⁸

Esta serie de ilustraciones, que se mantiene adjunta a otra documentación gráfica procedente de Presidencia del Consejo, quizá también formara parte del informe de Renau al cual se refería Gaos en la citada misiva que envió a Negrín el 21 de julio, aunque, en todo caso, estas últimas notas redactadas por el rector madrileño con el deseo manifiesto, expresado en ellas, de responder a la demanda de información del propio presidente del Gobierno, son un digno complemento más de esas imágenes y la situación del pabellón en la fecha indicada. De este modo, aparte del aspecto comentado de las inauguraciones, Gaos hacía mención en esta carta de las características del pabellón por secciones, destacando como acabada únicamente la de Artes Plásticas, frente a la de Artes Populares, que era la más vacía. En las secciones del piso inferior, explicaba que

⁵⁶ Prat añadía en su carta que, cuando se produjera la salida de ese material, avisarían por telégrafo y enviarían una relación de lo que se remitía; así como que Renau había quedado encargado de hacer gestiones para encontrar el personal bien preparado que se encargará del servicio de información y librería (carta de Prat a Gaos de 21-VI-1937, AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, doc. 25).

⁵⁷ Carta de Gaos a Prat de 24-VI-1937, AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, doc. 6.

⁵⁸ En dos decretos del Ministerio de Estado de 27-V-1937, respectivamente se admitía la dimisión como embajador español en Francia de Luis de Araquistáin y se nombraba para el mismo cargo a Ángel Ossorio Gallardo (*Gaceta de la República*, n.º 148, de 28-V-1937, p. 955).

⁵⁹ Entre estas puntualizaciones, el nuevo embajador indicaba al ministro que le parecía atinado “leer unas poesías de García Lorca, si es que cabe hacer de ellas una buena traducción (cosa que dudo)” y “la exhibición de una película, si es buena”, pero “los bailes populares, sobre ser una cosa discordante con nuestra situación, se presta un poco a las críticas que siempre ha acarreado la España de pandereta”; proponiendo también hacer “una recepción nocturna en el jardín de la Embajada, que tiene mucha más capacidad que el Pabellón”. Finalmente pedía que se le explicara a quién competía “la jurisdicción sobre la Exposición”, si al Ministerio de Instrucción Pública, como había creído en principio, o a una “Junta presidida, por delegación del Sr. Presidente del Consejo de Ministros, por el Subsecretario Sr. Prat” (Ángel Ossorio a Jesús Hernández, París: 28-VI-1937, copia sin firmar, AGA, Asuntos Exteriores, 10 [96], caja 54/11097, exp. 4491).

⁶⁰ Renau, *op. cit.*, 1980, p. 44.

⁶¹ Orden del MIP de 26-VI-1937 (*Gaceta de la República*, n.º 179, de 28-VI-1937, p. 1400).

⁶² Reunión de la Comisión Interministerial de 5-VII-1937, con asistencia de J. Prat y A. Bauer (AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, doc. 2).

⁶³ Junto a su carta de 28-VI-1937, Bauer remitía a Prat una “nota de los envíos preparados por la Dirección General de Bellas Artes y por la Subsecretaría de Sanidad con destino al Pabellón Español de la Exposición Internacional de París”. En esta nota adjunta se señalaba que la DGBA tenía preparados “60 bultos de un peso aproximado entre todos ellos de 3.500 kilos. El más voluminoso, que es un bajo relieve en piedra, pesa más de una tonelada. Hay dos bultos de 300 kilos y los restantes tienen un promedio de 50 kilos”, así como que la Subsecretaría de Sanidad tenía preparados con el mismo destino “6 Bastidores de un peso aproximado, cada uno, de cuatro kilos y una caja conteniendo una maqueta de cuarenta por sesenta por diez centímetros, con un peso aproximado de unos diez kilos”. Y, en su nueva carta de 7-VII-1937, Bauer remitía a Prat “las relaciones de la expedición de obras de arte remitidas a la Exposición Internacional de París por la Dirección General de Bellas Artes y de los envíos de otros departamentos, efectuados en el día de hoy

en los tres camiones de las fuerzas de Carabineros". (AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, doc. 15).

⁶⁴ Renau ha comentado que estuvo en aquella inauguración, donde incluso tuvo una conversación con el embajador de España en Londres, Pablo de Azcárate, sobre la memoria que estaba preparando respecto a la protección del patrimonio artístico español (*op. cit.*, 1980, p. 184).

⁶⁵ El texto del discurso, en castellano y francés, le fue enviado por el embajador a José Prat en un oficio de 11-VII-1937, al que acompañaba un programa del concierto que con el mismo motivo se ejecutaría al día siguiente en la Embajada (AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, doc. 23).

⁶⁶ Véase el programa "Embajada de España. Concierto con motivo de la inauguración del Pabellón Español en la Exposición Internacional de París. 12 de Julio de 1937" (AGA, Asuntos Exteriores, 10 [96], caja 54/11097, exp. 4491).

⁶⁷ Copia de la carta-informe sobre el pabellón de José Gaos a Juan Negrín de 21-VII-1937 (AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, doc. 7).

⁶⁸ Además de siete imágenes con el alzado y una vista general del pabellón, un corte transversal y los planos de sus plantas, firmados por los arquitectos Lacasa y Sert, el conjunto de esta documentación gráfica lo componen 36 fotografías realizadas por Roness-Ruan (33), Dora Maar (1) y Kollar (2), a las que se adjunta el citado texto descriptivo del comisario. En este texto, además de los alzados y planos (sobre los que se señala el inicio de la visita por el segundo piso, al que conduce la rampa de acceso y del cual se desciende al primero, para salir fuera del pabellón por una escalera exterior), también se comentan, sobre el resto de fotografías, los exteriores [1-4 y 6-8], destacando el inicio del recorrido por la segunda planta, a la que se llega por la rampa de acceso [3 y 7], el gran éxito de la escultura de Alberto *España tiene un camino y al final una estrella* (alzada frente al pabellón, cerca del vecino pabellón polaco) [2-4] y la ubicación exterior de la *Maternidad* realizada por Julio González [1]; el patio [5, 9, 13, 27-28, 32], donde se describen las instalaciones y situación en él de la escalera de acceso, el escenario de actuaciones, el bar, el *Guernica* de Picasso [32], la exitosa *Fuente de mercurio* de Alexander Calder [5], el toldo que se descorre eléctricamente [27-28 y 10] y el *stand* de librería de la parte cubierta [13]; la rampa de acceso a la segunda planta [6], en cuyo arranque se había instalado la escultura *La bañista* de Pérez Mateos; la segunda planta [11-12, 17-18, 20, 23, 29, 33], que se abría con el cuadro *Los aviones negros* de Horacio Ferrer ("el mayor éxito popular") [29] y contenía la sección de artes plásticas [11-12], donde quedaban bien visibles las dos nuevas esculturas de Picasso en el interior [20]; así como el acceso a la Sección de Folclore, que mostraba tras una barandilla las dos plantas que ocupaba un gran mapa de España (en cristal, a colores e iluminado por la noche) [18], al igual que, en el lado opuesto y en la escalera de descenso, el gran mural de Joan Miró *Payés catalán en rebeldía* [33] y la propia Sección de Folclore, compuesta con

las paredes centrales habían sido revestidas de carteles y fotos y que faltaban las vitrinas. Para el escenario y actuaciones del patio tenían asegurados, por un tiempo, el cine y la música gracias a Luis Buñuel y la mediación de Alejo Carpentier. En cuanto al personal colaborador, destacaba especialmente el trabajo del escultor Alberto y su escultura de la entrada, una de las máximas atracciones junto al *Guernica* de Picasso. Gaos acababa su carta con un comentario sobre las soluciones al asunto, transmitido por Max Aub, relativo a la necesidad de destacar la bandera de la República, que en principio ondeaba a la misma altura que las de Cataluña y el País Vasco.⁶⁹

Amplia y notable, pues, fue la nómina de artistas y colaboradores en el pabellón, muchos de los cuales continuaron trabajando por largo tiempo en sus instalaciones tras su inauguración, aunque con frecuencia resulta difícil determinar sus intervenciones exactas.⁷⁰ En cuanto a Renau, salvo sus repetidos comentarios sobre su responsabilidad general en el conjunto de los aspectos gráficos del pabellón y en el "monográfico" dedicado a la defensa del tesoro artístico, del que se ocupó para la apertura del pabellón, se tienen pocas noticias concretas más sobre otras intervenciones. En general, no obstante, como también confirma en la correspondencia citada la insistencia en la necesaria presencia de Renau para proceder a la instalación del material —dejando ahora aparte incluso su segura intervención en la selección e instalación de lo exhibido en la Sección de Artes Plásticas—, cabe atribuir al valenciano una responsabilidad muy amplia en el resultado gráfico final y su unidad. Lo que supone, además, una tarea más considerable que los celebrados trabajos de los fotomontajes interiores y exteriores, en los cuales, con gran razón, se insiste a menudo.⁷¹ La labor desarrollada en el pabellón, en este aspecto, fue especialmente amplia e importante, como atestiguan los numerosos trabajos auxiliares encargados a varias casas de fotografía parisinas, especialmente para agrandamientos y reproducciones.⁷² Pero, en concreto, la tarea de Renau en este contexto fue, además, especialmente directa en muchos casos, como se advierte en varias facturas del establecimiento Photographies L. Gros expedidas en el mes de julio al Comisariado General del pabellón. En ellas se anotan trabajos de agrandamientos de fotos donadas por el mismo Renau y ciertas procedencias ("Tesoro", "Misiones", etc.) y encargos del mismo tipo en los que interviene el valenciano.⁷³

Todo ello, unido a las imágenes conocidas del pabellón y sus instalaciones, además de darnos a conocer su presencia creadora incluso con algún cartel exhibido, como el de la leyenda "Campesino, defiende con las armas al Gobierno que te dio la tierra...", nos ofrece bastante seguridad al hablar de la autoría de Renau respecto a conocidos grupos de fotomontajes. Es éste el caso del ya citado de la *Salvaguarda del Tesoro Artístico*, grupo en el cual se representaba el traslado de obras de arte de Madrid a Valencia y su depósito en las

torres de Serranos, para su protección de los bombardeos, lo que se acompañaba de más información gráfica, como una imagen de los milicianos visitando en la capital valenciana la exposición de las obras rescatadas del palacio de Liria o un plano del Museo del Prado con indicación de dónde habían caído las bombas. Igualmente resultaba de gran interés el fotomontaje dedicado a las *Misiones Pedagógicas*, que introducía la sensación de relieve y tercera dimensión, al simular una proyección de cine ante un grupo de embelesados niños, y cuyo éxito, posiblemente, hizo que algunas de sus figuras, como la niña leyendo y el atento grupo infantil, fueran llevadas a una de las fachadas laterales del pabellón. Pero hubo una enorme cantidad y variedad de fotomontajes, que, añadamos, siempre se disponían cerca de los textos correspondientes a la información o propaganda ofrecida. Algunos se dedicaron a mostrar los logros republicanos en varias regiones, como el de la *España Central*, con su gran campesino con una horca entre las manos ante un campo de trigo, o la *España del Norte*, con el trabajo de la mujer en las minas; *Cataluña y Levante*, con sus payeses, escolares, frutas, salvaguarda de monumentos, etc. También estaban los que ilustraban y ofrecían datos sobre la *Agricultura española y sus reformas*, con su fondo de labrador arando tras su caballo, o sobre la *Industria de guerra*, con su maquinaria, sus fábricas, su miliciano, etc. Muchas de las imágenes ahora exhibidas, de hecho, habían sido empleadas por Renau en otros trabajos gráficos o lo serían posteriormente, como es el caso, por poner algunos ejemplos, del labrador arando tras su caballo, ya presente en su cartel y cubierta del folleto *El fruto del trabajo del labrador es tan sagrado para todos como el salario que recibe el obrero*, o del campesino de la horca entre las manos, base icónica del octavo fotomontaje, relativo a la reforma agraria, de su futura serie *Los trece puntos de Negrín* realizada a partir de comienzos de mayo de 1938.

Por otro lado, en la estrategia de la difusión cultural y propagandística republicana en el exterior, así como en su impulso por los responsables de la DGBA, encabezados por Renau, las publicaciones tuvieron un lugar importante y el pabellón prestó una ocasión excelente. En este sentido podemos recordar, sólo en lo que atañe a la colaboración de los creadores, los variados álbumes y carpetas de artistas que se vendieron y exhibieron en las vitrinas del pabellón, muchos de los cuales habían sido realizados expresamente en apoyo de la causa republicana, aunque tampoco se prescindió de los artistas del pasado. Sobre estos últimos, el caso más singular y notable fue el de los aguafuertes y obra gráfica de Goya, cuyo nuevo y complejo tiraje por la Calcografía Nacional fue puesto en marcha por la DGBA a finales de julio de 1937,⁷⁴ alcanzado a estar presentes en las vitrinas del pabellón.⁷⁵ En cuanto a los artistas del momento, el caso más destacado fue el de los aguafuertes de Picasso *Sueño y mentira de Franco*, que también se exhibían y se anunciaba su venta

fondos fotográficos de las diferentes regiones españolas y fotomontajes de Renau y su equipo y vasos con cerámicas y objetos populares diseño de Alberto Sánchez [17, 23]. La primera planta [10, 14-16, 19, 21-22] contenía las vitrinas y recintos de exposición dedicados a los fotomontajes elaborados por Renau y su equipo sobre diferentes aspectos, datos y logros de las instituciones republicanas y la guerra. Finalmente, la información ofrecida se complementaba con las citadas imágenes sobre la "Fiesta dada a los artistas y obreros del pabellón", con actuaciones de la còbla catalana en el teatro del patio [24-26] y la asistencia de los pintores Picasso y Miró [30]; así como se adjuntan varias imágenes de actividades en ese mismo patio, como lo que parece la presentación a los periodistas de las instalaciones (realizada con unas palabras de Gaos el 10 de julio) o un acto similar ante el escenario [31] y la visita a esas instalaciones del lehendakari vasco y varios miembros de su Gobierno, acompañados también por Gaos [34, 35, 36]. Véase AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, doc. 10 (A7). Los alzados y planos en PS01 a PS07; el resto de las imágenes en PS23-(10) [1], 24-(9) [2] (anotación al reverso: "Escultura hecha por Alberto para el Pabellón, vista por detrás"), 25-(4) [3] (anotación: "Vista exterior del Pabellón. Proyecto de Lacasa y Sert"), 26-(8) [4], 27-(16) [5] (anotación: "La fuente luminosa del Mercurio de Almadén"), 28-(17) [6] (anotación: "Pabellón español: Rampa de acceso a la sección de Folklore"), 29-(5) [7], 30-(6) [8] (anotación: "Vista exterior del Pabellón"), 31-(13) [9], 32-(26) [10] (anotación: "Primer piso, lado F"), 33-(19) [11] (anotación: "Pabellón Español: Variación de la Sección de Artes Plásticas"), 34-(20) [12], 35-(15) [13] (anotación: "Pabellón Español. Stand de la librería"), 36-(27) [14], 37-(31) [15], 38-(30) [16] (anotación: "La Ciudad Universitaria de Madrid en el Pabellón"), 39-(23) [17] (anotación: "Pabellón Español. Sección de Folklore: un aspecto"), 40-(22) [18], 41-(32) [19], 42-(21) [20] (anotación: "P. E. Sección de Artes Plásticas: Un aspecto"), 43-(29) [21], 44-(28) [22], 45-(24) [23], 46-(34) [24] (anotación: "La còbla catalana en el teatro del pabellón español"), 47-(35) [25], 48 [26], 49-(12) [27], 50-(11) [28] (anotación: "El Teatro del Pabellón Español"), 51-(18) [29] (anotación: "Cuadro de Ferrer"), 52-(33) [30], 53 [31], 65-(14) [32] (anotación: "Guernica de Picasso"), 66-(25) [33], 67 [34], 68 [35] y 69 [36]. De Dora Maar es la foto [32], de Kollar (París) la [27] y la [28], y el resto de Roness-Ruan (París). (El número que aparece entre paréntesis se refiere al que a veces figura en la foto y en el citado texto, que las describe con esa indicación; el que aparece entre corchetes es el dado por nosotros a este conjunto).

⁶⁹ Decía Gaos sobre estos asuntos en su largo informe, más por extenso: "El Pabellón está aún bien lejos de lo proyectado. Vayamos por secciones. La primera, destinada a pintura, escultura y grabado, es la única que puede considerarse acabada. Se compone de una parte de pintura, formada exclusivamente con las obras de Solana, Luna, Souto, Eduardo Vicente. Una parte de dibujos, y algunas esculturas. La segunda Sección, destinada a las artes populares, es la más desdichada, siendo en la idea la más importante, es hasta ahora la más vacía. Unas cuantas fotos en las paredes, alguna

magnífica, pero es todo, y llegada anteayer la cerámica, aún no colocada. [...] En todo caso, si llegasen por fin los 60 trajes regionales tan anunciados por Renau, haríamos una buena exposición sobre maniqués, que salvaría acaso ella sola, sección y pabellón. Por el momento, debemos considerar esta sección como un lamentable pero verdadero fracaso. En fin, en cuanto al patio, destinado esencialmente a grupos de artesanos y a las manifestaciones escénicas, la situación es esta: Tenemos aquí un par de obreros de Eibar, con los que vamos a empezar. Y la promesa de dos o tres grupos más de artesanos catalanes. Gracias a Buñuel, tenemos asegurado el cine para dos o tres semanas. Y adquiriéndolas por medio de Alejo Carpentier, tendremos una buena colección de música española. En cuanto a los grupos de canto y baile popular, ... Si no vienen, el patio con su escena, es decir, la sección dinámica y viva del pabellón, se pierde. En cuanto al personal colaborador, a medida que vayan acabando las tareas que tienen entre manos, irán reintegrándose a sus puestos, menos aquellos que siempre serán aquí necesarios, para renovar las instalaciones. Aparte de Lacasa y Sert, creo indispensable a Alberto, cuya inventiva y algo más, cuyo genio es una esperanza para subsanar deficiencias como las producidas precisamente en lo popular. Así, gracias a la presentación que va a dar a la cerámica, ocupará con ésta mucho de lo primitivamente pensado, y es posible que la sección entera sea presentable como una exposición de cerámica. Su escultura de la entrada del pabellón es también el éxito más general de éste. Placa a los doctos y a los indoctos. Y ha sido una sorpresa. Lo que no ha sido la gran pintura de Picasso, cuyo éxito estaba descontado. [...] Sé por Max que le ha preocupado a usted el asunto de las banderas del Pabellón, ... Ahora Max nos ha traído la sugestión de usted, ya en realización, porque es verdaderamente la más acertada. Aparte conservar las tres banderas juntas, no sin que la de la República siga siendo mayor que las otras dos, (9 y 7 metros respectivamente), va a alzarse un mástil con una bandera que serán los mayores de toda la Exposición: 40 metros el uno, 14 la otra." (Gaos a Negrín, 21-VII-1937, AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, doc. 7).

⁷⁰ Prueba de la prolongación de los trabajos son los variados recibos extendidos por la administración del pabellón durante los meses de julio a noviembre de 1937, firmados por varios artistas, entre ellos Esteban Francés, Alberto Sánchez, Gori Muñoz, Félix Alonso, Renau, Francisco Galicia, Javier Colmena, Lucho Vargas, Antonio Bonet, etc. AGGCE, PS-Madrid, caja 2760 ("Quittances du Personell", docs. 63, 230, 162, 169, 158, 175 y recibos conjuntos de 11-VIII-37, 6-IX-37, 21-IX-37, 23-IX-37, 4-X-37, 3-XI-37). Por otro lado, en uno de los cuadros sobre el personal del Comisariado Español del que dispuso la empresa constructora Labalette Frères, se relaciona, además de los mecanógrafos, vigilantes, botones y personal del bar, a José Gaos como comisario general y al pintor Hernando Viñes como secretario general; en el buró del pabellón, a Max Aub como comisario adjunto, al ingeniero-consejero Josep Arisi y al agente comercial Emilio Estil-les; entre los dibujantes y diseñadores empleados, a Félix Alonso, Gregorio Muñoz, Antonio Bonet, Luis Mayoral,

en la vitrina de la planta baja, encargándose de su comercialización Juan Larrea, además de editarse diferentes tarjetas postales sobre los mismos.⁷⁶

La Cámara Oficial del Libro de Madrid, dependiente del MIP, fue la encargada de la organización y venta de los libros españoles en la Exposición Internacional de París.⁷⁷ De todos modos, fueron muy variados los organismos oficiales que remitieron e hicieron ediciones especiales de libros, carteles y folletos informativos y propagandísticos sobre sus propias labores (algunos de ellos con intervención de Renau). Esta diversidad la muestran bien, por ejemplo, los acuerdos que sobre esta materia fue adoptando la citada Comisión Interministerial, entre los cuales hasta se refleja el singular papel de los artistas, como es el caso del adoptado en su reunión del 23 de junio de 1937, que resolvía —sin que parezca ser ajena la presencia allí de Renau— que se dedicaran "50.000 pesetas a la edición de folletos de dibujantes españoles, que formarán una colección de unos diez trabajos, que serán vendidos en el pabellón español de la Exposición".⁷⁸ No obstante, entre los trabajos expresamente realizados para el pabellón por los artistas, sin duda adquiere una especial importancia, por la celeridad de la empresa y su resultado, el álbum de dibujos, con sus respectivos textos de pensamientos relacionados con la imagen, *Recuerdos de España*. La iniciativa surgió de una propuesta del Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes valenciano, hecha a finales de julio de 1937, que encontró el patrocinio de los ministerios de Instrucción Pública y Presidencia del Consejo.⁷⁹ A pesar de la fecha tan tardía en que se hacía, antes de que mediara septiembre el proyecto ya contaba con la realización de diez mil ejemplares traducidos al francés de este álbum, producido en Barcelona por Seix Barral y que contenía una decena de dibujos, de los que eran autores Cañavate, Ortells, Jesús Molina, Servando del Pilar, Miciano, Girón, Lozano, Juana Francisca Rubio, Quintanilla y Parrilla, y habían recibido comentarios de Antonio Porras, Antonio Machado, Jacinto Benavente, Antonio Zozaya, Enrique Moles, Díaz Canedo, Corpus Barga, Zamacois, Alberti, José Mas y León Felipe.⁸⁰

Pero no fue ésta la única realización, pues, paralelamente, Seix Barral de Barcelona también producía otros diez mil ejemplares del álbum de dibujos *Madrid*, una carpeta de homenaje a esta capital editada por el MIP, nuevamente por iniciativa del citado Sindicato y también con destino al pabellón de París (al que se envió a la vez que la anterior).⁸¹ Contenía ésta, tras la portada de Enrique Climent y el poema introductorio de Machado, láminas grabadas por Gutiérrez Solana, Macho, Miciano, Souto, Molina, Bardasano, Puyol, Espert, Lozano, Del Pilar, Mateos y E. Vicente. Ambos álbumes, además, fueron saludados calurosamente en el mes de octubre por críticos como Antonio Otero y Eduardo Ontañón, que hicieron referencia a su aprecio y a que ya se hallaban agotados desde hacía tiempo.⁸² Mas, apar-



Fachada del pabellón de la República en París, 1937

te de estas carpetas colectivas de dibujos, en el pabellón también se debieron de distribuir, entre otras, las individuales de *El sitio de Madrid* de Francisco Mateos, la colección de diez litografías de Ramón Puyol, los *Dieciséis dibujos de guerra* de Rodríguez Luna, los *Dibujos de guerra* de Arturo Souto o *Galicia mártir y Atila en Galicia* de Castela, además de la presencia de diferentes folletos en los que habían participado artistas como Renau.⁸³

Sabemos también que tras la inauguración del pabellón el director general de Bellas Artes continuó en París atendiendo a las instalaciones gráficas de éste y a la redacción de la conferencia que daría ante la OIM. En este último sentido, por ejemplo, existe una

Javier Colmena y Lucho Vargas; como arquitectos, a Luis Lacasa y J. L. Sert; entre el personal empleado en la librería, a Antonio Sáenz de Jubera, Carmen García Antón, Marie Alonso (esposa del pintor) y Montcha Sert (esposa del arquitecto); y, finalmente, como miembros de la Junta de Relaciones Culturales, a José Bergamín y Juan Larrea (que se especifica que es el encargado de la venta de los aguafuertes de Picasso). (AGGCE, PS-Madrid, caja 1857). En cuanto a la situación en noviembre de 1937, ya nos referimos a la relación y fichas del personal que originó una demanda del Ministerio de Defensa transmitida por el embajador Ángel Ossorio (carta al comisario general de 1-XI-1937) y respondida ya por el comisario general adjunto José-Lino Vaamonde (10-XI-1937). Entre otros artistas, delineantes y arquitectos que figuran en estos documentos están Félix Alonso, Gori Muñoz, Francisco Galicia, Javier Colmena, Luis Mayoral, José María de Uzelai, Wifredo Úbeda, José Luis Sert o Vaamonde (AGGCE, PS-Madrid, caja 1704, leg. 1633).

⁷¹ Véase una amplia descripción y comentario de esa labor acometida por Renau y sus colaboradores en Alix, *op. cit.*, 1987, pp. 139-145.

⁷² Especialmente las casas L. Czigany Photographe, cuyas facturas se extienden entre el 19 de abril y el 24 de julio de 1937; Photo Rap, que especialmente se refieren a fotos sobre la guerra, el País Vasco y España adquiridas por J. L. Sert el 5 y el 12 de julio de 1937, y, sobre todo, del establecimiento Photographies L. Gros de París-Neuilly, las facturas de cuyos más variados trabajos se extienden desde el 18 de junio al 13 de diciembre de 1937 (AGGCE, PS-Madrid, caja 2760).

⁷³ Así, por ejemplo, en la factura n.º 4 de L. Gros, de 1-VII-1937, referida a 107 agrandamientos de 18 x 24, se anota "Donees par Renau"; en la factura n.º 8 de 8-VII-1937, en el agrandamiento de 120 x 90 del grupo "Miliciens devant tableaux", se anota "Renau-Tesorero"; en la factura n.º 9 de 9-VII-1937, en el agrandamiento de 45 x 35 del grupo "Theatre en plein air", se anota "Renau-Misiones"; en la factura n.º 10 de 15-VII-1937 (librada el 10 de julio), en los agrandamientos de los grupos "Les oranges" (170 x 130) y "Deux avant-bras" (50 x 60) y en las tomas de fotos en el pabellón, cliché y pruebas del tema "Deux avant-bras" también se anota "Renau"; en la factura n.º 11 de 19-VII-1937, en el agrandamiento 60 x 80 del tema "Deux avant-bras" igualmente se anota "Renau". (AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, facturas L. Gros).

⁷⁴ Véase J. Álvarez Lopera: "Aportaciones documentales sobre la edición de grabados de Goya de 1937", *Archivo Español de Arte*, n.º 232, Madrid, CSIC, octubre-diciembre 1985, pp. 413-419.

⁷⁵ Véase Alix, *op. cit.*, 1987, p. 146.

⁷⁶ En uno de los cuadros de personal del Comisariado Español, el propio Juan Larrea figura como parte de éste, en calidad de miembro de la Junta de Relaciones Culturales y como "chargé de la vente des eaux-fortes de Picasso" (AGGCE, PS-Madrid, caja 1704, leg. 1633).

⁷⁷ Así se lo recordaba el subsecretario del MIP, Wenceslao Roces, al subsecretario de Presidencia, José

Prat, en su oficio de 1-VII-1937, urgiéndolo al mismo tiempo a que se tramitara el pasaporte al secretario de dicha Cámara, Antonio Sáenz de Jubera, para que pudiera trasladarse a París, y a que se facilitasen a la Cámara 10.000 francos para atender al viaje y la instalación de los libros. (AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, doc. 20).

⁷⁸ En esa misma reunión también se acordaba, por ejemplo, subvencionar “con 40.000 pesetas los gastos de edición del trabajo publicado por el Instituto Nacional de Previsión”. En su reunión de 4-VI-1937, la Comisión también trató de la petición de un crédito a este Instituto para realizar un libro sobre su labor, que se repartiría en el pabellón, así como “tarjetas de divulgación”, con participación en sus gastos de los ministerios de Propaganda y Presidencia del Consejo; y de la gestión del transporte de “dos colecciones de folletos del Ministerio de Trabajo que se encuentran en Madrid”. En su reunión de 5-VII-1937 se resolvía apoyar la participación de la Cámara Oficial del Libro de Madrid planteada por Wenceslao Roces. Entre otras remisiones, por ejemplo, el subsecretario del Ministerio de Agricultura informaba el 21-VII-1937 de que el Instituto de Reforma Agraria había enviado, en conjuntos de 25 ejemplares, los folletos “Decreto de 7 de Octubre”, “Discurso del Excmo. Sr. Ministro pronunciado en el Teatro Apolo”, “Por una Cooperativa en cada pueblo dentro de la Reforma Agraria”, “La Reforma Agraria en España”, “La siembra”; “El barbecho” y “Censos de Campesinos”, así como los carteles murales “Propietario faccioso”, “Ni un palmo de tierra laborable sin cultivar”, “Ni hambre de pan ni de tierra en el campo”, “Dos caminos” y “Decreto de 8 de Junio”. Recordemos la autoría artística de Renau, al menos, del primer folleto y los dos primeros carteles, todos ellos editados por el Ministerio de Agricultura. (AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, docs. 2 y 15).

⁷⁹ Con fecha 26-7-1937, el subsecretario del MIP, Wenceslao Roces, firmaba una carta de presentación dirigida al subsecretario José Prat para que atendiera “a estos amigos del Sindicato de Bellas Artes, que van a exponerte un proyecto muy bien ideado para nuestro Pabellón en la Exposición de París” (AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, doc. 36). Era el punto de arranque de la iniciativa que ha sido puesta de relieve por Josefina Alix (*op. cit.*, 1987, pp. 147-148).

⁸⁰ Estas colaboraciones también fueron muy rápidas. De hecho, el 31-VIII-1937, José Prat se dirigía a Jacinto Benavente agradeciéndole en nombre del presidente del Consejo “su generosa aportación a la Edición de *Recuerdos de España*, colección que remitimos al pabellón de la Exposición de París y que su preciada colaboración tanto prestigia y avalora” (AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, doc. 37).

⁸¹ *Madrid. Álbum de homenaje a la gloriosa capital de España*, Valencia, Ministerio de Instrucción Pública y Sanidad (Barcelona, Gráficas Seix Barral), [1937]. (Puede consultarse un ejemplar en AGGCE, PS40 Láminas-20).

⁸² Así decía Otero: “Reciente está el éxito extraordinario de su álbum *Madrid* [del Sindicato], que constituye

factura, de comienzos de agosto, emitida por la casa L. Gros y en la que se especifica que los trabajos anotados eran “pour la conférence de Mr. Renau”;⁸⁴ así como, el 6 de agosto, el valenciano enviaba un telegrama a José Prat en el que le indicaba: “agotados fondos ruégole si cree conveniente comunique Gaos entregarme dos mil francos para pasar los días que restan instalación definitiva pabellón”; seguido de otro telegrama del subsecretario a José Gaos con la indicación de que se sirviera facilitar esa cantidad a Renau, a justificar con cargo a los créditos de la Exposición.⁸⁵ Esta permanencia en París no le permitió atender a los museólogos británicos F. Kenyon y J. Mann, delegados que visitaron España entre el 12 y 20 de agosto atendidos por Pérez Rubio, pero no debió demorar mucho más su regreso el cartelista, pues, en la segunda quincena de agosto, ya se hallaba en Valencia colaborando con la delegación mexicana llegada al citado congreso internacional allí celebrado, la cual posteriormente organizó la muestra “Cien años de grabado político mexicano”, que se celebró en el Ateneo de la ciudad entre el 13 y 31 de ese mes.⁸⁶

El pabellón y la actividad desarrollada en él durante todo el tiempo que permaneció abierto, con todo, siguió siendo importante para Renau durante su regreso a España. De hecho, el 27 de agosto enviaba desde Valencia un telegrama al embajador de España en París, urgiéndole a que se remitiera al MIP un informe sobre el Congreso Mundial de la Documentación Universal, celebrado en esa capital entre los días 16 y 21 de agosto, en el marco de la Exposición Internacional.⁸⁷ Y, paralelamente, el valenciano continuó preparando su informe y conferencia para los museólogos de la OIM, lo que, de hecho, le llevaría de nuevo a París en el otoño de ese año. Mientras, en el pabellón, donde el arquitecto José-Lino Vaamonde, en sustitución de Gaos, había asumido temporalmente la dirección como comisario general adjunto, se seguía con el programa de actividades y la renovación de las instalaciones, en coincidencia, si era posible, con los intereses del momento.⁸⁸ Este parece ser el sentido del telegrama que el arquitecto dirigía a Renau el 27 de octubre a Valencia, en el cual le rogaba que autorizara a recoger de su habitación los planos de las torres de Serranos para proceder a la reforma del *stand* del Tesoro Artístico.⁸⁹ Una tarea que sería seguida más tarde con otros trabajos de fotomontajes acerca de la protección de monumentos y obras de arte.⁹⁰ Con todo, no fueron estos los últimos contactos del valenciano con el pabellón, puesto que a la clausura de la Exposición Internacional, que tuvo lugar el 25 de noviembre de 1937 (posiblemente incluso con asistencia de Renau, que por entonces pronunciaba la conferencia aludida en relación con la OIM), el Museo del Hombre del palacio del Trocadero solicitó a la DGBA que le prestase la colección de trajes, cerámica y objetos de arte popular y la documentación gráfica relacionada que se habían mostrado en el pabellón de España, para una exposición que estaría abierta en sus salas entre mediados de junio y mediados de octubre.

Renau mismo se dirigió el 4 de febrero de 1938, con un telegrama, al subdirector de este museo etnológico parisino, Jacques Soustelle, comunicándole que accedía a sus deseos y que el embajador español se pondría en contacto con él para que verificara el depósito en su museo, contra un recibo e inventario. Y, efectivamente, el 18 de febrero mandaba otro telegrama al embajador Ángel Ossorio aludiendo al enviado antes a la dirección del Museo y solicitándole que realizara la entrega oficial. Ángel Ossorio hizo el encargo, poniéndose previamente de acuerdo con el comisario general José Gaos, quien el 19 de febrero le advertía de la conveniencia de fijar las condiciones de entrega, custodia y devolución de los objetos y dar “forma documental a dicha entrega, ya materialmente hecha por esta Comisaría, dada la necesidad de desalojar urgentemente el Pabellón”. De manera que Jacques Soustelle, el 5 de marzo, remitía al embajador una comunicación en la que aseguraba que los objetos solicitados ya se encontraban depositados allí y que, desde el punto de vista administrativo, serían asimilados a las propias colecciones del Museo respecto a las condiciones de seguridad, cuidado y conservación hasta su devolución, adjuntando una relación de los mismos.⁹¹ Pero esta exposición, por problemas internos del centro, se retrasó mucho, hasta que realmente se pudo celebrar entre octubre de 1938 y enero de 1939, lo que paralelamente retrasó también la devolución de las obras, de las cuales ya se hizo cargo el Servicio de Recuperación del Patrimonio, acabada la guerra.⁹²

Tras la crisis ministerial del Gobierno de Juan Negrín a comienzos de abril de 1938, saldada con una honda reorganización que llevaría a éste a equilibrar el peso político prescindiendo de los comunistas en el MIP, el 22 de ese mes, como indicamos, Renau presentó su dimisión como director general de Bellas Artes. Fue nombrado poco después director de Propaganda Gráfica del Comisariado General del Estado Mayor Central, con el grado de comisario de batallón, lo cual supuso un relanzamiento de su creatividad y de su acción propagandista en este nuevo puesto, en el que permaneció hasta el final de la guerra y donde también desarrolló algunos trabajos con una finalidad semejante a la de París, como sus grandes fotomontajes de la serie *Los trece puntos de Negrín*, destinados a la participación española en la Exposición Universal de Nueva York de 1939,⁹³ con la cual el Gobierno pensaba reeditar el éxito de la concurrencia española en la Exposición Internacional gala de 1937, aunque el desenlace de la guerra no lo permitiría.

Estos fueron ya los últimos nueve meses de la intensa actividad que desarrolló Renau durante el periodo bélico, a la que, como él mismo ha narrado, hubo de poner fin el 25 de enero de 1939, pues, en cuestión de minutos, tuvo que salir precipitadamente de su “domicilio de la Bonanova cuando las avanzadas franquistas estaban ya en el Tibidabo”, con una familia numerosa de siete personas y dejando

hasta ahora el más alto exponente del arte antifascista. Del álbum *Madrid* se han vendido en la capital de Francia, en pocos días, más de veinte mil ejemplares. Y tanto de allí como de otras capitales europeas siguen llegando los pedidos en tal cantidad, que el sindicato ha pensado tirar otra edición aún más copiosa que la primera. Tiene el álbum-homenaje una serie de láminas admirables a pluma, a lápiz o a acuarela de los más ilustres dibujantes, pintores y escultores de España. La sola enumeración de las firmas que en él han colaborado, junto a unas palabras transidas de hondo y alto fervor, de Antonio Machado, da ya una idea de su importancia: José Gutiérrez Solana, Teodoro Miciano, Victorio Macho, Arturo Souto, Molina, Bardasano, Puyol, Espert, Julián Lozano, Servando del Pilar, Mateos, Eduardo Vicente y Enrique Climent. También se nos agotó hace ya algún tiempo —me dice un miembro de la Directiva [del Sindicato]— nuestra primera serie *Recuerdos de España*, formada por diez dibujos, en forma de crisma, y otros tantos pensamientos autógrafos de nuestros mejores literatos. En esta serie han colaborado, con los dibujantes Molina, Quintanilla, Juana Francisca, Cañavate, Parrilla, Girón, Ortell, Miciano, Servando del Pilar y Lozano, los escritores Díez Canedo, Zamacois, Antonio Machado, *Corpus Barga*, Alberti, Antonio Porras, José mas, León Felipe, Benavente y Zozaya”. Por su parte, Eduardo Ontañón indicaba entre la abundante actividad de los dibujantes: “Y ahora ‘Madrid’, esta cuidada carpeta que acaba de editar el Ministerio de Instrucción Pública, con láminas de Solana, Eduardo Vicente, Climent, Francisco Mateos, Servando del Pilar, José Espert, Ramón Puyol, José Bardasano, Jesús Molina, Miciano, colaboración de los escultores Macho y Lozano, y una acuarela de Souto, de gran sobriedad y sugestión. Toda esta actividad, toda esta obra continua de los dibujantes de España, ha creado un público, una visión, un buen perfil de la guerra. Gracias a ella, nuestra lucha tiene un sentido artístico para los ojos extranjeros, un ánimo y un ejemplo para los españoles.” (A. Otero Seco: “Madrid. El Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes, trinchera antifascista”, *Mundo Gráfico*, Madrid, 13-X-1937; y E. de Ontañón: “Los dibujantes dan el ejemplo”, *El Sol*, Madrid, 17-X-1937; ambos recogidos en M. Á. Gamonal, *op. cit.*, 1987, pp. 111-112 y 290-292, respectivamente).

⁸³ Véase sobre las carpetas citadas y el conjunto de las publicaciones enviadas Alix, *op. cit.*, 1987, pp. 145-151. Además, algunas fotografías de Kollar reproducidas por esta autora (pp. 140 y 150) dan prueba de la presencia en el pabellón de obras como *Galicia mártir* de Castelao o incluso de folletos editados por el Ministerio de Agricultura e ilustrados por Renau, como los ya citados titulados *7 de Octubre. Una nueva era en el campo* o *El fruto del trabajo del labrador es tan sagrado para todos como el salario que recibe el obrero*.

⁸⁴ Factura n.º 15 de la casa L. Gros, de 2-VIII-1937 (AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, facturas L. Gros).

⁸⁵ Telegramas de Renau a Prat de 6-VIII-1937 y de Prat a José Gaos de 6-VIII-1937 (AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, doc. 28). Igualmente, Renau firmaba el 11-VIII-1937 por delegación el cobro del salario del mes de

agosto correspondiente a Gori Muñoz (que también recibían conjuntamente respecto a ese mes los compañeros del equipo Félix Alonso y Alberto Sánchez; del mes de julio Antonio Bonet, y del 20 de julio al 20 de agosto Javier Colmena). (AGGCE, PS-Madrid, caja 2760).

⁸⁶ Según José Chávez Morado, que junto con Fernando Gamboa eran los únicos pintores de la delegación, el montaje de la exposición en Valencia fue realizado por ellos dos, a quienes se unió Renau y otro compañero. (Manuel García: "Presencias mexicanas en Valencia [36-39]: Cabada, Chávez y Gamboa", *Batlia*, n.º 5, Valencia, otoño-invierno 1986, pp. 146-157).

⁸⁷ Telegrama de 27-VIII-1937, AGA, Asuntos Exteriores, 10 [96], caja 54/11254, exp. 6240.

⁸⁸ Sobre el conjunto de las obras y trabajos suplementarios que se realizaron en el pabellón hasta el 25-IX-1937, resultan de gran interés las relaciones-facturas de la casa Entreprises Labalette, la cual, además de la obra de construcción, se encargó de la realización del mobiliario y los pequeños trabajos de instalación. El propio Vaamonde enviaba a esta casa un adelanto sobre tales cuentas el 5-X-1937 y otro el 22-X-1937. El administrador de la empresa, en su carta de 19-II-1938 al comisario general del pabellón, le expresaba ya su satisfacción con él y sus colaboradores, que habían permitido la buena edificación del pabellón y la realización de sus trabajos de detalle. (AGGCE, PS-Madrid, caja 1857).

⁸⁹ Telegrama de Vaamonde a Renau, 27(1^o)-X-1937, AGGCE, PS-Madrid, caja 1704, leg. 1633.

⁹⁰ En este sentido son de gran interés las facturas emitidas por la casa L. Gros el 2-XII-1937 y 3-XII-1937, en concepto de agrandamientos de fotos para el primer piso del pabellón, referidas a "Protection des monuments" y "Protection ouvres d'art", cuyas temáticas eran, en la primera factura, armaduras de protección, Goya, interior demolido de Madrid, tumba de Cisneros, Alcalá de Henares, fuente, Neptuno, revisión de tapices, "photomontage protection ouvres d'art", etc., y, en la segunda, trabajos encargados por Gori Muñoz sobre "Protection des monuments". (AGGCE, PS-Madrid, caja 2760).

⁹¹ Véase el telegrama del director general de Bellas Artes al embajador de España (Barcelona, 18-II-1938); el telegrama del embajador a la DGBA (París, 19-II-1938); la carta de José Gaos al embajador (París, 19-II-1938), que reproduce el telegrama de Renau de 4-II-1938, y la carta de Jacques Soustelle al embajador español (París, 5-III-1938), que adjunta el inventario de objetos depositados en el Museo. (AGA, Asuntos Exteriores, 10 [96], caja 54/11097, exp. 4491).

⁹² Véase Alix, *op. cit.*, 1987, p. 169.

⁹³ Renau, que afirmará que "el periodo más bajo" de su productividad artística precisamente fue el de su gestión como director general de Bellas Artes, también añade: "Sólo la parte gráfica del pabellón de España en la Exposición Internacional de París, 1937, y los grandes fotomontajes sobre los llamados '13 puntos de Negrín' (destinados a la Feria Interna-



Fachada del pabellón de la República en París, 1937

todas sus pertenencias en Barcelona.⁹⁴ Ya entonces intuyeron muchos responsables oficiales lo que la marcha en estas condiciones, tan generalizables, significaría para la reconstrucción en la memoria de toda aquella actividad. El mismo Renau, ante la falta de documentación más precisa sobre uno de los hitos más destacados de su gestión en la DGBA, como fue el conseguir la participación de Picasso en el pabellón español de 1937 que dio origen al *Guernica*, ha apostillado lo que, ya desde la caída de Barcelona, se imponía con la retirada, haciendo más difícil la posterior reconstrucción de hechos y gestiones como aquella:

...me gustaría describir la trágica y ejemplar retirada de los luchadores republicanos hacia la frontera francesa, que me tocó parcialmente controlar en mi función de comisario político de batallón. Pues sólo a escala del pueblo que tenemos puede uno medir casos tan insólitos como el del *Guernica*... Con el fin de preservar en lo posible la suerte de quienes no pudieran salir, iban sistemáticamente quemándose ficheros y archivos de ministerios, sindicatos, etc., que contenían *documentos* que hoy serían de un valor inestimable. Y nosotros lo sabíamos. Como sabíamos también lo que se nos venía encima con la derrota de la República. Y hubo que optar entre el valor de los *papeles* para la historia y el de las *vidas* de quienes estaban haciéndola.⁹⁵

Luego, al otro lado de los Pirineos, le esperaban los campos de concentración, pero también la solidaridad para con él de Picasso:

Cuando en 1939 salí del horrendo campo de concentración de Argelès-sur-mer, Picasso me envió 1.500 francos cada uno de los tres meses que permanecí en Toulouse. Luego me enteré de que otros intelectuales españoles refugiados también habían recibido su ayuda. De modo que, con toda probabilidad, Picasso devolvió con creces los famosos “150.000 francos —de entonces—” que había recibido de la República en concepto de los gastos que pudiera ocasionarle la ejecución de una obra aún desconocida.⁹⁶

Mas estos meses sólo eran la primera etapa de un exilio mucho más largo, que continuaría, a partir de su arribo el 27 de mayo de 1939, en la capital de México;⁹⁷ y luego, desde marzo de 1958, en Berlín oriental, siempre unido su trabajo al mundo de la cartelística y la publicidad gráfica, ámbito en el que logró acreditar sobradamente su saber y profesionalidad. En España, sin embargo, poco bueno le esperaba con el régimen triunfante en la guerra, pues, como ocurrió a muchos otros republicanos, se procedió a incoar su expediente de responsabilidades políticas.⁹⁸ Mientras, Renau continuó en el exilio y únicamente decidió retornar —y en estancias esporádicas— a partir de la muerte de Franco y la realización de la muestra “España. Vanguardia artística y realidad social. 1936-1976” para la Bienal de Venecia de 1976, en la que incluso se llegó a reconstruir el pabellón español de 1937 en París y para la cual fue requerido el valenciano por sus organizadores.⁹⁹ Era el comienzo de la recuperación de una de las páginas más notables de nuestro arte de una brillante centuria, esa a la que en más de una ocasión nos hemos referido como nuestro Siglo de Plata.

cional de New-York, 1939) fueron hechos dentro del tiempo de mi cargo” (Renau, *op. cit.*, 1980, p. 14). Sin embargo, estos irrenunciabiles postulados de paz del jefe del Gobierno no se hicieron públicos hasta el 30 de abril de 1938 y, lógicamente, este trabajo de Renau es posterior.

⁹⁴ Renau: “Albures...”, manuscrito citado, 1981, pp. 4-5.

⁹⁵ *Ibidem*, 1981, pp. 21-22.

⁹⁶ *Ibidem*, 1981, p. 143.

⁹⁷ Véase M. Cabañas Bravo: *Rodríguez Luna, el pintor del exilio republicano español*, Madrid, CSIC, 2005, pp. 110-113, 149-156.

⁹⁸ Existen dos expedientes de responsabilidades políticas contra él. Uno es el seguido por el Tribunal Regional de Responsabilidades Políticas de la Audiencia Provincial de Madrid, incoado el 27-VI-1940, con fallo por el Tribunal Nacional el 17-III-1945 (condena a seis años de inhabilitación absoluta y pago de 50.000 pesetas), que fue sobreseído por el Juzgado Especial de la Comisión Liquidadora de Responsabilidades Políticas el 28-VI-1962 (AGA, Justicia, [7], caja 42/2858, exp. 9212). Otro es el expediente seguido contra él por el Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas, también incoado el 27-VI-1940, con fallo el 17-III-1945 de condena a seis años de inhabilitación absoluta y pago de 50.000 pesetas, devuelto a la Audiencia Provincial de Madrid el 11-IV-1945 (AGA, Justicia, [7], caja 75/750, exp. 1796-163).

⁹⁹ La muestra, que fue organizada por una amplia comisión de historiadores y artistas (Tàpies, Saura, Ibarrola, Equipo Crónica, Josep Renau, Alberto Corazón, Oriol Bohigas, Pérez Escolano, Tomás Llorens, Valeriano Bozal, Inmaculada Julián, José Miguel Gómez y Manuel García), tuvo tres secciones, una dedicada al arte y la realidad sociopolítica en la guerra civil, con la reconstrucción del citado pabellón del 37; otra que de forma monográfica presentaba a artistas ligados a la actividad de ese momento (Picasso, Miró, Alberto, Julio González y Renau) y, finalmente, una tercera que mostraba un desarrollo crítico de la escultura y pintura desde entonces, con obra de numerosos artistas. Lógicamente, por otro lado, la muestra no pudo estar exenta de polémica, máxime cuando el catálogo fue retenido, por mandato judicial, ante el supuesto delito de propaganda ilegal. Con algunas modificaciones y en medio de gran polémica, de diciembre a febrero de 1977, la exposición fue presentada en la Fundación Joan Miró de Barcelona (“Avantguarda artística i realitat social a l'Estat espanyol: 1936-1976”) y para la ocasión, el catálogo, que no pudo ser comercializado por las razones referidas, fue publicado en forma de libro (V. Bozal y T. Llorens [eds.]: *España. Vanguardia artística y realidad social, 1936-1976* [Venecia, 10 junio - 10 octubre 1976]; Barcelona, G. Gili, 1976). La revista *Comunicación XXI* lanzó un número extraordinario titulado *Venecia 76. Toda una polémica* (n.º 31-32, Madrid, 1977), donde reflejó todo el debate y ambiente vivido con esta exposición, que dio pie a Renau para su retorno a España.

Josep Renau y su familia con Rosa (esposa de Ángel Gaos) y Josefina, hermanas de Manuela Ballester, México, noviembre de 1941





Renau y el arte de la música

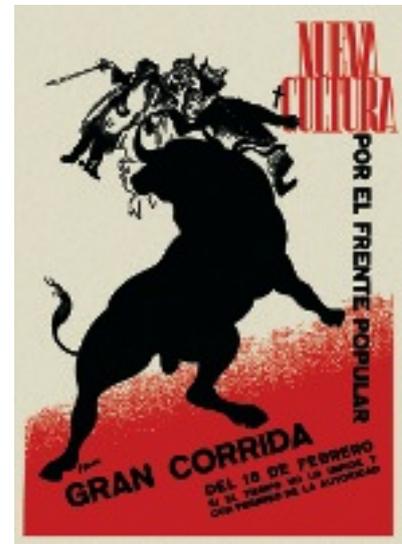
Francesc Bodí
Productor musical

...el contencioso crítico-autocrítico que entonces levantamos sigue en pie, dista mucho de haber sido deteriorado, y mucho menos derogado... Un prólogo actual y honesto deberá ser algo desde muy adentro lo que fue *Nueva Cultura*, es decir, no un réquiem a una ruina, sino un como decíamos ayer...”

J. Renau, “Notas al margen de *Nueva Cultura*”.
Agosto 1975 – Octubre 1976¹

Quizás una de las facetas más ignoradas de la historia de la Segunda República Española en lo referente al arte y la cultura sea la de sus logros y realizaciones en materia musical. El antecedente de tal situación es el genocidio cultural practicado por el régimen franquista con el asesinato y destierro de toda una generación de compositores, intérpretes, musicólogos, críticos y gestores, con los consiguientes cuarenta años de silencio —músicos reducidos al silencio— impuesto a los que sufrieron el exilio interior y con ellos a toda la sociedad española. Un reconocido musicólogo como Antonio Gallego nos ofrece una reseña de su paso por la Cátedra de Musicología del Real Conservatorio de Música de Madrid:

Todavía he tenido que sufrir épocas en que lo más “moderno” que podía investigar un musicólogo español terminaba en el siglo XVIII. El XIX era altamente sospechoso y el XX —el nuestro— simplemente no existía. Por otra parte, la procedencia eclesiástica de gran parte de nuestros maestros (Anglés, en el Instituto Español de Musicología de Barcelona, Rubio en Madrid, López-Calvo en Santiago de Compostela, etc.) provocaba con gran naturalidad un alto número de trabajos sobre música religiosa de la que tan repletos están nuestros archivos.²



Josep Renau, separata de *Nueva Cultura*,
núm. 10 bis, València, febrero de 1936

¹ José Renau: “Notas al margen de *Nueva Cultura*”, en *Nueva Cultura. Información crítica y orientación intelectual*. Edición facsímil, Vaduz – Madrid, Topos Verlag AG – Ediciones Turner, 1977, p. xxiv.

² Antonio Gallego: “Canciones para una derrota”, libreto del disco *Canciones de lucha*, Valencia, Dahiz Produccions, 2000, p. 15.



Josep Renau en la toma de posesión como director general de Bellas Artes, 7 de septiembre de 1936

De esa situación también da cuenta el compositor de la Generación de la República Pablo Sorozábal, quien sufrió, en 1979 y ya con el actual régimen, la suspensión del estreno de su obra *Juan José* (zarzuela que continúa sin estrenar a día de hoy) y la censura del texto que escribió para el programa. Ese texto terminaba así: “Bueno, el mundo da muchas vueltas y a lo mejor el año dos mil España vuelve a tener cierta cultura musical, por lo menos la que tenía el año 1936. ¡Amén!”.³

Hemos llegado al siglo XXI y vivimos inmersos en una mesocracia, con todas las matizaciones que se quiera, en que la sordera es dominante como resultado del ruido estrepitoso y aturdidor que producen y expanden los llamados *mass media*: los altavoces y las pantallas del sistema. Un sistema cuyas instituciones ignoran prácticamente la existencia del arte de la música y minusvaloran su cultivo y enseñanza para el gran público. En suma, se menosprecia su esencial y elemental importancia para la educación, para la comunicación y para la vida cotidiana de la colectividad.

La misma palabra *música*, con su amplio y variado contenido polisémico, ha visto reducido su significado a los géneros y subgéneros más provechosos para las multinacionales, lo que contribuye a empobrecer culturalmente la sociedad. De este modo, esos géneros y subgéneros musicales, como la canción de autor, el *pop-rock*, la canción y la música popular, siendo válidos y necesarios para nuestra convivencia, ven cegada su fuente más pura, científica y transformadora; de ahí los síntomas de agotamiento que se perciben también en estas expresiones, como el continuo *revival* hacia épocas pasadas, las persistentes actualizaciones, refundiciones, fusiones y nuevas versiones que nada, o muy poco, aportan. Como no podía ser de otro modo, el lenguaje hablado y escrito sigue el mismo camino de empobrecimiento y mutilación que el propio lenguaje musical. Es posible mostrar que tal camino es el que siguen, cada uno con su especificidad, los demás lenguajes artísticos en la sociedad actual.

La música es un lenguaje y, por tanto, consustancial a la naturaleza humana. Su enriquecimiento o empobrecimiento es pues un barómetro inequívoco del grado de progreso o de atraso de una época. Sería absurdo considerar que la situación descrita se deba a una incapacidad inherente a los españoles, a la fatalidad que nos condena a una falsa cultura entre castiza y de papanatas aun cuando se presente como cosmopolita. Tal fatalidad no existe y sus inductores, defensores y encubridores, así como las empresas que la propagan, tienen nombres. Todos están aquí, entre nosotros.

Resulta ilustrativo, como anécdota repetida, que lo más que se puede obtener, en la mayoría de los casos, de los responsables de la cultura oficial es una confidencia del tipo “no crea usted, que a mí también me gusta la música...”.

³ Pablo Sorozábal: *Mi vida y mi obra*, Madrid, Fundación Banco Exterior, colección Memorias de la Música Española, 1986, p. 332.

Los párrafos que anteceden vienen a cuento para referirnos a la personalidad, la vida y la obra de Josep Renau y a la época en que desarrolló su actividad.

El 7 de septiembre de 1936, el Gobierno que preside Francisco Largo Caballero, a propuesta del Partido Comunista de España, nombra a Josep Renau director general de Bellas Artes, y a Jesús Hernández ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes. Renau tiene 29 años. Recordemos: España ha sufrido tres meses antes un golpe de estado por parte de un grupo de militares africanistas y reaccionarios, instigados y apoyados por la aristocracia terrateniente, el capital financiero y diversas organizaciones facciosas (falangistas, carlistas, requetés...); todos bendecidos por la jerarquía de la Iglesia católica. Y España sufre también la agresión exterior de las potencias nazifascistas del Eje, que se vuelcan en ayuda de la reacción española. Estamos en los primeros momentos difíciles, en que lo más sano de la juventud, los trabajadores del campo y la ciudad con lo más avanzado de los pueblos de España están decididos a parar los pies y derrotar a los sublevados.

Dos preguntas se imponen: ¿Quién es, a qué se dedica, de dónde viene ese tal Renau que accede a semejante cargo? ¿Qué sentido tiene, qué se puede hacer en una Dirección General de Bellas Artes en plena guerra? No es difícil imaginar la respuesta desdeñosa o condescendiente de la élites burguesas y de los burócratas que, parapetados tras cargos con títulos rimbombantes, están acostumbrados a gestionar y aceptar el marchamo especulativo en el arte y la cultura. Pero Josep Renau llega a ese cargo desde abajo; es un artista, un intelectual que desde los tiempos de la dictadura de Primo de Rivera ha caminado con las corrientes revolucionarias obreras y populares, ha estudiado y asimilado las experiencias artísticas más avanzadas de su época y las ha incorporado a su quehacer. Con sus compañeros ha creado un movimiento de lucha por una *nueva cultura*, que se articula en torno a la revista del mismo nombre que él funda en Valencia, y que ha establecido relaciones con los movimientos intelectuales progresistas de toda España.

Cuando Josep Renau accede a la Dirección General de Bellas Artes en medio de la lucha popular por una nueva España, él y su partido tienen el programa cultural correspondiente y cuentan con un equipo para llevarlo a cabo. La realización de ese programa no sólo no se vio frenada por la guerra, sino que, por el contrario, se amplió y se profundizó. La lucha franca liberó a los artistas e intelectuales de los pesos muertos de la tradición reaccionaria, de los residuos paralizantes de siglos de dominación, servilismo y oscurantismo. Dejó “libre ya el camino de aquella inercia que lentificaba el desarrollo de la vida musical española”⁴ durante los primeros años de la Segunda República. El movimiento por la modernización de nuestro país iniciado en 1931 se aceleró hasta alcanzar realizaciones extraordinarias.



Juan Gil-Albert

⁴ José Renau: “Misión del Consejo Central de la Música”, en *Música*, n.º 1, Barcelona, enero de 1938, p. 7. Anexo I de esta edición.



Josep Renau en su taller de Cuernavaca (México) pintando un retrato de J. Stalin

⁵ Reproducimos tres testimonios acerca del carácter internacional de la guerra de España:

“Lo único que en las circunstancias que enmarcan nuestra época puede conservar viva la esperanza de tiempos mejores es la lucha heroica del pueblo español por la libertad y la dignidad humanas.” Albert Einstein (mensaje dirigido al II Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura, Valencia, 1937).

“Gobierno mexicano considerando agresión es víctima noble pueblo español implica grave amenaza paz mundial y soberanía estados independientes, cumple sus deberes de solidaridad con instituciones democráticas contribuyendo triunfo causa quienes defienden postulados dignidad del hombre y justicia social. Nombre pueblo de México envió cordial saludo norteamericanos, españoles y mexicanos reunidos Madison Square Garden Nueva York protestan atentado realizase contra legitimidad gobierno republicano y progresistas aspiraciones nación española.” Lázaro Cárdenas, presidente de México. México, D. F., 15 de julio de 1937 (cablegrama dirigido a las Sociedades Hispánicas Confederadas de EE. UU. convocantes del acto en protesta por la falta de ayuda del gobierno norteamericano al gobierno de la República Española).

“Liberar a España de la opresión de los reaccionarios fascistas no es asunto privado de los españoles, sino la causa común de toda la humanidad avanzada y progresista.” José Stalin, Secretario General del C. C. del P. C. (b) de la URSS (telegrama enviado a José Díaz, Secretario General del C. C. del PCE, octubre de 1936).

⁶ Se refiere, entre otras, a Altavoz del Frente.

⁷ Debe referirse a la vicepresidencia.

En todos los terrenos la causa antifascista y republicana fue la aportación progresista más trascendental que han dado los pueblos de España a la humanidad en la historia moderna.⁵

...

El 24 de julio de 1937 se crea el Consejo Central de la Música, dependiente de la Dirección General de Bellas Artes. Su presidente es Josep Renau y su vicepresidente Salvador Bacarisse. José Castro Escudero actuaba de secretario y Manuel Lazareno de la Mata de vicesecretario. Como vocales Rodolfo Halffter, Julián Bautista, Eduardo Martínez Torner, Francisco Gil y Roberto Gerhard.

El músico Carlos Palacio relata en su libro *Acordes en el alma* que al principio él fue nombrado vocal pero “Dimití del cargo, a pesar de la amable simpatía que todos mis colegas me testimoniaron y volví a mis actividades musicales vivas que no había abandonado del todo...”⁶ Muy poco después de mi dimisión, cuando el peligro sobre Madrid se acentuaba y comenzaba a hablarse de que pronto sería bombardeado, Óscar Esplá cedió la presidencia a Salvador Bacarisse,⁷ con el pretexto de una conferencias que tenía que dar en el extranjero. Debió dar miles de ellas pues no regresó a España... hasta 19 años después”.⁸

En la revista *Música*, de la que más adelante hablaremos, Josep Renau publica un editorial titulado “Misión del Consejo Central de la Música”,⁹ que constituye un formidable análisis de la situación del Arte de la Música en España y todo un programa para su impulso y renovación. Renau señala entre otras cosas que: “El Consejo Central de la Música tiene como misión principal —dentro de las condiciones y necesidades primordiales que impone la guerra— en primer lugar, de ampliar la base del público musical dando acceso a las masas populares a ese medio privilegiado de la gran música, y en segundo lugar, de estimular la labor de creación musical, asegurando la convivencia del artista creador con ese pueblo maravilloso y pródigo que le prestará los elementos frescos para una renovación continua de su arte”.¹⁰ La lectura de este editorial nos muestra de manera vivísima las líneas de fuerza que conducían la política musical impulsada por el Estado republicano. Su análisis lúcido y certero sobre los males crónicos que aquejaban y aquejan al arte musical en España, nos hubiera podido ahorrar algunos párrafos iniciales de este trabajo. Y es que Renau se explica magníficamente.

En el mismo número se publica una reseña con el título “La nueva reestructuración de la vida musical española”.¹¹ En ella se da cuenta de la creación del Consejo Central de la Música, de sus objetivos, su organigrama, sus tareas en marcha o de próxima ejecución. De las tareas a llevar a cabo, Carlos Palacio, en la obra anteriormente citada, da cuenta del proyecto, que no llegó a materializarse, de crear además una potente masa coral con dos directores: Pablo Sorozábal y él mismo.

En realidad, viendo este programa, si lo unimos a las anteriores medidas tomadas desde la proclamación de la Segunda República, podemos afirmar que cubría toda una época que llega hasta las actuales necesidades musicales.

...

El 28 de octubre de 1937 se aprueba el decreto por el que se crea la Orquesta Nacional de España.¹² El editorial del número 3 de esa revista analiza los objetivos de la Orquesta y su línea de actuación: “es evidente que la Orquesta Nacional de Conciertos es el laboratorio donde ha de realizarse todo gran experimento musical; que es el organismo que ha de mantener en tensión la potencia, la originalidad creadora de nuestros músicos en contraste con todos los aspectos del arte contemporáneo universal”.¹³ En la misma fecha es nombrado como director Bartolomé Pérez Casas, que había sido fundador de la Orquesta Filarmónica de Madrid.

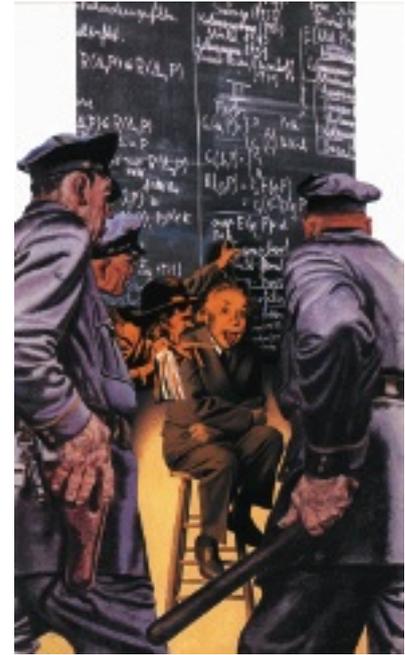
El 2 de febrero de 1938, el Gobierno instalado en Barcelona, a propuesta de la Dirección General de Bellas Artes, nombra a los cargos de la Orquesta Nacional y de Conciertos. En su plantilla figuran eminentes profesores, la mayoría de los cuales tuvieron que sufrir por esta causa y tras la guerra el destierro o, si quedaron en España, las depuraciones franquistas.

Una persona representativa de todos ellos es Julián Menéndez González, clarinete solista de la Orquesta, uno de los mejores clarinetistas del mundo en aquella época. Depurado, destituido y apartado de todo cargo en cualquier orquesta o agrupación musical, Julián Menéndez realizó su callada labor, hasta lograr una obra excepcional que le ha convertido en maestro de la escuela española de clarinete y un referente imprescindible en todo el mundo para la literatura musical y la interpretación de ese instrumento.¹⁴

Desde el primer concierto el día 8 de abril de 1938 en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona hasta el último el día 6 de enero de 1939, la Orquesta Nacional ofreció más de 30 conciertos.¹⁵ No es posible soslayar que este año de 2007 se cumple el 70 aniversario de aquella creación de Renau en Valencia. Por el momento, ninguna información, ni menos aún conmemoración: cero. Se da el triste caso de que profesores de la Orquesta Nacional desconocen la historia de ésta y la biografía de sus antecesores en el cargo (!). Incluso se ha atribuido la creación de la Orquesta Nacional al régimen franquista (!!).

...

Otro instrumento fundamental creado por el Consejo Central de la Música presidido por Renau será la revista *Música*, a la que ya nos hemos referido. Dirigida por Rodolfo Halffter, se publicaron cinco



Josep Renau, *El sabio y las bestias*, México, 1957

⁸ Carlos Palacio: *Acordes en el alma*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1984, pp. 138-139.

⁹ José Renau: “Misión del Consejo Central de la Música”, en *Música*, n.º 1, Barcelona, enero de 1938, pp. 5-8. Anexo I de esta edición.

¹⁰ Renau, “Misión del Consejo Central...”, *loc. cit.*, pp. 7-8. Anexo I de esta edición.

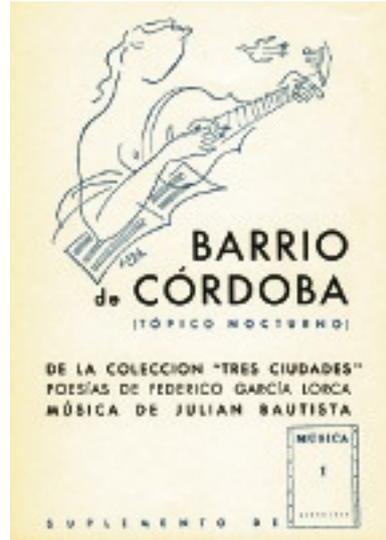
¹¹ “La nueva reestructuración de la vida musical española”, *Música*, n.º 1, Barcelona, enero de 1938, pp. 63-67. Anexo II de esta edición.

¹² “La nueva reestructuración...”, *loc. cit.*, pp. 65-66. Anexo II de esta edición.

¹³ “Editorial”, *Música*, n.º 3, Barcelona, marzo de 1938. Anexo III de esta edición.

¹⁴ Enrique Pérez Piquer, clarinete solista de la Orquesta Nacional, ha realizado una amplia biografía de su maestro y antecesor en el cargo en el libreto del disco *Clar i Net. Julián Menéndez, obras para clarinete y piano*, Valencia, Dahiz Produccions, 2004, pp. 8-17.

¹⁵ Pérez Piquer, *loc. cit.*, p. 11.



Ramón Gaya, portada de la partitura de *Barrio de Córdoba* de Julián Bautista. Suplemento de la revista *Música*, n.º 1



Francisco Mateos, portada de la partitura de *Las compañías de acero* editada por *Altavoz del Frente*, Madrid, 1936

números (el último de ellos doble) de enero a junio de 1938. Con cada número y a modo de suplemento se incluía la partitura de un compositor español con portadas ilustradas por Ramón Gaya. Dicha revista es quizás la primera publicación musicológica rigurosa y completa de nuestro país.

Emilio Casares Rodicio, en la introducción a la magnífica edición facsímil realizada por la Residencia de Estudiantes, señala:¹⁶

La revista *Música*, estructurada en varias partes: editoriales, estudios sobre compositores españoles o sobre música histórica o popular, análisis de músicas de actualidad, música de cine, escritos doctrinarios, vida musical, música y músicos españoles en el extranjero, testimonios de músicos extranjeros a favor de la causa revolucionaria, bibliografía, revistas, noticias breves y resúmenes, es todo un alegato a favor de la libertad y de la defensa del ideario compartido por el que se luchaba.¹⁷

En ella colaboraron Josep Renau, Rodolfo Halffter, Eduardo Martínez Torner, José Subirá, Enrique Casal Chapí, Manuel Villegas, Antonio Ruiz Vilaplana, Julián Bautista, Manuel Borguño, Clemente

¹⁶ *Música*, edición facsímil, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1998.

¹⁷ *ibid.* p. 19.

Lozano, Francisco Galí Fabra, Rafael Moragas, Xavier Gols, José Castro Escudero, Otto Mayer, Luís Góngora y Jesús A. Ribó.

Exquisitamente editada, bellamente ilustrada, con una cuidada impresión y encuadernación, es una preciosa joya que nos ha legado la Generación Musical de la República; nombre, por cierto, que es el único adecuado para designar a la multitud de músicos y creadores que la componen.

...

Finalmente, como instrumento auxiliar de tan ambiciosa labor musical, la Dirección General de Bellas Artes puso en marcha las ediciones del Consejo Central de la Música. El objetivo era la recepción de “cuantas obras musicales de autor español aspirasen a ser editadas o impresionadas en discos gramofónicos”.¹⁸ José Castro Escudero, refiriéndose a ellas, en el número 4 de la revista mencionada nos informa que hasta ese momento, abril de 1938, se habían editado diecisiete obras de ocho autores españoles y da cuenta de los móviles de su creación:

La música española había quedado siempre, salvo excepciones, sin la necesaria expansión, olvidada, puede decirse, en una partitura autógrafa; cuando más, unos materiales de orquesta manuscritos y la consignación en un programa de conciertos y las consiguientes reseñas periodísticas de críticos astutos o cretinos que pergeñaban en los más de los casos gacetillas musicales llamadas pomposamente críticas.

La producción musical española no alcanzaba por esta causa su total vida, le faltaba la expansión que lleva consigo el papel impreso; era, podemos decirlo, música destinada a preocupaciones de futuros musicólogos, investigadores o paleógrafos que sabrían defenderla en su justo valor de la incomprensión o el menosprecio de aquellas futuras generaciones de músicos con otros gustos, producto de la evolución de los ideales estéticos musicales —en música todavía no se han hecho revoluciones— pero que la considerarían como cosa de museo por no haber alcanzado la necesaria expansión.

Terminó para el compositor español, ya conocido o por conocer, la tragedia que supone la busca de un editor.¹⁹

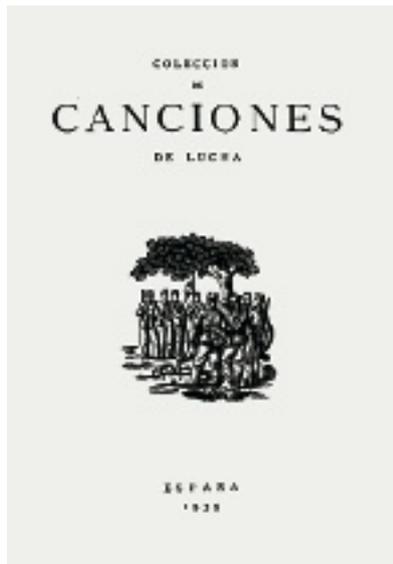
Palabras estas que, setenta años después, resultan casi proféticas en sentido inverso de lo acaecido en nuestro país desde la pérdida de la guerra hasta el momento y de la situación que sufrimos en cuanto al conocimiento de nuestra literatura musical más reciente,



Julián Menéndez con la Banda Municipal de Madrid durante la II República

¹⁸ Véase Anexo II.

¹⁹ José Castro Escudero: “Las ediciones del Consejo Central de Música”, *Música*, n.º 4, Barcelona, abril de 1938, p. 40.



Antonio Ballester, portada de *Canciones de Lucha*, Valencia, 1939



Carlos Palacio, primero por la derecha, con unos compañeros durante la guerra

así como a la edición de partituras. Una situación que conocen muy bien los compositores y los pocos editores privados que se atreven a luchar en el terreno de la edición de música sinfónica. Respecto a la edición en soporte discográfico, la situación es tan precaria que huelga cualquier comentario. A día de hoy aquel programa continúa en lo fundamental vigente ...e inédito.

...

Como no podía ser de otro modo, toda esta actividad musical se desarrolló teniendo como punto preciso de referencia la lucha de los pueblos de España contra el fascismo interno e internacional, el heroísmo de sus hombres y mujeres en los frentes y en la retaguardia. Nada más natural que se dedicara especial atención a la composición de canciones e himnos destinados a afirmar los ideales del combate, la unidad y coraje colectivo de los combatientes y su decisión de alcanzar la victoria. La canción, de tanta raigambre en los pueblos; la canción sostén y compañía de las gentes; la canción de lucha, de sólida tradición en la resistencia a los opresores y los tiranos, cobra un nuevo sentido con una nueva vitalidad.

El llamamiento a los compositores y escritores para que se incorporasen a tal tarea no sólo era un derecho de las instituciones republicanas, era más bien *una obligación* en el más estricto sentido. En medio de debates productivos y a veces acalorados acerca de cómo llevar a cabo dignamente esta labor, cabe decir que la inmensa mayoría respondieron afirmativamente y estuvieron en su puesto: con su pueblo y con la República.

Sería extenso referir la cantidad de cancioneros y de obras que surgieron al calor de la lucha, algunas de manera anónima y espontánea y otras creadas por compositores y escritores de la época. Ya en el decreto de creación del Consejo Central de la Música se da cuenta de la convocatoria anterior de un concurso de canciones de guerra y de la edición de cuatro de las cien presentadas.²⁰

Fruto de toda esta actividad es la magnífica recopilación de las letras de cien canciones de lucha realizada por Carlos Palacio con una ilustración para cada una de ellas obra de Antonio Ballester, Francisco Carreño, Rafael Pérez Contel y Eduardo Vicente. El libro salió a la luz en Valencia en 1939, cuando las tropas franquistas del general Aranda entraron en la ciudad, y así fueron destruidos los ejemplares y las planchas de impresión. Se salvaron, no obstante, tres ejemplares. Existe una edición facsímil de este libro²¹ e igualmente se ha publicado un disco, con el mismo título *Canciones de lucha*, que contiene la grabación de veintiocho de esas canciones y un libreto de cien páginas con la reproducción de sus letras e ilustraciones.²² El mencionado libreto incluye un documentado estudio de Ana Vega Toscano titulado "Canciones de lucha: arte de compromiso político en

²⁰ Véase Anexo II de esta edición.

²¹ *Canciones de lucha*, Madrid, Editorial Pacífic, 1980.

²² *Canciones de lucha*, Valencia, Dahiz Produccions, 2000. Las canciones son interpretadas por un coro mixto de cámara dirigido por Salvador Moróder y con Ana Vega Toscano al piano.

la guerra civil española”.²³ De él son las siguientes palabras: “La canción, en su unión de poesía y música, se presentaba como vehículo ideal para este arte de compromiso: en el fragor de la contienda las canciones expresaron el más hondo sentir del pueblo, saltando finalmente las barreras entre repertorios cultos y populares. En mezcla abigarrada se popularizaron y escucharon así himnos y marchas revolucionarias internacionales o españolas junto a melodías de origen popular y folklórico y a su lado partituras creadas expresamente para el conflicto por poetas y compositores que se enfrentaban de forma ya verdaderamente práctica al problema de poner su arte al servicio de las circunstancias políticas, sin por ello caer en lo tosco o burdo, tarea verdaderamente ardua.”²⁴

Es de interés conocer en qué situación se gestó la recopilación de la que hablamos. Su autor Carlos Palacio nos la cuenta:

En el año 1938 yo continuaba agregado al Comisariado del Grupo de Ejércitos que se encontraba en los alrededores de Paterna. En la sección cultural estaban el pintor y dibujante Eduardo Vicente, los dibujantes Ballester, Carreño y Contel, el escritor Ángel Gaos y el poeta Miguel Hernández.²⁵

...

Con el párrafo anterior no nos hemos alejado de Renau. Tras dejar la Dirección General de Bellas Artes debido a la remodelación del Gobierno que llevó a cabo su presidente Juan Negrín en abril de 1938, Renau se incorpora a la Dirección de Propaganda Gráfica del Comisariado General del Estado Mayor Central del Ejército con el grado de comisario de batallón.

Renau pasa a dirigir y gestionar la propaganda gráfica y con ella las revistas y publicaciones en los diversos frentes. Entre ellas se encuentra el referido libro *Canciones de lucha* y la revista *Comisario*.²⁶ Ésta última es una publicación del Comisariado General de Guerra de la que se editaron en Valencia cinco números entre septiembre de 1938 y enero de 1939. Contiene diversas colaboraciones musicales y, entre ellas, una de Carlos Palacio titulada “La música en el ejército”. Aquí Palacio plantea la importancia de las canciones e himnos para los combatientes y la necesidad de la creación de coros y de bandas en todas las unidades militares y anuncia el propósito de “comenzar a editar una colección de himnos y canciones para banda”,²⁷ plan del que forma parte el citado libro *Canciones de lucha*.

Lo dejamos aquí porque el análisis de la presencia de la música en la multitud de revistas que vieron la luz durante la guerra sobrepasa los límites y el objeto de este trabajo.

...

²³ Ana Vega Toscano, *loc. cit.*, pp. 17-24. Sobre este mismo tema y con el título *Canciones de lucha: música de compromiso político en la guerra civil española* se ha publicado la comunicación de Ana Vega Toscano al V Congreso de la Sociedad Española de Musicología celebrado en Barcelona del 25 al 28 de octubre de 2000. De lo arduo de la tarea encomendada a los músicos da cuenta José Castro Escudero en un artículo titulado “Cancionero revolucionario internacional”, donde toma como ejemplo ese cancionero, para encontrar respuestas a dos problemas importantísimos: “El primero de ellos es el de la colaboración de los músicos, los músicos que respeten su arte, claro está, al movimiento revolucionario mundial. El segundo es el del tono, el lenguaje, la calidad, en suma, que ha de tener ese arte revolucionario. Son dos problemas inseparables, recíprocos, aunque los casos en que los habíamos entrevistado nos los hacían parecer antagónicos, y era eso lo que fomentaba nuestra desorientada actitud”. *Hora de España*, IX, Valencia, septiembre de 1937, p. 72.

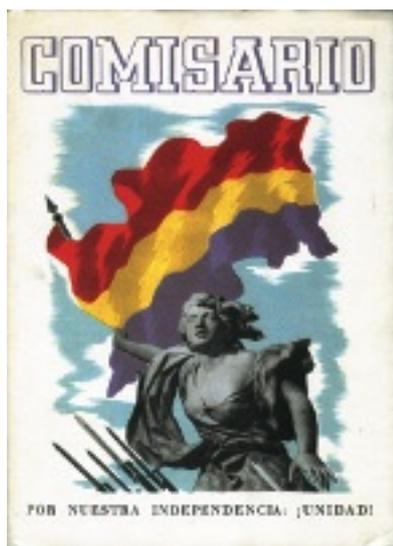
De los problemas que la guerra planteaba a los poetas y a la poesía y de su relación con el pueblo da cuenta por su parte Juan Gil-Albert en su artículo “El poeta como juglar de guerra”: “este pueblo, en uno de los momentos decisivos de su historia, vuelve a encontrarse con el poeta, no con un determinado poeta, sino lo que es sin duda por el momento para el pueblo la ventura del hallazgo, con el poeta como olvidado personaje anónimo que regresa, trayendo en sus palabras que suenan como la música un mensaje de heroísmo y amor. Heroísmo y amor, he ahí el medio en que conviven noblemente el poeta y el pueblo; de ellos, de ese heroísmo y amor, brotan la vida y la muerte, los inaprehensibles temas que el poeta ha cantado en todos los tiempos.” *Nueva Cultura*, año III, núm. 1, Valencia, marzo de 1937. Edición facsímil, pp. 252-253.

²⁴ Ana Vega Toscano, *op. cit.*, p. 21.

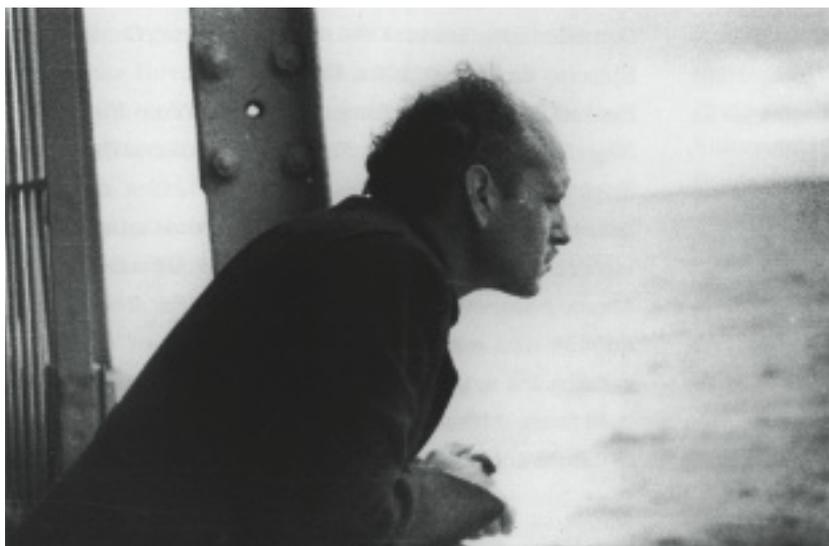
²⁵ Carlos Palacio, *op. cit.*, p. 182.

²⁶ *Comisario*, edición facsímil, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2003.

²⁷ *Comisario*, año I, n.º 1, Valencia, septiembre de 1938.



Antonio Ballester, portada de *Comisario*, n.º 4, Valencia, diciembre 1938



Josep Renau en la cubierta del transatlántico holandés *Veendam* rumbo a México, mayo 1939



Dimitri Shostakóvich en el tejado del Conservatorio de Leningrado en misión de defensa antiaérea en 1941

²⁸ A punto de dejar listo este texto para enviarlo a la imprenta, la memoria, con un gozoso relámpago, me ha recordado que aquí no acaba la relación de Renau con el arte de la música. Otro artista profundo y universal, a fuerza de ser nuestro, Ovidi Montllor, le dedicó, cuando aquel volvió a Valencia, una de sus canciones más puras: *Bon vent i barca nova!* La obra pertenece al disco de título homónimo publicado por Ariola en el año 1979 y figura como disco núm. 8 dentro de *Ovidi Montllor. Antologia*, editada por Dahiz Produccions en el año 2000. Josep Renau antes había ilustrado con un dibujo a color el libro *Ovidi Montllor, poemes i cançons*, editado en Barcelona por Galba Edicions en el año 1978. Quizás sea el último trabajo de este tipo de Renau.

Finalizada la guerra, Josep Renau se trasladó a México y posteriormente a Alemania, donde prosiguió su actividad creadora e internacionalista. Sabemos, por ejemplo, que su inacabada película *Lenin Poem* (1960 aprox.) estaba siendo concebida como una fusión de sus imágenes con música de Dimitri Shostakóvich.

Mientras tanto, en España, pese a la oscuridad de la noche franquista, la obra de Renau y su consigna “sacar el arte a la calle” consiguieron llegar y ejercer una intensa atracción en el ámbito de la oposición antifranquista —incluida la práctica totalidad de los artistas jóvenes de entonces—, concretamente en aquellos que luchábamos por la República y por la independencia nacional. Dicho sea por el autor de este texto como homenaje.²⁸

...

Sorprende a primera vista la inmensa labor que en el terreno de la actividad musical, en menos de tres años, realizaron Renau, sus colaboradores y los organismos bajo su dirección. Si a ello sumamos la restante actividad en todos los dominios del arte y del patrimonio histórico y cultural encomendados a su Dirección General, la magnitud resulta incluso apabullante. Con razón se preguntaban entonces: “¿Cuándo duerme el director general de Bellas Artes?”.



Guernica de Pablo Picasso.

En las obras y en los textos del momento están las claves de ese impulso creador a la altura de la verdadera aceleración del tiempo histórico que se vivió en España en aquel entonces. Y esa aceleración, con las necesidades de organización consiguientes, hizo destacar a dirigentes de gran talento. Josep Renau, en concreto, manifestó exhaustivamente unas altas dotes de dirigente, de organizador y de creador. Es de todo punto evidente que además era un excelente gestor cultural, capaz de administrar los escasos medios de que disponía para unos resultados óptimos.

Invita a la reflexión la frase citada, en relación con la fundación de la Orquesta Nacional, en la que se habla de “mantener en tensión la potencia, la originalidad creadora de nuestros músicos en contraste con todos los aspectos del arte contemporáneo universal”. Esta expresión viene a encerrar una exacta definición de la naturaleza interdisciplinar de la obra *renauiana*; Renau no sólo es un dirigente íntegro, es también un artista integral, con una obra totalmente actual, crítica y de avanzada. No en balde, si seguimos la clasificación académica de “las siete artes”, en todas ellas Renau hizo aportaciones sobresalientes o las impulsó de manera notable.

Los testimonios que conocemos hablan de su dinamismo y energía, de su optimismo y de su capacidad de trabajo. Con el añadido de la ironía y el humor.²⁹ Todo este conjunto de cualidades confieren un particular vigor a toda su obra y actividad: *vigor renauista*.

²⁹ No nos resistimos a transcribir una muestra directa del carácter de Josep Renau en relación con Pablo Picasso, relatada por Eduardo Pons Prades, quien nos ha dejado hace poco: "Algo más tarde — fines de los años 50 y comienzos de los 60— tuve ocasión de visitar varias veces a Pablo Picasso... En sus recuerdos salía a relucir, a menudo, el encuentro Picasso-Renau a principios de 1937, en el que se apalabró el mural picassiano destinado al Pabellón de la Exposición Universal de París (junio 1937), que acabaría encarnándose en el célebre Guernica. Pormenorizar el primer contacto Picasso-Renau desbordaría los límites de esta breve panorámica renauiana. La cosa daría para un cortometraje al estilo de los hermanos Marx. Tanto por su desenfado como por su desorbitado antic convencionalismo, generosamente aderezado con el talante cachondo de unos artistas que sintonizaron tan pronto se saludaron por vez primera. Nos consta, por otro lado que, al entregar el Guernica, Picasso tuvo que afrontar el espíritu frío y mezquino reinante en la embajada republicana de París. Y que echó muy de menos la cabal naturalidad y la sana espontaneidad del Director General de Bellas Artes, que respondía, entre otros, por 'camarada Renau'. (Porque es notorio que Picasso se adhirió al Partido Comunista francés en el otoño de 1944, pero no lo es tanto que ocho años antes — tras ser nombrado Director del Museo del Prado [a propuesta de Renau]—, Picasso fue acogido, como militante de honor, en el Partido Comunista Español). El pintor malagueño guardaba ambos carnés en una cartilla de hule, que sólo enseñaba a los amigos. Pude verlos...". Eduardo Pons Prades y Antonina Rodrigo, "Renau", en *Quaderns de l'Escola*, Valencia, Universitat Politècnica de València, Facultat de Belles Arts de Sant Carles, 14 de abril de 1988, pp. 67-68.

³⁰ Nos resulta muy oportuna esta reflexión para señalar que Josep Renau se esforzó durante toda su vida en dominar y aplicar la dialéctica. Su obra es una muestra de ello; además nos ha dejado valiosos textos sobre el Arte y su estado en la sociedad contemporánea.

Acerca por ejemplo del arte del fotomontaje, dejó escrito: "La dialéctica marxista-leninista és la ciència de les contradiccions, i el fotomuntatge polític la forma artística més adequada per a expressar-les visualment. Mai no m'he considerat especialista del fotomuntatge, sinó un pintor que, entre altres coses, en fa. Em crec, per tant, professionalment autoritzat per a afirmar que, de totes les arts visuals, el fotomuntatge és la més complexa i difícil. Exigeix gran experiència en el domini de l'espai pictòric, destresa en diverses especialitats fototècniques i un coneixement aprofundit del marxisme-leninisme, sobretot del mètode d'anàlisi crítica de la societat contemporània. No és gens freqüent trobar plegats aquests tres factors en una sola persona. D'aquí la raresa del fotomuntatge polític i les dificultats que afronten els crítics d'art per haver-se-les amb aquesta forma artística"; "La 'cua' de Lenin i l'art del fotomuntatge", en *La batalla per una nova cultura*, Valencia, Eliseu Climent ed., 1978, p. 150.

³¹ Véase Frances Stonor Saunders, *La CIA y la guerra fría cultural*, Madrid, Debate, 2001.

Con este escrito hemos pretendido reflejar la aportación de Renau al arte de la música y a la actividad musical en España. Al mismo tiempo, hemos querido dar información complementaria sobre algunas realizaciones de su época, con objeto de incitar a su estudio y divulgación. A los jóvenes músicos e investigadores corresponde rescatar y difundir todo este inmenso legado.

Deseamos haber contribuido a combatir el reduccionismo tan en boga que aísla unos fenómenos de otros y que enfrenta como antagónicas características complementarias del mismo fenómeno: arte y combate, política y cultura, militancia política y producción cultural, música culta y música popular...³⁰

El fenómeno no es nuevo, ni particular de nuestro país, sino que se viene produciendo en todo el mundo tras la II Guerra Mundial con la llamada *guerra fría*. En base a un anticomunismo primario y caricaturesco, se lleva a cabo un sistemático trabajo de revisión histórica y de tergiversación. Se intenta desde hace tiempo la depuración política de la obra y de la vida de los pensadores, creadores y dirigentes progresistas y revolucionarios.³¹ No debemos extrañarnos, en España sabemos bastante de tales depuraciones: "dicen que era rojo; pero, ¡qué val!, era una buena persona que actuó engañada o reprimida y no tuvo más remedio, o se ha enmendado" (enmienda que implicaba el acatamiento de los principios franquistas del Movimiento Nacional). Ahora esta actividad, que se ha convertido en lugar común, trata de acomodar toda la historia reciente a las normas y valores del denominado "sistema o civilización occidental".

Para muestra basta un botón. Hace poco podíamos leer, negro sobre blanco, que "Las ideas políticas de Josep Renau, cuya ortodoxia debe entenderse en el contexto de la Guerra Civil y la Guerra Fría, contrastan con la enorme variedad, riqueza y elegancia de sus recursos artísticos".³² ¡Y se quedan tan panchos! Justo todo lo contrario: lo excelente y pródigo de los frutos de Renau y de la Generación de la República en España y en todo el mundo, "la enorme variedad, riqueza y elegancia de sus recursos artísticos", no existe *a pesar de*, sino precisamente *por*. Porque, si bien se mira y mejor se piensa, el arte como la libertad es indivisible. Tanto es así que el mucho o poco progreso que hoy tenemos, según se vea, se lo debemos en primer lugar a aquella generación, a su trabajo, a su lucha, a sus ideales. Honrando a Renau y a su generación, expresamos lo mejor de nosotros mismos.

Y es que su obra está viva y bien viva y la necesitamos como el aire que respiramos o, mejor dicho, que no respiramos. En ella encontramos impulso, enseñanzas, orientación y ayuda para entender de manera crítica el presente y para abordar nuevas creaciones. Porque ni son tan nuevos los problemas, ni tan viejas las soluciones. Por todo lo dicho y mucho más aún, es tan importante *conocer* la vida de Renau, *ver* la obra de Renau, *leer* a Renau; porque, en su vida y en su obra, él se explica con luminosa claridad.



Josep Renau, primero por la izquierda, detrás V. A. Estellés y a la derecha Joan Fuster, Pierre Vilar, Manuel Sanchis Guarnier y otros. Homenaje a Joan Fuster, plaza de toros de Valencia, 3 de octubre de 1981

El maestro de historiadores Pierre Vilar, dirigiéndose a los jóvenes decía: “hay que comprender el pasado para conocer el presente. [...] ‘Comprender’ es imposible sin ‘conocer’. La historia debe enseñarnos, en primer lugar, a leer un periódico”.³³ A eso aspira este escrito: ayudar a comprender y conocer *hoy* el *decíamos ayer* de Josep Renau y de sus compañeros.

Gracias, Josep.

Valencia, julio de 2007.

³² Fragmento de la nota de prensa del Instituto Cervantes de Múnich sobre la exposición “Josep Renau: fotomontador” (Múnich, Instituto Cervantes, del 29/06/2007 al 07/09/2007).

³³ La cita merece ser conocida más extensamente: En estos contactos con aprendices de historiador principiantes, a veces he recurrido a un test: “¿por qué quiere usted ‘hacer historia?’”. Respuesta casi unánime: “para conocer el pasado, con objeto de comprender el presente”. La fórmula a primera vista es positiva. La historia ya no es, para muchos jóvenes, curiosidad o nostalgia del pasado, colección de imágenes, seductoras o gloriosas, sino deseo de un *conocimiento explicativo, útil para el presente*.

Si uno se detiene un poco más, la fórmula no es del todo tranquilizadora. La historia tradicional creía también que nos hacía “conocer el pasado” e inferir para el presente algunas esporádicas “lecciones de historia” banalmente políticas o vulgarmente morales. Lo que esperamos de una “historia razonada” es otra cosa. Para expresar de qué se trata, quizás lo mejor sea invertir los términos de la respuesta de los jóvenes: hay que *comprender* el pasado para *conocer* el presente. *Comprender el pasado* es dedicarse a definir los factores sociales, descubrir sus interacciones, sus relaciones de fuerza, y a descubrir, tras los textos, los impulsos (conscientes, inconscientes) que dictan los actos.

Conocer el presente equivale, mediante la aplicación de los mismos métodos de observación, de análisis y de crítica que exige la historia, a someter a reflexión la información deformante de los *media*. “Comprender” es imposible sin “conocer”. La historia debe enseñarnos, en primer lugar, a leer un periódico.

Es decir, a situar cosas detrás de las *palabras*.

Pierre Vilar, “Prólogo”, *Iniciación al vocabulario histórico*, Barcelona, Crítica, 1980. Las cursivas son del autor.

Anexo I

José Renau: "Misión del Consejo Central de la Música", *Música*, n.º 1, Barcelona, enero de 1938, pp. 5-8.

MISIÓN DEL CONSEJO CENTRAL DE LA MÚSICA Por José Renau, Director General de Bellas Artes

En el terreno de la creación y de la organización del Arte, la política del Estado, aún luego de instaurada la República, careció siempre de un cauce abierto y de un punto preciso de referencia. Las mejores inteligencias profesionales del Arte, las más despiertas y las más sanas, anduvieron siempre rondando los márgenes del Estado, cuanto no, en los momentos de mayor lucidez política, al plantearse concretamente la realización material, las ideas, los proyectos y las voluntades perdían las perspectivas de la acción en los laberintos oficiales de intereses creados, se estrellaban contra los obstáculos supervivientes que iban consolidando la vieja inercia burocrática.

Ahora, las puertas y las ventanas del gran hogar español, están abiertas, abatidos los tabiques convencionales por la explosión de incontenible heroísmo de nuestro pueblo. Queda en pie la estructura firme de un Estado popular naciente que abre de par en par un cauce de posibilidades a todo viento renovador, a toda voluntad creadora.

Mientras las armas extranjeras hacen carne inocente en nuestras calles y en nuestros barbechos, el pueblo español saca por sus propias heridas la voluntad heroica de vivir y vencer.

De los hogares asolados y de los pechos abatidos surge el himno revolucionario que en las trincheras pone en pie la Libertad y la Vida como símbolos irrevocables.

Este clamor por la libertad, esta voluntad abnegada por la victoria, trazan la pauta precisa sobre la que hay que encauzar toda voz creadora y toda iniciativa, aglutinando con los valores populares que despiertan, el renacimiento de España a una nueva vida, a un nuevo orden en el que el Arte ocupa un primer plano substancial.

Este es el punto preciso de referencia. Estas son las condiciones exactas de la servidumbre y de la libertad de los artistas españoles en la realización de las tareas de creación y organización del Arte.

En lo que respecta concretamente a la música, a duras penas llegaríamos a encontrar fuera de España un pálido paralelo de nuestra contradicción: país de rara condición lírica, prodigiosa cantera de creación popular cuya subconsciencia vital, ahogando la zozobra y la miseria consuetudinarias, vive en una perpetua canción continuada en modulaciones y variantes que cobran alma, color y asiento peculiares en el valle, llanura o montaña, en cada múltiple accidente de la geografía nacional; junto a este ambiente, en las altas esferas de la burguesía y de la aristocracia, languidecía una vida musical precaria y restringida, tan cerrada a los vientos universales como ignorante de los espléndidos valores nacionales. Los esfuerzos de los más despiertos y decididos espíritus se estrellaban contra la incomprensión, contra la persistencia viscosa de los lugares comunes. Y el pueblo, ajeno a todo, seguía su canción ininterrumpida, alegre, melancólica o apasionada, adaptando el aliento a cada vaivén de su vida, registrando las inquietudes, los entusiasmos, la fe inquebrantable en sus destinos. Andalucía tuvo sus fandangos antifascistas; el Octubre rojo, sus canciones revolucionarias.

La situación creada por la subversión facciosa, al conmover profundamente el ambiente social y la contextura económica en que se apoyaba anteriormente toda la organización de la vida musical en España, ha producido un colapso momentáneo que

ha durado el tiempo justo para que el Estado, a través del Ministerio de Instrucción Pública, se disponga a impulsar su marcha sobre nuevas bases y sobre claras perspectivas, libre ya el camino de aquella inercia que lentificaba el desarrollo ascendente de la vida musical española.

El Consejo Central de la Música, como organismo dependiente de la Dirección General de Bellas Artes, ha sido creado en los momentos precisos en que la estabilización de la situación en el territorio leal imponía al Gobierno la necesidad de movilizar todos los recursos, todas las fuerzas, todos los valores vitales de la nación, con el fin cardinal de organizar la victoria popular sobre el fascismo. La creciente ascensión en esta curva de mejoramiento de las condiciones de disciplina, orden y eficiencia, ha ido determinando el comienzo de una nueva etapa en el desarrollo de necesidades públicas de nuevo orden.

El Ministerio de Instrucción Pública inicia la etapa de sus realizaciones, a través del Consejo Central, sobre la base de estas necesidades públicas, en circunstancias en las que ya no puede quedar lugar a dudas acerca de la necesidad de la actuación del Estado en la solución de los problemas que afectan directamente a la organización de la vida musical española.

El Consejo Central de la Música tiene por misión principal — dentro de las condiciones y necesidades primordiales que impone la guerra — en primer lugar, de ampliar la base del público musical dando acceso a las masas populares a ese medio privilegiado de la gran música, y en segundo lugar, de estimular la labor de creación musical, asegurando la convivencia del artista creador con ese pueblo maravilloso y pródigo que le prestará los elementos frescos para una renovación continua de su arte.

Con respecto a la política musical de la Dirección General de Bellas Artes, la creación de la Orquesta Nacional, considerada como instrumento de interpretación y difusión de la gran música, asegura en un amplio margen la realización de una parte de los planes más inmediatos, constituyendo un punto de partida para realizaciones de mayor amplitud y popularidad. La nueva Orquesta Nacional es la coronación de un magno proyecto, deseado y considerado desde hace muchas decenas de años por profesionales y aficionados como un sueño irrealizable, cuya organización material en estas circunstancias concretas tiene una incalculable transcendencia para el futuro desarrollo de la música española, tanto desde el punto de vista de la educación de la sensibilidad popular y del estímulo de la capacidad crítica de las grandes masas, como desde el de la realización y popularización de la obra musical de los compositores jóvenes.

Numerosos y varios son los problemas que el Ministerio de Instrucción Pública, a través de la Dirección General de Bellas Artes, está en trance de resolver, todos ellos de importancia capital para la reorganización de la nueva vida musical española, tanto en lo que respecta al mejoramiento progresivo en las condiciones de vida de los trabajadores de la Música, con vistas a una primera etapa de actuación pública inmediata, como en orden a la fundamentación metódica de una sólida contextura orgánica, sobre cuyos basamentos nuestro pueblo y nuestros músicos sabrán encauzar, bajo la dirección y estímulo del Consejo Central de la Música y sobre las perspectivas de una victoria definitiva, el renacimiento de la cultura musical española.



Portada de la revista *Música*, n.º 1, Barcelona, enero 1938

Anexo II

"La nueva reestructuración de la vida musical española", *Música*, n.º 1, Barcelona, enero de 1938, pp. 63-66.

LA NUEVA ESTRUCTURACIÓN DE LA VIDA MUSICAL ESPAÑOLA

El problema que la necesidad de recoger y encauzar las actividades musicales de nuestro país, actualmente dispersas, se presentaba al Ministerio de Instrucción Pública, planteaba a la Dirección General de Bellas Artes como cuestión previa, la creación de un organismo técnico-asesor que canalizara las grandes perspectivas que al porvenir musical ofrece el profundo cambio social que se ha producido en España, con miras a una organización inmediata que tome como base la tarea de estructurar las nuevas normas que permitan el máximo desarrollo y aprovechamiento de las facultades creadoras de nuestro pueblo, a fin de situarle en el lugar que entre los demás países le corresponde, transformando nuestros viejos organismos en instrumentos vivos de cultura nacional.

Esta primera cuestión ha sido resuelta con la creación del Consejo Central de la Música, que presidido por el Director General de Bellas Artes, está integrado por Salvador Bacarisse como vicepresidente; José Castro Escudero, secretario; Manuel Lazareno de la Mata, vicesecretario y Rodolfo Halffter, Julián Bautista, Eduardo Martínez Torner, Francisco Gil y Roberto Gerhard como vocales.

Las actividades de este Consejo están reguladas en la orden ministerial de 24 de julio último, publicada en la gaceta del 25, de cuya parte dispositiva entresacamos lo siguiente:

Artículo primero.- Dependiendo de la Dirección General de Bellas Artes se crea un Consejo Central de la Música, que tendrá como misión reorganizar y dirigir vigi-lándola, la enseñanza musical; investigar y recoger todas las manifestaciones de arte popular relacionadas con la música y divulgarlas por medio de publicaciones, tanto por procedimientos gráficos, como mecánicos, creando archivos, discotecas, etc; impulsar los conciertos y el ejercicio de la música en general; colaborar con el Consejo Central de Archivos, Bibliotecas y Tesoro Artístico en todo cuanto se relacione con los archivos musicales y propulsar, con la creación de una editorial de música, revistas, etc, todas las actividades de alta significación artística que con la música se relacionen.

Artículo segundo.- Dependerán de esta Consejo:

- a) Los Conservatorios y Escuelas de Música existentes o que puedan ser creadas en lo sucesivo.
- b) La enseñanza de la Música en las escuelas primarias, Institutos, Escuelas Normales y Universidades.
- c) La organizaciones musicales de toda especie sostenidas a subvencionadas por el Estado.

Artículo tercero.- Este Consejo podrá crear cuantas comisiones de trabajo estime necesarias.

Artículo sexto.- Será misión de este Consejo, la distribución del Presupuesto del Estado en su parte correspondiente a la Música.

La dificultad principal con que ha tropezado nuestra música nacional, popular y artística, para difundirse tanto en España como en el extranjero, ha sido la carencia casi absoluta de editores. Al objeto de llenar esta necesidad y estimular al mismo tiempo la labor de los compositores españoles, interesando al Estado en el desen-

volvimiento y la protección de la producción nacional, la Dirección General de Bellas Artes, a propuesta del Consejo Central de la Música, declaró abierta con fecha 2 de agosto, y con carácter permanente, la recepción de cuantas obras musicales aspiren sus autores a editar o impresionar en discos, con sujeción a las siguientes bases:

Primera.- Las obras se remitirán al Consejo Central de la Música (Ministerio de Instrucción Pública y Sanidad), firmadas por sus autores y con indicación de su residencia.

Segunda.- Se concede este derecho exclusivamente a los músicos de nacionalidad española.

Tercera.- El Consejo tomará en consideración todo género de obras, excepto las destinadas a la representación teatral, cualquiera que sea su forma y la combinación vocal, instrumental o mixta que puedan concebir sus autores, siempre que ofrezcan valores de noble categoría artística.

Podrán remitirse igualmente transcripciones de obras antiguas españolas de cualquier genero y colecciones de cantos, danzas y toda clase de música popular de nuestro país.

Cuarta.- El Ministerio, a propuesta del Consejo Central de la Música, decidirá cuales de las obras recibidas acepta en principio para su edición o impresión en discos, comunicando su decisión a los autores en un plazo de treinta días.

Quinta.- Las obras aceptadas en principio serán ejecutadas públicamente por los artistas, agrupaciones o los organismos creados, sostenidos o subvencionados por el Estado, decidiendo posteriormente a su audición, y con entera independencia, si la obra es rechazada o aceptada definitivamente, comunicándolo a sus autores. En el caso de ser rechazada, el autor o persona debidamente autorizada, procederá a recogerla dentro de un plazo de treinta días. Pasado este tiempo el Ministerio elude toda responsabilidad sobre la conservación de las obras.

Sexta.- El Ministerio, de acuerdo con el Consejo Central de la Música, dispondrá libremente, conforme a sus posibilidades, tanto las fechas de ejecución de las obras, como las de su publicación o impresión.

Séptima.- Los autores de las obras aceptadas definitivamente, serán recompensados en la cuantía que, en cada caso y ateniéndose al mérito de la obra y el esfuerzo creador que supone, proponga el Consejo Central de la Música.

Octava.- En el caso de que la obra aceptada sea destinada a la impresión en discos, el Ministerio, de acuerdo con el Consejo, escogerá libremente los intérpretes a quienes remunerará en la cuantía que se convenga, con cargo a los Presupuestos del Estado.

Novena.- Quedará en cualquier caso a favor de sus autores la propiedad de las obras con todos los derechos de las mismas, cediendo exclusivamente al Estado, o a su legítima representación, el derecho de edición o impresión, según el caso.

Décima.- Todos cuantos detalles se refieran a la ejecución material de las ediciones quedan de la exclusiva competencia del Ministerio, asesorado por el Consejo Central de la Música.

Con anterioridad, la Dirección General de Bellas Artes convocó un Concurso de Canciones de Guerra al que se presentaron más de un centenar de obras, entre las que fueron premiadas las siguientes:

Título: "VENGUAMOS A LOS CAIDOS" – Letra de Félix V. Ramos y Música de Carlos Palacio.

Título: "CANTO NOCTURNO EN LAS TRINCHERAS" – Letra de José Miguel Ripoll y Música de Leopoldo Cardona.

Título: "U. H. P." – Letra de Alberto Alcantarilla Carbó y Música de Francisco Merenciano Bosch.

Título: "CANTO A LA FLOTA REPUBLICANA" – Letra de Félix V. Ramos y Música de Rafael Casasempere.

Título: "HIMNO" – Letra y Música de Carlos Ordóñez.

Título: "NUEVA HUMANIDAD" – Letra de Carlos Caballero y Música de Evaristo Blanco.

Estas canciones que serán dadas de conocer al pueblo en un festival muy próximo a realizarse, y del que daremos cuenta en el segundo número de esta Revista, constituyen la primera publicación musical de la Dirección General de Bellas Artes.

A éstas seguirá la de un "Cuarteto" de Fernando Remacha; "Dos Cántigas de Ledina" y "La amante", de Gustavo Durán, para canto y piano; "Tres movimientos concertantes", para violín, viola, violoncello y orquesta, de Salvador Bacarisse; "Poemas Pastorals", de Vicente Garcés y "Tres Ciudades", de Julián Bautista, para canto y piano, - esta última sobre poemas de Federico García Lorca, el exquisito poeta, villanamente asesinado en Granada por las hordas fascistas; "Obertura concertante", para piano y orquesta, de Rodolfo Halffter y cuantas más tengan una significación dentro de nuestra producción contemporánea, o en la de épocas pasadas.

Desde su constitución, ha sido una preocupación constante del Consejo Central de la Música, la realización de una aspiración unánimemente sentida por los músicos españoles –compositores, directores y ejecutantes- y que nunca había podido ser resuelta a pesar de haber sido abordada en diferentes ocasiones la creación de una Orquesta Nacional. La importancia de la Música Sinfónica, exponente máximo de la cultura artística de los pueblos, y la trascendencia de su cultivo en orden a la exaltación de su sensibilidad, al mismo tiempo que el desarrollo adquirido por este género entre la producción de los compositores españoles, hacían de todo punto necesaria la creación de un organismo interpretativo capaz de desenvolver con plena responsabilidad la tarea de difundir y acercar a nuestro pueblo las creaciones universales de los más grandes maestros de todas las épocas, que han adscrito a la orquesta sus más geniales producciones; misión desarrollada hasta el presente con gran acierto por algunas entidades, pero que el Estado debía recoger y encauzar para el mejor logro de sus propósitos.

Entendiéndolo así, el Ministro de Instrucción Pública, sometió a la consideración del Consejo de Ministros la necesidad de crear el organismo que respondiera a los fines indicados y con fecha 28 de octubre, se promulgaba el Decreto publicado en la Gaceta del 31 y cuya parte dispositiva dice lo siguiente:

ARTÍCULO 1º. Se crea la Orquesta Nacional de Conciertos.

ART. 2º. La plantilla de esta Orquesta será la siguiente: Veinte violines primeros, de ellos dos concertinos; dieciocho violines segundos; dieciséis violas; doce violoncellos; diez contrabajos; dos arpas; un pianista-solista; un pianista para los diversos instrumentos de teclado; tres flautas; un flautín (tercera flauta); tres óboes; un corno inglés; dos clarinetes; un requinto (tercer clarinete); un clarinete bajo; tres fagotes;

un contrafagot; ocho trompas; cuatro trompetas; tres trombones; una tuba; cinco instrumentistas de percusión; un archivero copista y dos mozos.

La Orquesta Nacional será dirigida por un primer director, un segundo director y un ayudante-director.

ART. 3º. Los sueldos anuales de los componentes de esta Orquesta serán los siguientes: un primer director, con quince mil pesetas; un segundo director, con quince mil pesetas; un ayudante director, con doce mil pesetas; dos concertinos, a nueve mil pesetas; un pianista primero, con nueve mil pesetas; trece solistas: violín segundo, viola, violoncello, contrabajo, arpa, flauta, óboe, clarinete, fagot, dos trompas, trompeta y trombón, a ocho mil pesetas; treinta y siete primeras partes: dieciocho violines primeros, ayuda de violín segundo, ayuda de viola, ayuda de violoncello, ayuda de contrabajo, ídem de flauta, ídem de oboe, corno inglés, ayuda de clarinete, requinto (clarinete segundo) ayuda de fagot; dos trompas terceras, ayuda de trompeta (fliscorno), trompeta tercera, tuba, timbal, piano segundo (celesta-harmonium), flautín (tercer flauta) y arpa, a siete mil quinientas pesetas; sesenta y cinco segundas partes; dieciséis violines segundos, catorce violas, diez violoncellos, ocho contrabajos, flauta segunda, óboe segundo, clarinete bajo, fagot segundo, contrafagot, dos trompas segundas, dos trompas cuartas, trompeta segunda, trombón tercero, trombón segundo, bombo, platillo, caja (timbal segundo), xilofón, lira, archivero-copista, a siete mil pesetas; dos mozos, a cuatro mil pesetas.

ART. 4º. La Orquesta Nacional estará regida por dos Comités: uno de Dirección artística y otro administrativo. El de dirección artística lo formarán: lo dos Directores, un Profesor de la Orquesta designado por sus compañeros y dos miembros del Consejo Central de la Música. Será presidido por uno de los miembros del Consejo. El Comité administrativo lo formarán: el Ayudante-director, tres Profesores de la Orquesta, designados por sus compañeros, y un miembro del Consejo Central de la Música, que presidirá.

Los dos Comités reunidos en pleno redactarán un Reglamento para el funcionamiento interno de la Orquesta, Reglamento que deberá ser sometido a la aprobación del Pleno de la misma y del Consejo Central de la Música y que abarcará cuantos extremos no estén perfectamente definidos en esta disposición.

Será también de la competencia del Pleno de los Comités la propuesta de distribución de los ingresos de la Orquesta.

El Comité de dirección artística será el encargado de estudiar y proponer al Consejo Central de la Música el desenvolvimiento artístico de la Corporación.

ART. 5º. De acuerdo con la función artístico-social que la Orquesta Nacional ha de desempeñar, actuará en cuantas ocasiones de carácter educativo, social y cultural sean precisas, siempre que no quede mermado su prestigio artístico, y así lo acuerde el Consejo Central de la Música.

ART. 6º. La Orquesta Nacional podrá actuar en provincias y en el extranjero, previamente contratada o en misión oficial de propaganda artística.

ART. 7º. La música de autores españoles habrá de figurar, salvo casos especiales de festivales de música extranjera, en todos los programas de la Orquesta Nacional.

ART. 8º. El Consejo Central de la Música dispondrá, de acuerdo con el Comité de Dirección artística de la Orquesta, la ejecución de cuantas obras de autores españoles hayan aceptado para su interpretación, de acuerdo con la Orden Ministerial de 2 de agosto de presente año.

ART. 9º. La Orquesta Nacional podrá ser dirigida por los Maestros españoles o extranjeros a quienes ella misma invite con este objeto, en atención a sus méritos artísticos. Con la Orquesta Nacional podrán actuar solistas españoles y extranjeros. Habrá de actuar conjuntamente con la Masa Coral que en su día se cree en cuantas ocasiones sea preciso.

ART. 10º. La Orquesta Nacional será instrumento de la Cátedra de Dirección de Orquesta que se cree en la Escuela Superior de Música de Madrid, con ocasión de los ejercicios finales que hayan de realizar los alumnos de la citada enseñanza.

ART. 11º. Para proceder al acoplamiento del personal de la Orquesta Nacional se constituirá una Comisión, de la que formarán parte representantes de Profesores y Directores de Orquesta, y que designará la Dirección General de Bellas Artes, de acuerdo con el Consejo Central de la Música.

ART. 12º. No podrán formar parte de la Orquesta Nacional los elementos que pertenezcan a otros organismos artísticos, oficiales, salvo en excepciones que la necesidad aconseje.

ART. 13º. El acoplamiento del personal que haya de formar parte de la Orquesta Nacional se hará con carácter provisional en atención a las actuales circunstancias entre Profesores sindicados en la U.G.T. o la C.N.T. y que acrediten su adhesión al régimen, por medio de un cuestionario igual al que han cumplimentado los funcionarios de Instrucción Pública. Serán méritos preferentes el haber pertenecido a cualquiera de las Orquestas de Conciertos de Madrid subvencionadas por el Estado, y el poseer título de capacidad profesional otorgado por los Centros oficiales de enseñanza. El límite máximo de edad para ingresar en la Orquesta Nacional será el de sesenta años. Se exceptúa de esta condición a los Profesores que actualmente pertenezcan a las Orquestas Sinfónica y Filarmónica de Madrid.

ART. 14º. En el caso de que para proceder a la formación de la Orquesta Nacional hubieran de ser disueltas las Orquestas Filarmónica y Sinfónica de Madrid, se creará una Caja de Pensiones a favor de los Profesores de estas entidades, que no pasarán a formar parte de la Orquesta Nacional. El funcionamiento de esta Caja de Pensiones se detallará en el Reglamento que se dicte en su día.

Quedan nulas, y sin ningún efecto, cuantas disposiciones se opongan a lo que en el presente Decreto se establezca.

Dado en Valencia, a veintiocho de octubre de mil novecientos treinta y siete.

MANUEL AZAÑA

El Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes,
JESÚS HERNÁNDEZ TOMÁS

En la misma fecha, el Gobierno de Frente Popular, reconociendo los altos merecimientos que adornan al ilustre fundador de la Orquesta Filarmónica de Madrid, Maestro Pérez Casas, lo ha puesto al frente de la Orquesta Nacional, designándole primer director, y posteriormente ha dictado las órdenes oportunas para que este organismo dé comienzo a sus actividades en fecha inmediata.

La influencia de la justa política iniciada por la Dirección general de Bellas Artes, se ha dejado sentir igualmente en el régimen de subvenciones a las entidades musicales de más prestigio o de más porvenir.

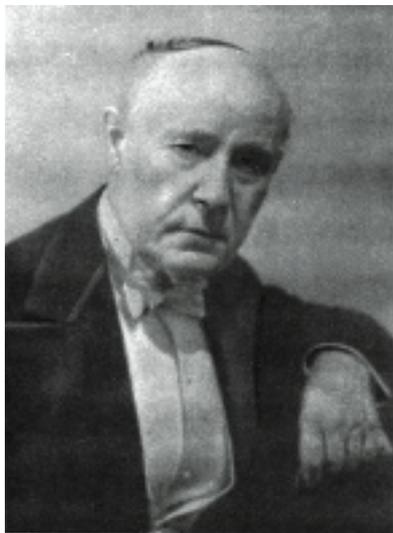
La subvención a la *Orquesta Sinfónica*, de Valencia, ha sido elevada de 19.000 a 38.000 pesetas. La concedida a la *Orquesta Valenciana de Cambra*, ha sido de 25.000, 38.000 Y 25.000 pesetas han sido igualmente las subvenciones concedidas por primera vez por un Gobierno Central a las orquestas catalanas Pau Casals y Associació obrera de concerts.

También por primera vez se ha subvencionado a las organizaciones Corales de Barcelona. La Violeta de Clavé y Orfeó Gracienc, con 15.000 pesetas cada una. El Cuarteto Amis, de Madrid, lo ha sido con 7.000 pesetas, y la Orquesta de Cámara de Alicante, con 10.000. El Consejo Central de la Música, tiene también preparada la profunda reforma que necesita la enseñanza musical en España, pero fácilmente se alcanza que la reforma que los Conservatorios necesitan para responder plenamente a sus fines normales, no es en los actuales momentos cuando sería más oportuno llevarla a cabo.

Por otra parte, la función social que la música desempeña y ha desempeñado en todo tiempo, no podía tenerse en olvido, como asimismo su influencia en orden al cultivo y exaltación de la sensibilidad en aquellos medios donde se concentran, o bien grupos de niños desplazados por la guerra de sus centros y ambiente habitual de vida, como guarderías y colonias infantiles, o bien núcleos o masas de combatientes alejados momentáneamente de los frentes de combate, como hospitales, sanatorios, hogares del soldado, etc.

Anexo III

Música, n.º 3, Barcelona, marzo de 1938,
pp. 5-6.



Bartolomé Pérez Casas, director
de la Orquesta Nacional y de Conciertos.
Música, n.º 5, Barcelona, 1938, p. 53

EDITORIAL

La importancia de la música sinfónica, exponente máximo de la cultura artística de los pueblos, y la trascendencia de su cultivo en orden a la exaltación de su sensibilidad, al mismo tiempo que el desarrollo adquirido por este género entre la producción de los compositores españoles, hacen de todo punto necesaria la creación de un organismo interpretativo capaz de desenvolver con plena responsabilidad la tarea de difundir y acercar a nuestro pueblo las creaciones universales de los más grandes maestros de todas las épocas, que han adscrito a la orquesta sus más geniales producciones..."

Las líneas anteriores, que son el fundamento en que se apoyaba el Ministro de Instrucción Pública para crear la Orquesta Nacional de Conciertos, son ya también, en síntesis, todo el programa de su actuación: difusión, acercamiento al pueblo del arte musical de todas las épocas en orden a la exaltación de su sensibilidad, el arte y los artistas al servicio del pueblo.

Pero si el propósito es claro, lógico y sencillo, no es fácil, en cambio, su realización. El procedimiento simplista de popularizar los conciertos sinfónicos rebajando tanto los precios como el nivel artístico de los programas, no ha dado nunca resultados positivos.

Los conciertos "populares" reunían constantemente el mismo núcleo de aficionados y la sensibilidad musical de éstos no se modificaba paralelamente a la mayor complejidad que pudieran presentar las obras que sucesivamente se le fueran presentando.

Por otra parte, un concierto o una serie de conciertos no pueden ser concebidos en un sentido pedagógico, cíclico, en los cuales se parta de los más elemental para llegar a lo más complejo, o de los más popular para llegar a lo más refinado.

Es evidente pues, que la línea de actuación de una Corporación como la que nos ocupa, es la de abordar desde el primer momento la producción sinfónica de todos los tiempos — expuesta, eso sí, ordenadamente y evitando el confusionismo que puede producir entre los oyentes la audición, casi sin solución de continuidad, de obras excesivamente dispares, antagónicas a veces, como se ha venido haciendo con excesiva frecuencia — y sin rehuir cierto tipo de obras que, no solamente no son todavía populares, sino que pudiera creerse no habrían de serlo nunca, y evitando en cambio otro tipo de páginas excesivamente popularizadas ya en ambientes diferentes y a la luz de las cuales las demás obras pudieran ser motejadas por el pueblo de "arte para exquisitos" cuando no son ni más ni menos que pura y simplemente "arte" al que todos pueden acercarse.

Por otro lado es evidente que la Orquesta Nacional de Conciertos es el laboratorio donde ha de realizarse todo gran experimento musical; que es el organismo que ha de mantener en tensión la potencia, la originalidad creadora de nuestros músicos en contraste con todos los aspectos del arte contemporáneo universal. Ahora bien, de esta lucha, de este esfuerzo no hay que alejar al pueblo; no han de realizarse estas experiencias a espaldas suyas. Ha de ser empeño de los músicos españoles asociarle a sus inquietudes espirituales; hacerle vivir los problemas musicales, es decir: incorporar la música a la cultura española de la que ha estado divorciada durante décadas y décadas por el bajo nivel al que había descendido, y cuyo actual resurgimiento ha de estimular grandemente la existencia de la Orquesta Nacional. Cuanta extensión, cuanta profundidad se de a la participación de la música española en sus programas — una vez superada la brevísima etapa de presentación, necesaria para obtener el máximo posible de cohesión interior, de unidad interpretativa — estarán justificadas por las razones apuntadas más arriba, y son otra de sus misiones primordiales.

Vida musical

La Orquesta Nacional de Conciertos

Ordenes

Ilmo Sr.: Creada la Orquesta Nacional de Conciertos, por Decreto de 28 de Octubre último, publicado en la *¡Gaceta!* del 31,

Este Ministerio ha resuelto nombrar, con carácter provisional, a propuesta de la Dirección general de Bellas Artes, y de acuerdo con la Comisión nombrada al efecto, por orden ministerial de 2 de Diciembre último, a los señores que se relacionan a continuación, para los cargos de la citada Orquesta, que se indican:

Ayudante-Director: Don José Antonio Alvarez Cantos.

Concertinos: don Rafael Martínez del Castillo, y don Luis Antón Sáez de la Maleza.

Violines primeros: don Jesús Hernández Lorenzo, don Ricardo Hernández García, don Jesús Dopico Ferreiro, don Moisés Aranda Calleu, don Tomás González Alvarez, don Manuel Rodríguez Martínez, don Valentín Barbero Zurdo, don Esteban Vélez Camarero, don Pedro Ignacio Martínez Tomé, don Cecilio Gerner Andreu, don Fernando Zárate Peña, don Humberto Gabrielle Corrochano, don Alfredo Rodríguez, don David Kriales Ugarte, don Jesús Fernández de Yebes Merlo, don Daniel Antón Cazorla, don Carlos Reñé Estévez, don Joaquín Gimeno Poderoso.

Violín segundo-solista: don Francisco Cruz Sesma.

Violín ayudante-solista: don Vicente Giménez Martí.

Violines segundos: don Bernardo Valero Ahunllana, don Juan Beltrán Coronado, don Antonio Arenas Castillo, don Antonio de la Cámara Pastor, don Joaquín Roberto Monfill, don Clemente Osés Echevarría, don Cecilio Agudo Vilches, don Emilio Arajol Castosa, don José de la Fuente Martínez, don Angel Aval Alday, don Joaquín Pascual Siboris, don Sandalio Cuevas Fuentes, don Octavio Díez Durruti, don José Hernández García, don Isidro Font Corona, don Gustavo Freire Penelas.

Viola-solista: don Faustino María Iglesias.

Viola-ayuda de solista: don Victoriano Martín Pastor.

Violas: don Enrique Alcoba Moraleda, don Rafael Andrés Gómez, don Manuel Montano Alfonso, don José Bada Silva, don Francisco Rull Martínez, don Enrique Portales Medina, don Eleuterio Contreras Montón, don Eugenio del Castillo Mezquita, don Luis Jordán Ferrando, don Agustín Soler León, don Félix Espinosa Vilar, don Enrique Pérez Burriel, don Rafael Botí Gaitán, don José Ramírez Morales.

Violoncello-ayuda de solista: don Lorenzo Puga Aramendía.

Violoncellos: don Luis Santos Martín, don Carlos

Baena Torres, don José Andrés Gómez, don Ricardo Vivó Bazo, don Luis Guzmán de Castro, don Vicente Blanes Vila, don Roberto Coll Puydebois, don Manuel García Rodríguez, don Fernando Villarrubia Ortega, don Ramón Navarro García.

Contrabajo-solista: don Manuel Verdaguer Beltrán. Contrabajo-ayuda de solista: don José Ferrer Sempere.

Contrabajos: don Juan García Sagastizábal, don Lucio González Malpartida, don Sebastián Ruiz Pardo, don Fermín García Rodríguez, don Anastasio Blanco París, don José Arbizu Ciganda, don Adolfo Abad Osma, don Pedro Ayuso Gil.

Flauta-solista: don Sebastián Cirto Barreras.

Flauta-ayuda de solista: don Benito Alfaro Reparaz.

Flauta segunda: don Antonio Moreno Dueñas. Flautín (tercera flauta): don Pedro García Mendizábal.

Oboe-solista: don Servando Serrano.

Oboe-ayuda de solista: don Carlos Cabrera Pinto.

Oboe segundo: don Antonio Moya López.

Corno inglés: don Francisco Alcaraz Alemany.

Clarinete-solista: don Julián Menéndez González.

Clarinete-ayuda de solista: don Leocadio Parras Collados.

Requinto (clarinete tercero): don Félix Barbadillo Martín.

Clarinete bajo: don Antonio Menéndez González.

Fagot-solista: don Inocente López.

Fagot-ayuda de solista: don Valentín Gudego Alvarez.

Fagot segundo: don Ernesto Pérez Romo.

Contrafagot: don Angel Manén Planas.

Trompas primeros: don Clemente Compaus, y don Rafael Pipsón Ruiz.

Trompas segundo: don Joaquín Acero Iniesto, y don Martín San José Taradillo.

Trompas tercero: don José Olaz Balduz, y don Juan Puig Mosell.

Trompas cuartos: don Julián Porto Barreras, y don Mariano Berceruelo Gómez.

Trompeta primero: don Manuel Corts Barreras.

Trompeta-ayuda de solista: don Julio del Solar López.

Trompeta segundo: don Mariano Espada Pintor.

Trompeta tercero: don Luis Alvarez Martínez.

Trombón primero: don Atilano Galán Salazar.

Trombón segundo: don Emilio Cruz Noriega.

Trombón tercero: don Mateo Cruz Noriega.

Tuba: don Eduardo Tejeda Sotillo.

Arpa primera: doña Milagros García Otelo.

Arpa segunda: doña Luisa Pequeño González Ocampo.

Timbal: don Pedro Puerto.

Caja-Timbal segundo: don Joaquín Palencia Ronda.

Batería primera: don Rafael Noriega San Gil.

Batería segunda: don Gregorio Santos Mateos.

Batería tercera: don Eusebio Oribe García.

Archivero-copista: don Otilio Romanos Fernández.

Pianista-solista: don Enrique Aroca Aguado.

Pianista para los diferentes instrumentos de teclado: don Gerardo Gombau Guerra.

Mozo: don Juan Aranda Cabrerizo.

Tanto el primer Director, nombrado por Decreto de 28 de Octubre último, como el Ayudante-Director y los Profesores relacionados en esta Orden, comenzarán a devengar los haberes correspondientes a su cargo a partir del día de constitución de la mencionada Orquesta, en la fecha y lugar que oportunamente se designarán. Lo que comunico a V. I., para su conocimiento y demás efectos.

Barcelona, 11 de Enero de 1938.

P. D., W. ROCES

Ilmo. Sr. Director general de Bellas Artes.

Ilmo. Sr.: Debiendo comenzar la actuación de la Orquesta Nacional de conciertos el día 1.º de Marzo próximo, y a propuesta de la Dirección general de Bellas Artes,

Este Ministerio ha resuelto que todos los Profesores que componen dicha Orquesta deberán estar en Barcelona a disposición del Consejo Central de la Música, con la antelación debida, entendiéndose que los profesores de la Orquesta que desempeñen cargos en Centros dependientes de este Ministerio, quedan autorizados por esta Orden para realizar su traslado a Barcelona. Lo que comunico a V. I. para su conocimiento y demás efectos.

Barcelona, 2 de Febrero de 1938.

P. D., W. ROCES

Ilmo. Sr Director general de Bellas Artes.



Música, nº 2, Barcelona, febrero de 1938. pp. 57-59.

ESPAÑA EN GUERRA (1936-1939)





**Obreros, campesinos, soldados,
intelectuales, reforzad las filas del Partido Comunista, 1936**

Litografía, 40 x 56 cm

IVAM. Depósito Fundació Josep Renau

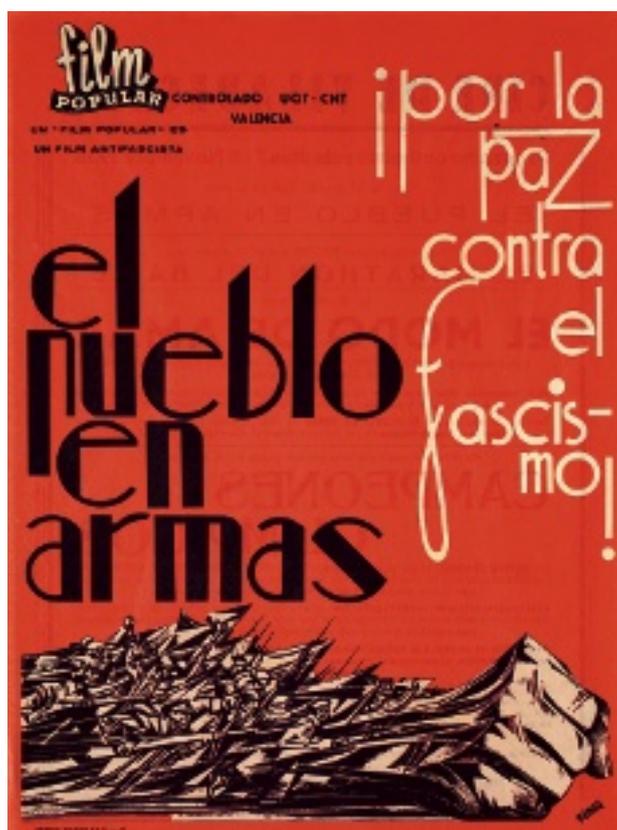


Campesino, defiende con las armas al Gobierno que te dio la tierra, 1936

Litografía, 150 x 103 cm
Universitat de València



Cartel de la película "Los marinos de Cronstadt", 1936
Litografía, 154 x 103 cm
Biblioteca del Pavelló de la República, Universitat de Barcelona



El pueblo en armas, 1936
Litografía, 41,8 x 31,1 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



FETE (Federación Española de Trabajadores de la Enseñanza)
Les professionnels de l'enseignement luttent pour la libération du peuple espagnol, 1937
Litografía, 24 x 15 cm
Archivo Ibán Ramón



Industria de guerra: Potente palanca de la victoria, 1936

Fotomontaje, 47,5 x 33,5 cm

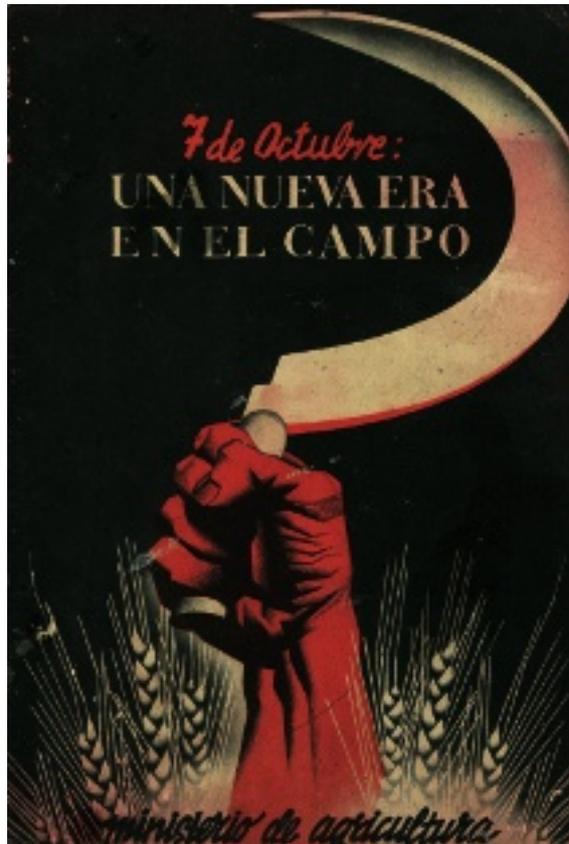
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



El comisario, nervio de nuestro ejército popular, 1936

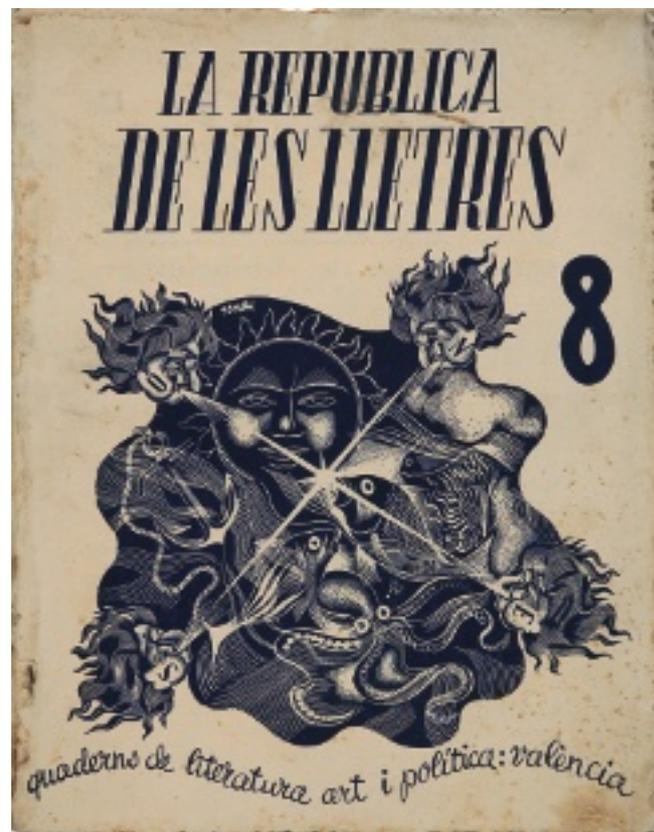
Fotomontaje, 35,1 x 51,7 cm

IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Portada del libro "7 de octubre. Una nueva era en el campo", 1936

Litografía, 16,5 x 24 cm
Archivo Ibán Ramón



La República de les lletres,
Abril-junio 1936
Litografía, 28,5 x 22,2 cm
Archivo José Huguet



José Luis Sert

Maqueta del pabellón español de la Exposición Universal de París, 1937

140 x 230 x 200 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía



1808-1936: De nuevo por nuestra independencia, 1937

Aerógrafo, 50 x 37 cm

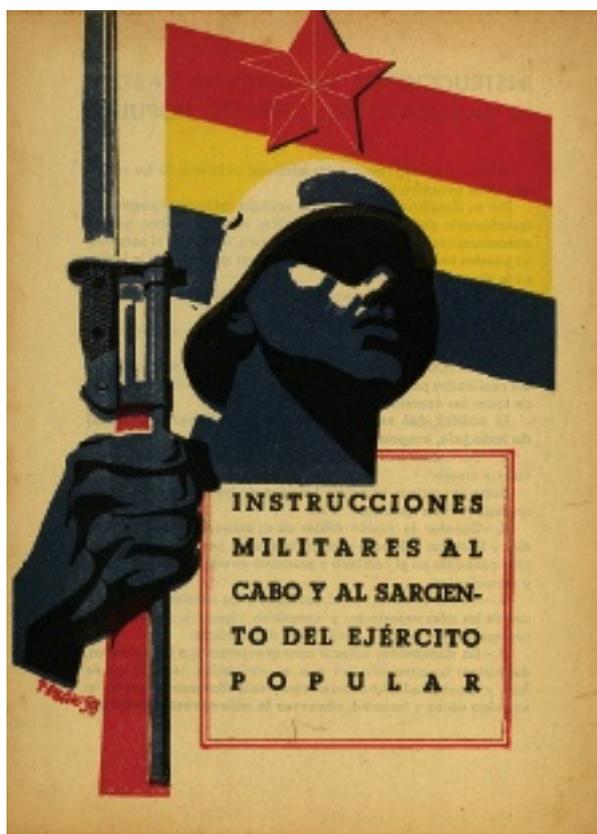
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Hoy más que nunca, victoria, 1938

Litografía, 70 x 100 cm

Biblioteca del Pavelló de la República, Universitat de Barcelona



Portada del folleto
"Instrucciones militares al cabo y al sargento del ejército popular", 1938
Litografía, 15,7 x 21,5 cm
Archivo Ibán Ramón



Asegurar la independencia absoluta y la integridad total

Serie "Los 13 puntos de Negrín", n.º 1, 1938

Bromuro de plata, 22 x 15,7 cm

IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Liberar de nuestro territorio las fuerzas invasoras...

Serie "Los 13 puntos de Negrín", n.º 2, 1938

Bromuro de plata, 22,7 x 15,9 cm

IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



República popular representada por un estado vigoroso...

Serie "Los 13 puntos de Negrín", n.º 3, 1938

Bromuro de plata, 22,2 x 15,4 cm

IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



La estructuración jurídica y social de la República...

Serie "Los 13 puntos de Negrín", n.º 4, 1938

Bromuro de plata, 22,8 x 16,5 cm

IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Respeto a las libertades regionales sin menosprecio de la unidad española

Serie "Los 13 puntos de Negrín", n.º 5, 1938

Bromuro de plata, 21,2 x 14,9 cm

IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Absoluta libertad de conciencia garantizada por el Estado

Serie "Los 13 puntos de Negrín", n.º 6, 1938

Bromuro de plata, 22,6 x 16,4 cm

IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Garantía de la propiedad legal y legítimamente adquirida

Serie "Los 13 puntos de Negrín", n.º 7, 1938

Bromuro de plata, 22,6 x 15,9 cm

IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Profunda reforma agraria que liquide el viejo régimen feudal en el campo

Serie "Los 13 puntos de Negrín", n.º 8, 1938

Bromuro de plata, 22,2 x 16 cm

IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Garantía de los derechos de la clase trabajadora a través...

Serie "Los 13 puntos de Negrín", n.º 9, 1938

Bromuro de plata, 22,7 x 15,8 cm

IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Mejora cultural, física y moral de la raza

Serie "Los 13 puntos de Negrín", n.º 10, 1938

Bromuro de plata, 22 x 15,7 cm

IVAM. Depósito Fundació Josep Renau

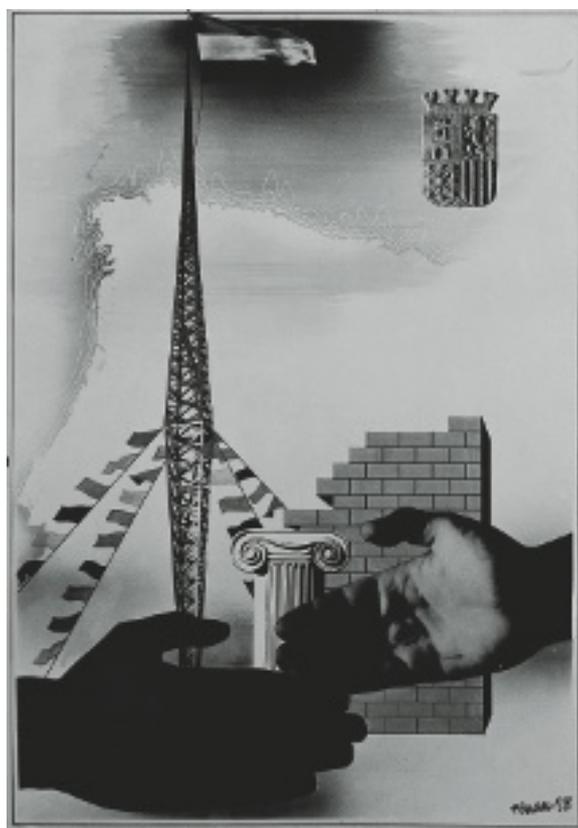


Ejército nacional al servicio de la República y libre de...

Serie "Los 13 puntos de Negrín", n.º 11, 1938

Bromuro de plata, 22 x 15,7 cm

IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



El Estado Español renuncia a la guerra como instrumento

Serie "Los 13 puntos de Negrín", n.º 12, 1938

Bromuro de plata, 22,4 x 15 cm

IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Amplia amnistía para todos los españoles que deseen cooperar...

Serie "Los 13 puntos de Negrín", n.º 13, 1938

Bromuro de plata, 22,7 x 15,7 cm

IVAM. Depósito Fundació Josep Renau

Interlocutores de Renau en el debate arte-política

ALBERTO,

Signo de mujer rural, en un camino, lloviendo, 1931-32

Yeso policromado, 69,3 x 20 x 10 cm

Colección MACBA. Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona



RAMÓN GAYA

Luis Cernuda en Almería, 1934

Acuarela sobre papel

Museo Ramón Gaya. Ayuntamiento de Murcia



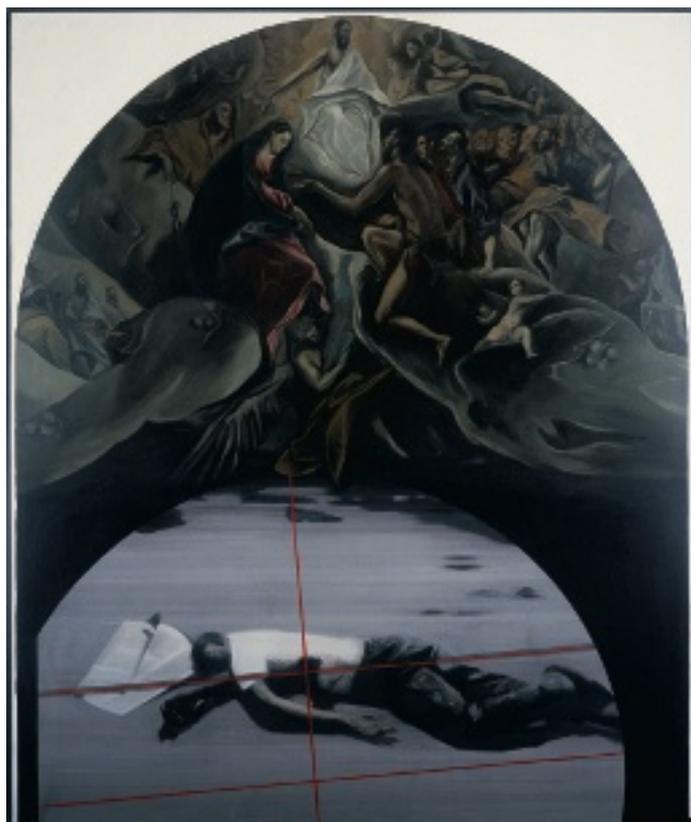
Imágenes del eco de un debate

EQUIPO CRÓNICA

El panfleto, 1929, Serie "El Cartel" (A Josep Renau, cartelista),
Acrílico sobre lienzo (díptico), 200 x 400 cm
IVAM, Generalitat Valenciana



EQUIPO REALIDAD
Entierro del estudiante Orgaz, 1965-66
Óleo sobre lienzo, 170 x 130 cm
Colección De Pictura, Madrid



Josep Renau. ***Pro arte impura***

Jorge Ballester
Hartista*

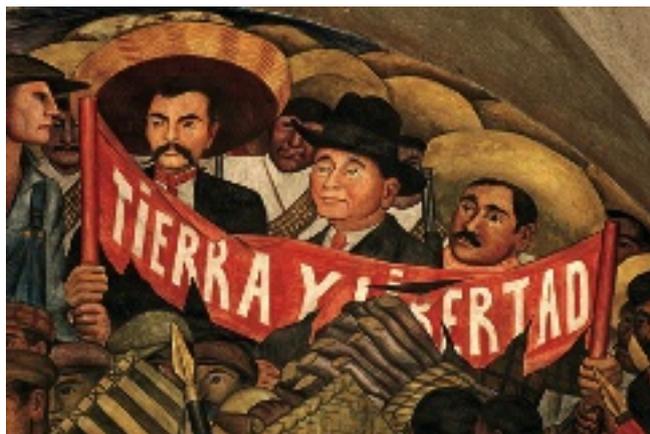
Intentaré perfilar lo que considero como las singulares y muy especiales características de la actividad artística y política de Josep Renau, pues creo que nos permitirá conocer y, a ser posible, comprender esta personalidad. Una personalidad asaz diferente de lo que hoy vemos establecido como *lo normal* en un artista, dentro del gran montaje del mundillo del arte, y que —peor aún— de un modo u otro viene dándose como *lo correcto*, por lo general sin discusión alguna.

Debo decir que temo que, siendo como soy, poco menos que ágrafo, este texto resulte un tanto descoyuntado, pues además de exponer mi visión particular de Renau como artista, trato temerariamente de definir algunas características del entorno artístico de nuestra sociedad, por aquello del contexto... Haciendo un poco de historia reciente no podré evitar referirme a cierta tendencia que ha venido marcando ideológicamente el mundo del arte —a excepción de muy cortos períodos— desde mucho antes de los años sesenta y setenta del pasado siglo (los de nuestra generación) hasta hoy.

Han transcurrido algo más de treinta años desde que dejé de actuar como profesional de la pintura y durante este tiempo he venido observando la constante y pertinaz continuidad de una inclinación/tendencia irresistible y creciente hacia la consolidación de unos conceptos bastardos de “lo que debe ser el objeto artístico”. Josep Renau vivió y sufrió previamente a nosotros una experiencia similar que, de algún modo, lo marcó indeleblemente. Tal tendencia actual se ha venido consolidando en una posición frontalmente antagónica a lo que los jóvenes pintores de los años sesenta considerábamos como “lo que había que hacer” y que, en buena medida, coincidía con la visión de nuestro antecesor Josep Renau. Personalmente tuve la fortuna de conocer, ver y aprehender de él durante una edad (pubertad y adolescencia) especialmente sensible a lo que ocurre en el entorno, máxime cuando éste es el familiar. En definitiva, se trata de la idea del “arte comprometido” frente al —¿cómo definirlo?— “arte puro”, tal vez...



John Heartfield,
Deutschland, Deutschland über alles

Goya, **Los fusilamientos del 3 de mayo**D. Rivera, **Tierra y libertad**

Este ya viejo problema que surge periódicamente es el relativo al conflicto establecido hace más de cien años entre lo que se denominó en su momento *arte utilitario*, con innegable aire despectivo, que ha ocupado claramente la izquierda del espectro ideológico/político, y el que se denominó *el arte por el arte*, en el espacio ideológico/político reaccionario. Esto viene a colación por la razón de que Renau responde de un modo prototípico a la primera de estas dos esquemáticas denominaciones.

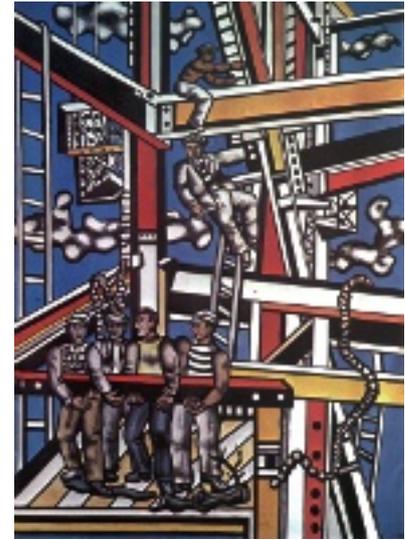
En términos generales, el asunto de “¿qué es un artista?” —y también, o alternativamente, “¿qué papel cumple en la sociedad?”— no es nuevo, pero sí irresoluto, y sin embargo aparece un tanto abandonado, sin cuestionarse hoy en día, como si se tratase de una vieja batalla ya concluida. No es así. Sencillamente, hoy se soslaya el problema sin entrar en materia, como en tantos otros asuntos pendientes en temas de arte que actualmente se dan por definitivamente aclarados y cerrados. Personalmente opino que la causa de esto no es otra que, de profundizar en ellos, se podría resentir el tinglado que sustenta el negocio. Me explico: la actitud de Renau no encaja en absoluto con la idea dominante de lo que se viene entendiendo por *artista* desde bien entrado el siglo XIX hasta nuestros días. A lo largo de casi doscientos años —con el desarrollo del capitalismo— la burguesía conservadora ha ido perfilando una confortable idea del papel que debe desempeñar el hacedor de imágenes (en el más alto y depurado de sus niveles), que es, en el fondo, el que se dirige e interesa al mercado intermediario, en lugar de ir directamente a su legítimo destinatario: el

individuo considerado como la parte más vital y activa en un sentido de progreso de la sociedad y no como un mero consumidor...

Todo periodo histórico, el de Renau antes y el nuestro hoy, viene ineludiblemente determinado por factores de tipo político, económico, social y cultural, y estos factores se encuentran tan amalgamados que se determinan entre ellos. Si aceptamos que la obra de arte es un producto cultural, cosa que parece indiscutible, ésta, cuando lo es, responde inevitablemente a su momento histórico. En teoría, la obra debería estar comprometida con el progreso social de los individuos para potenciar el nivel cultural de la sociedad en que se produce. A éstos, a los individuos como legítimos destinatarios, hoy se les indica sencillamente lo que deben reconocer y aceptar como tal arte, sometidos por la potente y apabullante caja de resonancia del mercado.

Es fácilmente perceptible que el modelo de artista establecido hoy en nuestra sociedad, tan lejano de Renau, tiene unas determinadas características formales y de comportamiento que, según la propuesta conservadora, no explícita, deben responder a las dictaduras del *marketing* —dictaduras que no se limitan a los aspectos puramente comerciales, pues a través suyo subyacen y actúan mecanismos de dominación dirigidos a provocar una suerte de conformismo cultural—. Por otro lado, estas características conducen a quienes se aventuran en esta actividad a llevar a cabo una absurda carrera (angustiosa y frustrante) en pos del *genialato*, con el único propósito/promesa de alcanzar lo que viene llamándose “el éxito” y por añadidura sus seductores hermanos: la fama y el dinero. Lo absurdo, lo reaccionario de esta propuesta/engaño, es que bajo el pretexto de “hacer arte” se busque afanosamente como finalidad, mal disfrazada, el reconocimiento y el triunfo social (tal afán es humano, nos dicen... Pues no: racionalmente es inhumano que un ser humano opte por esta especie de humanidad). De este modo el objeto producido se desnaturaliza ya desde su mismo origen y se decanta inevitablemente hacia otras metas espurias que usurpan su genuina razón de ser, resultando obras “artísticas” que solamente se asemejan a la obra de arte, que la imitan, y así la fabricación de sucedáneos ha venido sustituyendo paulatinamente a aquellas obras que no pueden ser controladas ni dirigidas por el poder. Muchas pinturas y esculturas de algunas afamadas firmas de hoy están tan “bien hechas” que parecen obras de arte...

Abundando en este fenómeno, en los últimos tiempos aparece la pretensión —inducida por algunos factótums de bienales, trienales, documentas y demás mercados y ferias al uso— de identificar o meter en el mismo saco del arte a los diseñadores de ropa y a algún afamado *maître* de cocina (ese obsesivo y estéril estar “a la última”...). Si hay algo radicalmente antagónico al arte es la moda, pues el hecho artístico, cuando legítimamente lo es, trasciende a su propio tiempo. De no ser así ya no obtendríamos ningún deleite emocional ante un



F. Léger, **Obreros**



Goya, **Y no hay remedio**

autorretrato de Rembrandt o escuchando la mozartiana *Flauta mágica*, por poner un par de ejemplos universalmente reconocidos. En este sentido vale la pena recordar que desde el cubismo (verdadera y radical subversión conceptual del espacio pictórico) hasta hoy, lo llamado *vanguardia* se ha convertido en una nueva alienación vacua, idiota y convencional. Como si cada dos o tres años se pudiesen revolucionar radicalmente los conceptos del arte, se nos presentan nuevos ismos que no sé si aportan mucho o poco al hecho cultural, pero venden.

A raíz de lo dicho en el párrafo anterior me viene al pelo una cita que en 1912 Plejánov incluye en su escrito *El arte y la vida social*: “los estetas burgueses contemporáneos demuestran ser adoradores del becerro de oro, en igual grado que los más recalcitrantes burgueses. ‘Creen que hay movimiento en el campo del arte, dice Maclair, cuando en realidad hay movimiento únicamente en el mercado pictórico, donde especulan como genios inéditos.’”¹

¹ Jorge Plejánov: *El arte y la vida social*, Madrid, Cenit, 1929, p. 130.

Las razones esgrimidas para justificar la negación del pan y la sal que han venido manifestando la sociedad burguesa conservadora y su dios Mercado hacia el llamado peyorativamente *arte utilitario* al que Renau dedicó su esfuerzo (arte de lucha, arte de propaganda, arte de agitación, etc.), contienen una evidente y sibilina trampa. En principio, esta sociedad burguesa considera que el arte que defiende a ultranza no está adulterado por aquello que supone elementos ajenos al “espiritual” hecho artístico —dada su supuesta pureza— y para lo cual tratará de evitar cargar sus obras con lo que considera un lastre que las enturbia y las mancilla. Es decir, aparentemente desdenarán por completo incluir temáticamente un contenido ideológico en las obras de arte, o bien y a lo sumo, lo subordinarán a las caprichosas exigencias de un subjetivismo extremo. La argumentación con que rechazan, denostan y niegan al que llaman *arte utilitario* es arbitraria y tramposa por cuanto presupone que el arte carente de tales elementos ideológicos manifiestos (el suyo, el “puro”, el que propugnan, promueven y promocionan) no lo es justamente por esta aparente ausencia. Sin embargo, tal arte es tan utilitario como el otro pero de un modo subrepticio y en mucha mayor medida, pues subyace en él una propuesta ideológica de inmovilismo y de aceptación del *status quo* social, mientras que su antagonista no sólo no oculta sus intenciones sino que las expone diáfana, clara y frontalmente, ya que tales presencias *utilitarias* son, a fin de cuentas, su razón de ser. ¿Cuál es la razón de ser, me pregunto, de lo que Renau llamaba —también peyorativamente— “el arte de galería”?; ¿la pura fruición estética e intelectual?, ¿especulaciones metafísicas? Directamente nos invita a que nada se inquiete, que todo siga tal y como está, que nadie remueva las plácidas aguas del estado de las cosas. En definitiva, tras esta posición no hay más ideología, y no es poca cosa, que la consolidación y perpetuación de intereses y privilegios. Esa es, nada mas y nada menos, su carga utilitaria.

En conclusión, el rechazo burgués al utilitarismo combatiente en el arte de su oponente no tiene otra base que el hallarse en el lado opuesto de la trinchera. Es más, podríamos arriesgarnos a afirmar que en realidad no hay arte que no sea utilitario. La diferencia entre unos y otros radica sencillamente en el bando ideológico de cada cual, con la distinción fundamental, ya mencionada, que mientras los unos se consideran puros —con lo que mienten—, los otros asumen sin temores ni prejuicios su condición de impureza, su condición inevitablemente utilitaria. ¿Qué podríamos decir de, por ejemplo, toda la producción artística del Renacimiento? ¿Fue o no fue utilitaria? ¿Podríamos acusarla de impura? Cuando alguien señala la luna, los tontos miran el dedo.

Si bien se mira se verá que todo régimen político en la historia, incluidas nuestras democracias burguesas, ha optado siempre por promocionar, potenciar y aprovechar el arte al servicio de sus



G. Grosz, *Die Stützen der Gesellschaft*



R. Guttuso, **Funerales de Togliatti**

intereses. Este régimen en el que vivimos no actúa de modo diferente, ni mucho menos, y ello es perfectamente lógico, pues al poder le resulta imprescindible dirigir todas las ideas, aunque sea de un modo mucho más sutil que antaño, hacia el servicio de su causa. La historia demuestra muy elocuentemente que el conservadurismo no ha sido nunca ajeno a tal utilización del arte, sólo que, disfrazado de purista, se ha permitido el cínico lujo de acusar con el despreciativo epíteto de *utilitarios* a quienes, como Renau, han producido un arte de lucha, de crítica o de agitación.

El lector avezado ya sabrá comprender que en épocas de estancamiento o de retroceso ideológico como el actual el artista que se atiene a lo que denominamos *arte comprometido* realiza su labor crítica con una obra reflexiva, en cierto modo subversiva, de los cánones establecidos por la academia de turno. Su trabajo paciente, si es crítico y por tanto creador, tiende a revolucionar el lenguaje plástico, a crear nuevas herramientas para acercarse a (o pelearse con) las nuevas realidades que pugnan por abrirse paso y están necesitadas de nueva expresión.

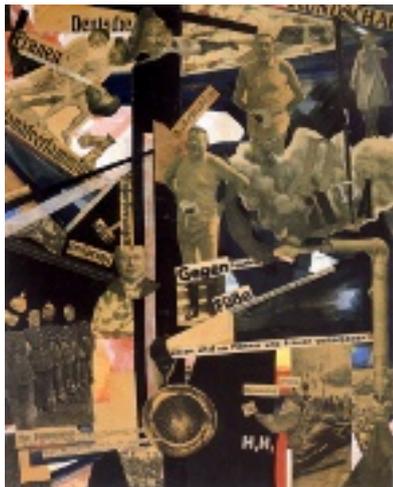
Este trabajo prueba su vitalidad y vigencia en los momentos en que las nuevas realidades y el viejo orden establecido entran en conflicto, cuando no hay ambigüedades ni términos medios. No hace falta decir que durante el periodo histórico en que vivió y actuó Renau, ese conflicto fue enconado. Él supo mantenerse en cabeza, en posiciones de amplia comprensión e incluso de apoyo a toda manifestación artística creadora y estéticamente productiva.

...

Como tantos otros profesionales de la plástica, Renau supo, ante ello, desarrollar una “caligrafía” capaz de soportar y transportar concretos discursos e ideas, aunque tan distintos y tan distantes de los del artista de galería que sus pasos fueron en direcciones divergentes desde su origen; fueron incluso antagónicos, pues sus fines se enfrentaron a lo que ya hoy día ha invadido, de una forma categórica y general, el modo de actuar de los profesionales de la pintura. Es necesario dejar sentado que el valenciano Renau, tanto o más radical que otros, no ha sido el único en elegir voluntariamente estos derroteros: por ellos le han precedido autores de la talla de Heartfield (a quien consideró su maestro), Grosz, Kollwitz, la escuela muralista mexicana, Höch, Hausmann, más un espléndido y largo etcétera —por mencionar sólo a unos cuantos de cuyos trabajos derivan también las vertientes por las que ha navegado Renau más asidua y preferentemente—, si bien todos ellos, unos por unas razones y otros por otras, también sufren una suerte de marginalidad aunque gocen de prestigio y aceptación; pero para que éstos se den, ha sido necesario que los virus “gravemente peligrosos” de sus ideas, tan claramente expuestas en muchos casos, se supongan ya exterminados, de algún modo inertes, superados y/o caducos, extirpados de los valiosos objetos producidos o sencillamente considerados ajenos al hecho artístico. Sólo así se les ha podido aceptar en el parnaso de la Historia del Arte y de paso ser admitidos como mercancía en el cotarro del negocio. Si bien se mira, muchos de ellos tampoco acaban de encajar limpiamente en el prototipo establecido y si a esto sumamos su manifiesta riqueza ideológica, radical y transformadora, tenemos como resultado un cóctel altamente indigesto para las plácidas conciencias de la burguesía, la cual considera que el arte es de su exclusiva propiedad.



J. C. Orozco, **La trinchera**

Hannah Höch, **Dada-Rundschau**

Dado que corresponde tan plenamente a los años vividos por Renau en su exilio mexicano, quiero recordar que sus buenos dineros se vino gastando la CIA durante la guerra fría —recomiendo la atenta lectura del libro de Frances Stonor Saunders *La CIA y la guerra fría cultural* (Barcelona, Debate, 2001), basado en papeles de este organismo norteamericano ya desclasificados— en desprestigiar el arte socialmente comprometido propagando un reduccionismo que alevosamente excluyera del mismo los espléndidos murales de Orozco, Rivera y Siqueiros, el cine de Eisenstein, la música de Shostakóvich y Hanns Eisler, el *Guernica* de Picasso, el *Payés* de Joan Miró, George Grosz, Fernand Léger, Vladimir Tatlin, el teatro de Bertolt Brecht, etc., etc., y toda aquella obra de arte que por su indiscutible calidad y excelencia no pudo ser negada por los puristas del arte. A estas obras mencionadas y a tantas otras se las ha rescatado cínicamente y con falaces argumentos de las malignas garras del arte utilitario y se les rinde culto como si no lo fueran en absoluto. Pura hipocresía.

...

Lo anteriormente expuesto puede ser una de las causas, tal vez la fundamental, de la falta de conocimiento del verdadero Renau, de la tergiversación de su figura —intentos para su domesticación y reconducción ideológica no han faltado— y, en consecuencia, de su tan irregular aceptación por parte del *establishment*, lo que ha provocado una suerte de tangencialidad que lo acepta —cuando lo acepta— a regañadientes y con anémico ánimo, centrando la atención exclusivamente en sus brillantes aspectos “técnicos” (de oficio) para que así se nos permita alcanzar una frívola asunción sin sufrir el peligro de contraer infecciones ideológicas. En suma: Renau no responde al modelo de artista tan estimado por el sistema dominante. Renau sigue siendo incómodo. No ha podido ser absorbido completamente y esa es todavía, desde nuestro punto de vista, su mayor virtud. Digámoslo ya de una vez por todas: “Renau era un gran artista, fotomontador, grafista, fotógrafo, pintor, muralista, etc.”, pero... ¡Ay! era comunista...

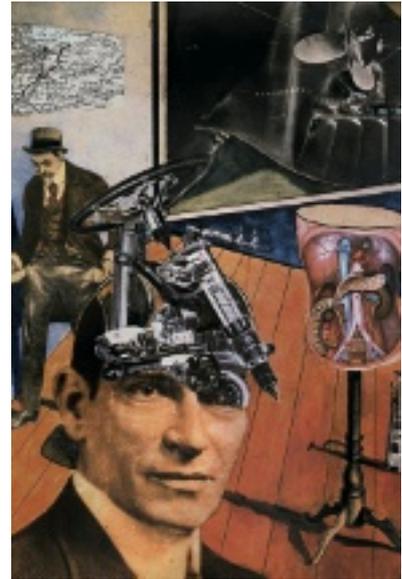
Este no encajar entre las fronteras del arte conservador fue una consecuencia natural de la actitud de nuestro personaje ante el penoso panorama sociocultural de la España de su juventud (la dictadura de Primo de Rivera), en la que flotaban docta, elegante y tristemente los ecos masturbatorios y autocontemplativos de la Generación del 98. Pero absténgase aquel que pretenda interpretar esta singularidad *renauiana* como un frívolo afán de originalidad de artista (como propone, y en tal caso sí acepta, el mercado), pues aquello no fue otra cosa que el ineluctable resultado de una profunda toma de conciencia social que le permitió eludir cuantos cantos de sirena se atravesaron en su camino y a los que pudo haber sucumbido, como tantos otros, dada su extraordinaria habilidad de pintor y dibujante.

Sabemos por su biografía que el gran triunfo de público y crítica alcanzado en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en la primera y única exposición que realizó en toda su vida y siendo todavía muy joven (21 años y en 1928) le produjo irritación, depresión y un gran desencanto. Salió de todo ello vacunado de por vida contra “el éxito” e inició entonces su particular, voluntaria y radical revolución ideológica y artística, que, como podemos percibir a través de su obra, en su ideario fueron siempre una misma y única cosa. Esta es la razón que le impulsó a escribir tanto como a pintar, lo cual es otro dato que abunda en su distancia del artista al uso.

Dadas las coordenadas establecidas hoy, nos atreveríamos a decir que Renau no fue un pintor, y afirmar lo contrario no ha sido hasta ahora otra cosa que un reduccionismo banal del personaje, producido por una visión chata, un no comprender, o incluso perseguir el malintencionado fin de descalificarlo al confrontarlo arbitrariamente a aquellos artistas que sí responden fielmente al perfil y al esquema oficial y políticamente correcto..

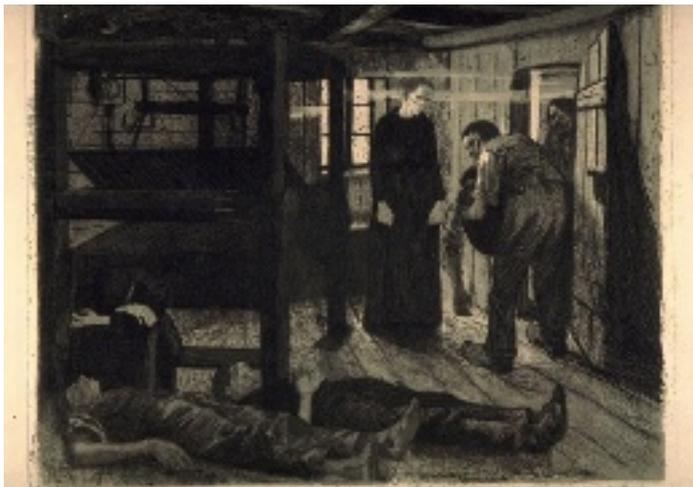
Renau fue un intelectual revolucionario que trabajaba en función de alcanzar la máxima claridad comunicativa en su producción para manifestar prioritariamente sus ideas de lucha social del modo más amplio posible en lugar de escarbar en los meandros de la estética “pura”. Y si alguna vez lo hizo fue única y exclusivamente para forjar las herramientas más idóneas que le permitieran alcanzar sus bien perfilados fines. De ahí sus múltiples escritos, su trabajo gráfico de difusión masiva, sus fotomontajes, sus publicaciones, sus carteles, sus murales, sus incursiones en la fotografía y en el cine, medios todos *de masas*, siempre apartado de las galerías y del mercado como de la peste. De ahí también la escasez de su producción (íntima) de “pintura de caballete”.

La paradójica experiencia del éxito asumido como un fracaso vital que sufrió Renau, a la que nos hemos referido más arriba, hizo que se preguntara “¿para qué o para quién pinto?”,² y vio inmediatamente que algo no funcionaba. El arte se desenvolvía plácidamente, tal como hoy, en un estrato concreto de la sociedad burguesa pseudo-intelectualizada y mercantilizada cuya incidencia profunda en el pensamiento de la gente —de toda la gente, no sólo de la burguesía que lo usufructúa— brillaba (y brilla) por su ausencia. Ni llegaba ni llega masivamente a la población. A Renau la “poética profundidad de un azul” o el “ritmo cósmico de una estructura compositiva” le importaban un carajo. Para él un determinado azul o una singular composición no eran un fin en sí mismos (como vemos hoy tan a menudo), eran una parte indisoluble de una propuesta de mucho mayor calibre y calado, por lo que rechazaba plantearse vaporosas cuestiones estetizantes. En una de las escasas charlas que tuvimos tras su último regreso a Valencia me soltó (aproximadamente) la siguiente afirmación: “yo no pinto para los críticos de arte ni para los coleccionistas, pinto



R. Hausmann, **Tatlin en casa**

² Según su propia confesión en la introducción a la edición facsímil de la revista *Nueva Cultura* que Renau fundó y dirigió desde el año 1936 hasta el 1939. La pregunta tiene su miga y sería muy saludable que se la planteasen muchos artistas de hoy. Esto trae a cuento una experiencia personal: durante los escasos cuatro años en que ejercí como profesor de dibujo y composición en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, la gran mayoría de los jóvenes estudiantes que nutrían los primeros cursos, tras plantearles la misma pregunta que se hizo Renau, me confesaban que estaban “buscando su propio estilo” (!!) y declaraban, con aplomo pero un tanto sorprendidos ante lo que les parecía un interrogante absurdo y sin sentido por lo evidente y “lógico” de la respuesta, que lo hacían “para triunfar”. Esto no es un reproche ni una acusación por mi parte hacia aquellos buenos jóvenes alumnos, es simplemente la constatación de algo que nos resulta doloroso. ¿Qué estamos haciendo?!

Siqueiros, **Muerte al invasor**Käthe Kollwitz, de la serie **Die Weber (Los tejedores)**

para la gente de la calle: los guardias de tráfico, las putas, los empleados de comercio, las amas de casa o los taxistas... Ese es el público al que me dirijo." Creo que este último dato borrará muchas sombras.

Del mismo modo que el artista del Renacimiento, Renau elaboraba sus dibujos, grabados, pinturas, fotomontajes y murales persiguiendo un fin ulterior y sin olvidar nunca al destinatario (que no era precisamente el crítico o el marchante tal y como afirmaba). Y como el artista del Renacimiento en su contexto, Renau, en el suyo propio, decidió poner su trabajo y su esfuerzo al servicio de lo que él mismo definió con el nombre de "la batalla por una nueva cultura". Recomiendo leer su texto en el que él mismo explica en qué consiste tal batalla. Nadie mejor que él para contarlo.³

...

Josep Renau buscó afanosamente el concepto más genuino del arte —y aquello que debía fundamentarlo sin ser inconsecuente con su naturaleza más legítima— al señalar y denunciar, ya entonces, una dominante y extendida suerte de egoísmo que concurre a potenciar el interés personalista que fomenta y extrema el individualismo.

Renau fue un marxista consecuente con sus ideas que escribía y pintaba, y no un "pintor marxista", según se ha venido clasificando con clamoroso simplismo. Esta aparente contradicción entre ser "pintor marxista" o ser "marxista pintor" (como me dijo en su última visita a Valencia en referencia a sí mismo) reside en que el

³ Josep Renau: *La batalla per una nova cultura* (edición, introducción y notas de Manuel García), Valencia, Eliseu Climent, 1978.

orden de los términos sí que altera el significado y no es cosa baladí: un “pintor marxista” (como un panadero marxista o un médico marxista) tiene a su oficio como actividad profesional prioritaria, pero no necesaria e inexcusablemente pone su producción al servicio de una lucha ideológica, pinta sus cuadros (u hornea y vende su pan o cura a sus pacientes), tiene sus ideas y vota o no vota según su criterio, asiste o no a reuniones de su grupo, etc. El “marxista pintor”, como es el caso de Renau, antepone su actividad ideológica a cualesquiera otras de sus actividades y utiliza su profesión en la dirección que le marca su lucha política, que es lo fundamental para él. De ahí nuestra no aceptación de la idea generalizada que se tiene de Renau, tan esquemática y plana en el desconocimiento. Considerar lo anterior es imprescindible, como dijimos al principio de este escrito, para la comprensión tanto del personaje como de su obra.

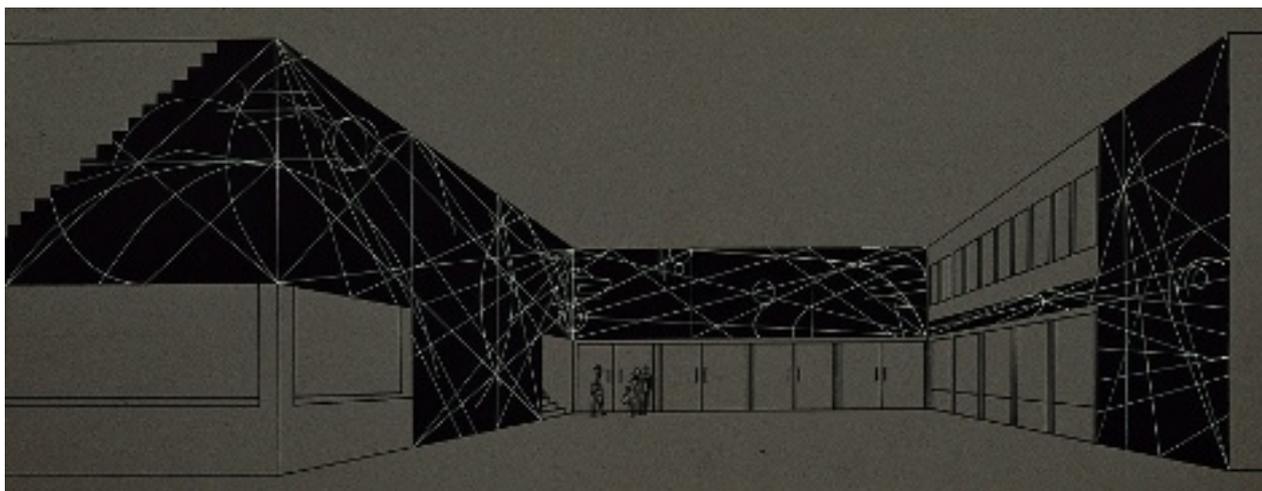
Tal vez habría que suprimirlo de la nómina de pintores (si tal nómina continúa siendo concebida con la elemental banalidad que conocemos) e incluirlo en la de los luchadores por la cultura, dato que aparece palmario conociendo su biografía. Renau debe ser visto con otros ojos más libres, más abiertos y desprovistos de reduccionismos empobrecedores y esquemáticos. Es algo necesario para comprender cabalmente las características de su trabajo y para aceptar, de paso, otra posibilidad diferente de ser y estar inmerso en el mundo del arte; al margen, por encima y a la contra de las tristes propuestas a las que nos orienta/empuja esta sociedad. Hay que tener en cuenta su singularidad. Confiamos en que esta exposición lo aclare definitivamente (incluso para los ciegos voluntarios de su patria chica).

CRUZANDO EL OCÉANO. **El exilio en México (1939-1958)**





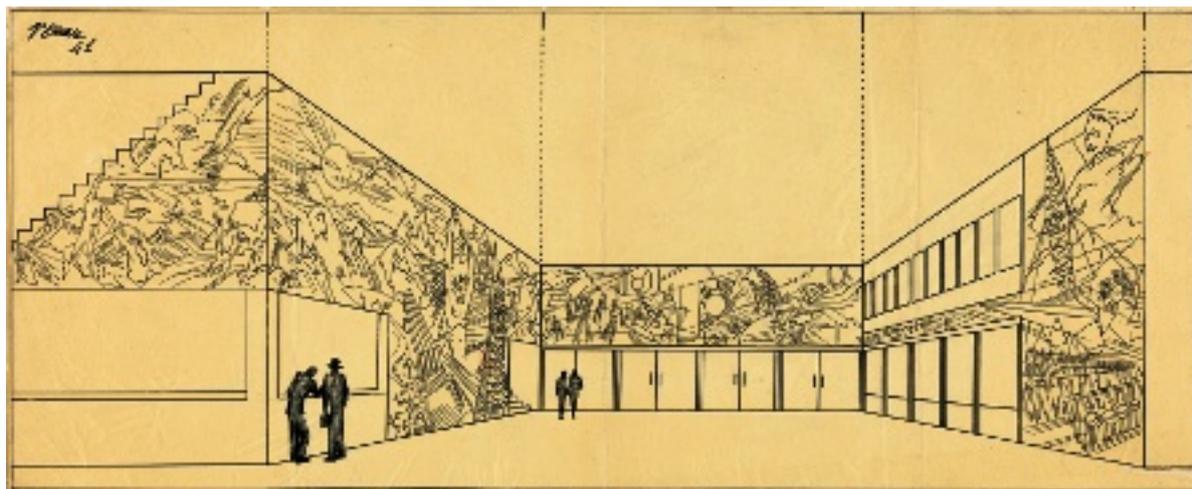
Retrato de la burguesía, 1939
Piroxilina sobre cemento, 100 m²
Sindicato Mexicano de Electricistas. México



La electrificación total de México acabará con la miseria del pueblo (Boceto 1), 1941

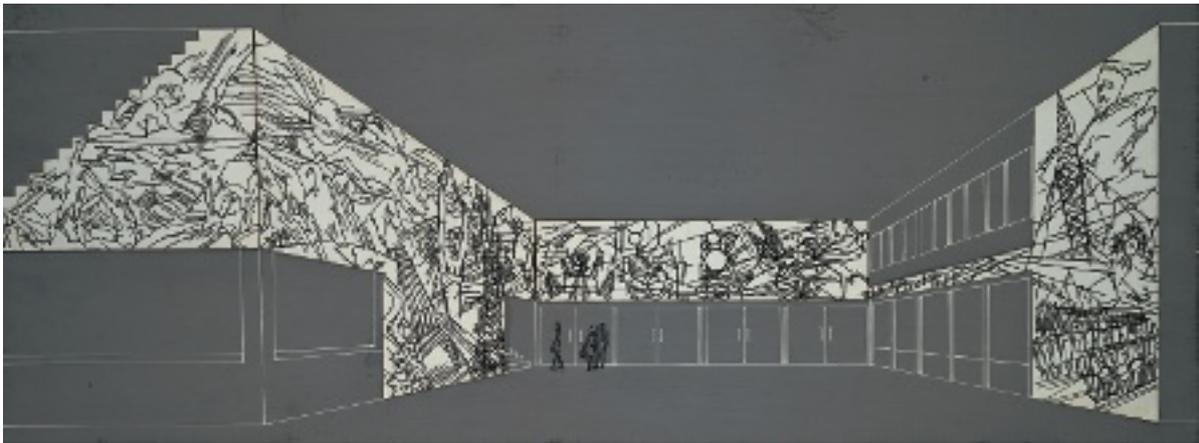
Témpera, 31 x 84 cm

IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



La electrificación total de México acabará con la miseria del pueblo (Boceto 2), 1941

Témpera, 21,5 x 53 cm
IVAM. Generalitat Valenciana



La electrificación total de México acabará con la miseria del pueblo (Boceto 3), 1941

Témpera, 31 x 84 cm

IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



España hacia América, 1946-50
Témpera de caseína, 4,2 x 30 m
Hotel Casino de la Selva, Cuernavaca



España hacia América (fragmento 1), 1946-50
Témpera de caseína, 4,2 x 30 m
Hotel Casino de la Selva, Cuernavaca



España hacia América (fragmento 2), 1946-50
Témpera de caseína, 4,2 x 30 m
Hotel Casino de la Selva, Cuernavaca



España hacia América (fragmento 3), 1946-50
Témpera de caseína, 4,2 x 30 m
Hotel Casino de la Selva, Cuernavaca



España hacia América (fragmento 4), 1946-50
Témpera de caseína, 4,2 x 30 m
Hotel Casino de la Selva, Cuernavaca



España hacia América (fragmento 5), 1946-50
Témpera de caseína, 4,2 x 30 m
Hotel Casino de la Selva, Cuernavaca



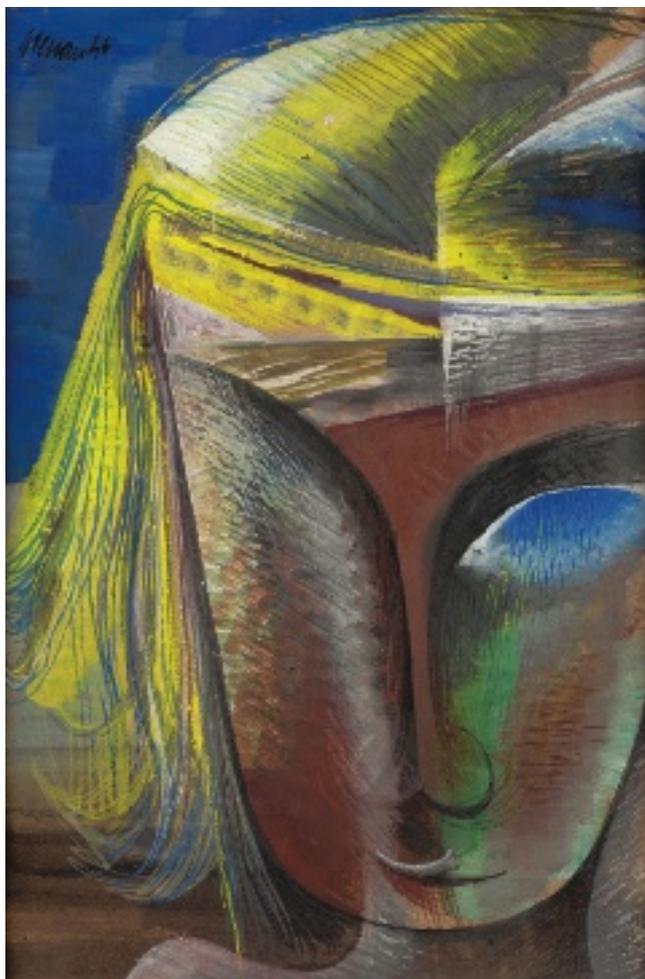
Paisaje fantástico, 1939
Óleo sobre tabla, 83 x 103 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Paisaje valenciano, 1943
Óleo sobre tabla, 68,8 x 81 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



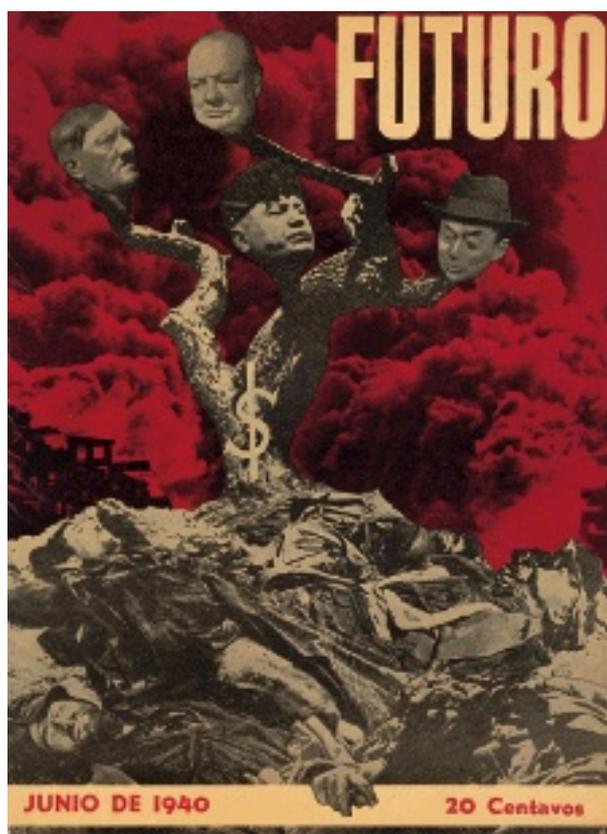
Formas abstractas humanas, 1943
Óleo sobre cartón, 50,1 x 41,7 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



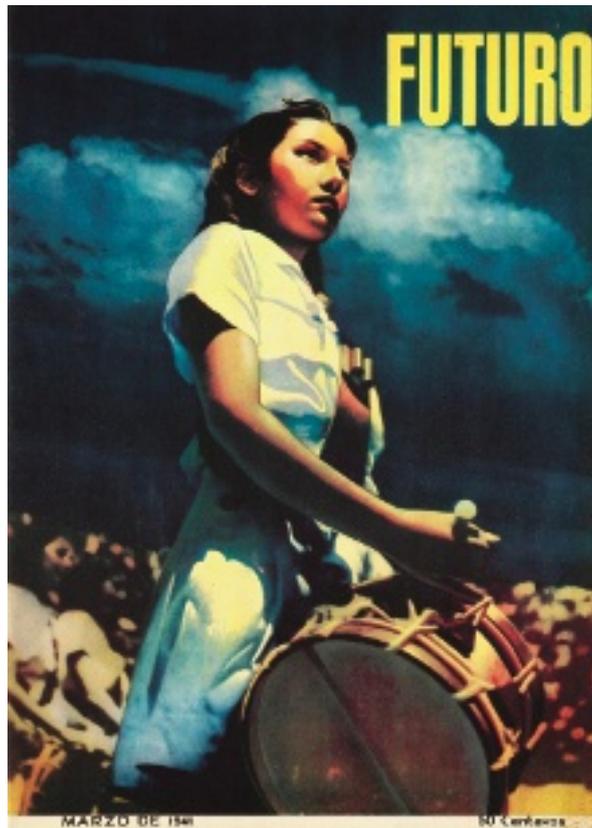
Retrato de Rosita, 1946
Gouache sobre tabla, 46 x 31 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Formas vegetales, 1946
Óleo sobre tabla, 45 x 54 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Portada de la revista "Futuro", junio 1940
Litografía, 31 x 23 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



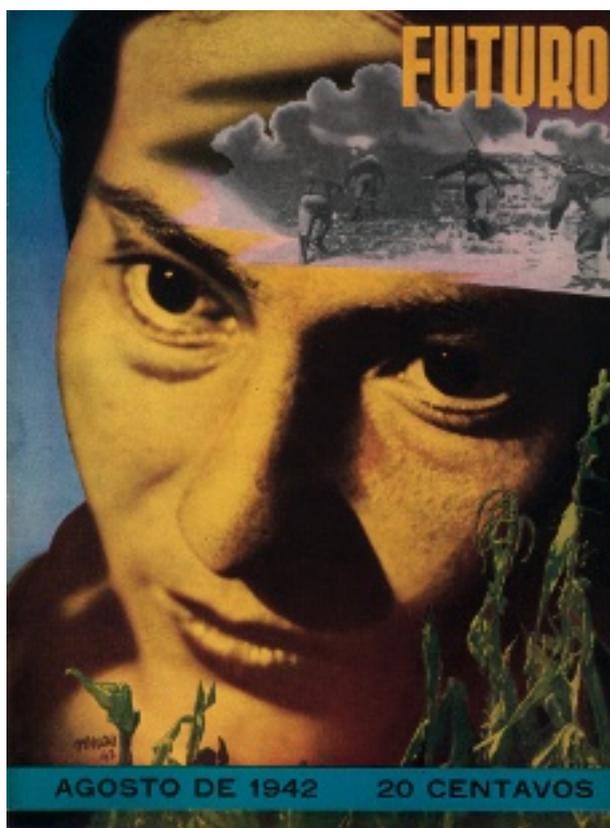
Portada de la revista "Futuro", marzo 1941
Litografía, 31 x 23 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



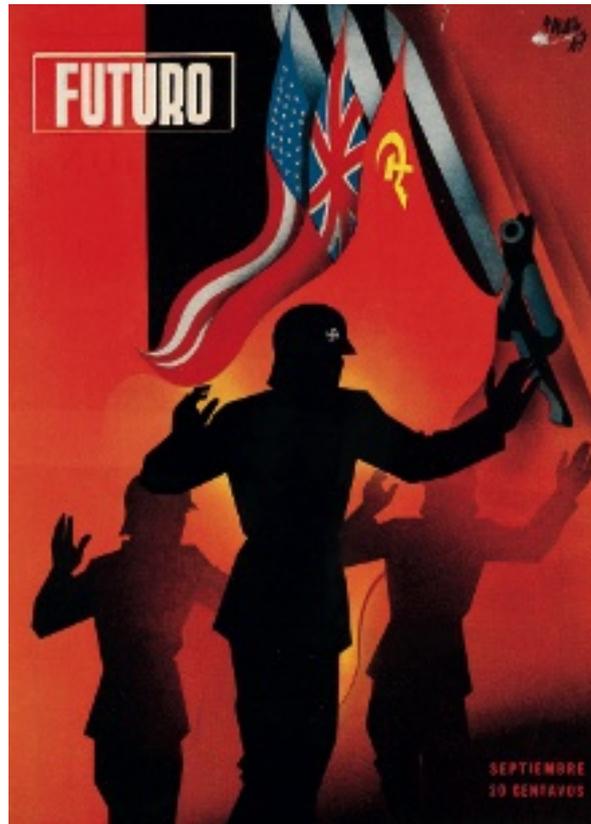
Portada de la revista "Futuro", octubre 1941
Litografía, 31 x 22,5 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Portada de la revista "Futuro n.º 75", mayo 1942
Litografía, 31,2 x 23 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Portada de la revista "Futuro", agosto 1942
Litografía, 31 x 22,8 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Portada de la revista "Futuro", septiembre 1943
Litografía, 31 x 22,4 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau

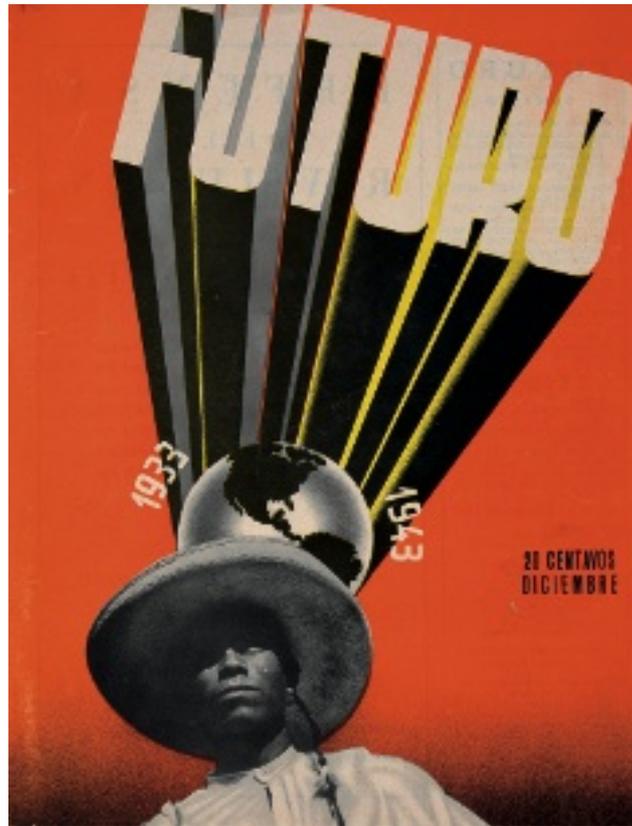


Stalingrado. Nueva estrella de la libertad

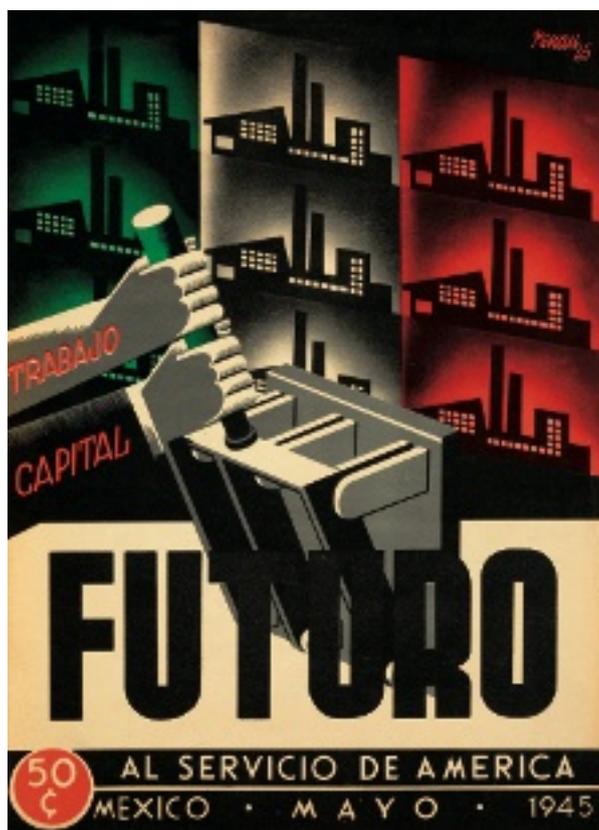
Revista "Futuro", 1942

Litografía, 31 x 22,6 cm

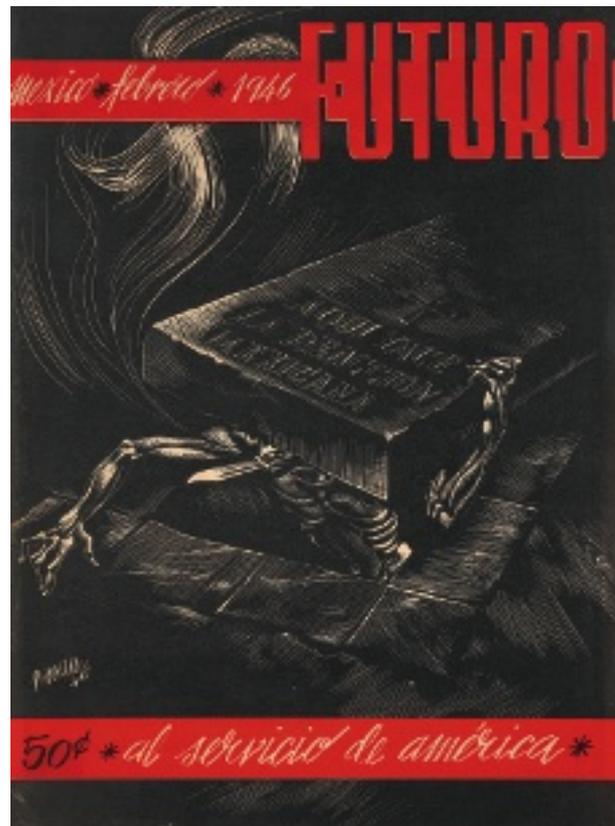
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



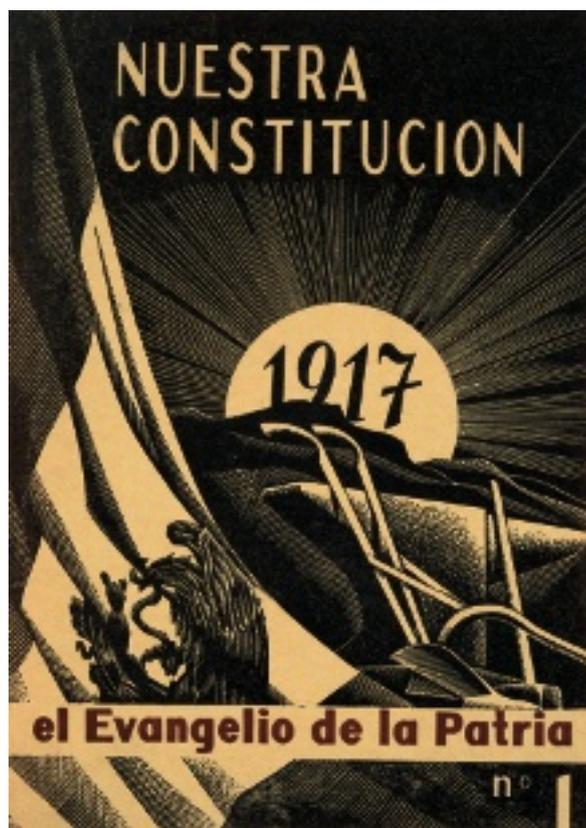
Portada de la revista "Futuro", diciembre 1943
Litografía, 27 x 22,5 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



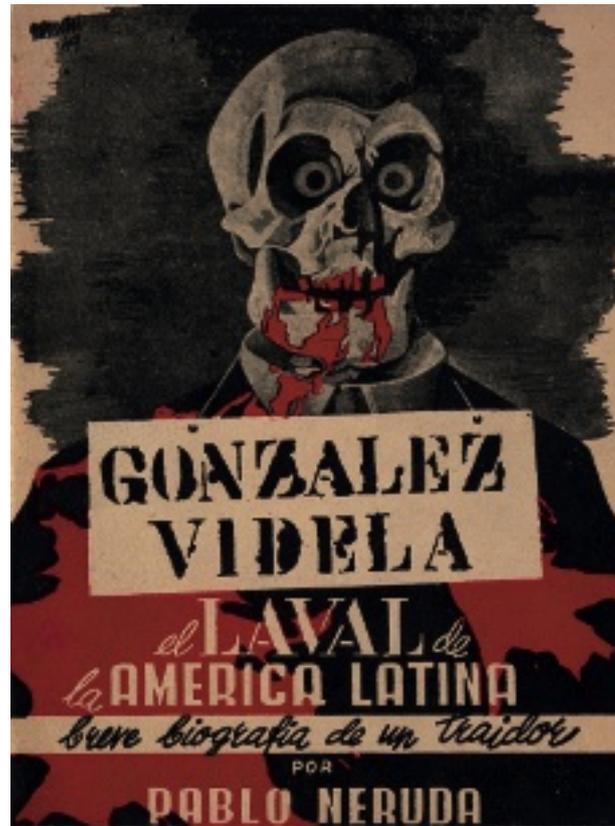
Portada de la revista "Futuro", mayo 1945
Litografía, 32 x 23,3 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



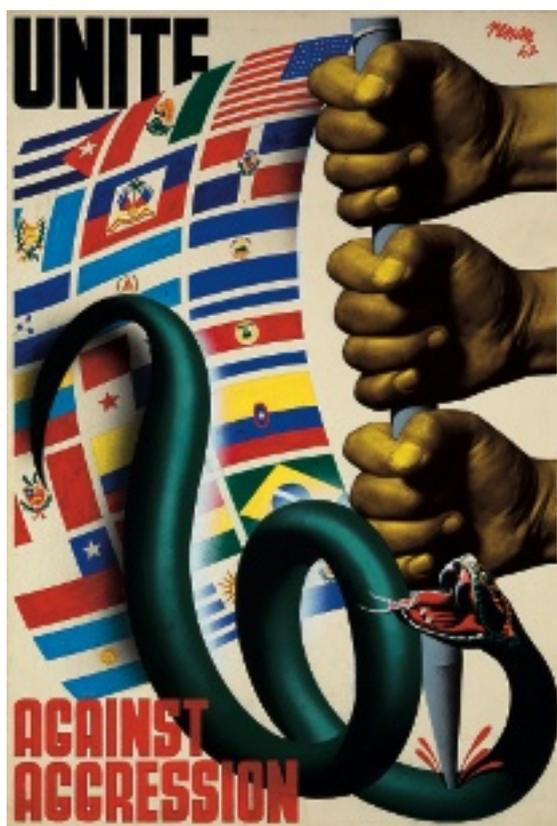
Portada de la revista "Futuro", febrero 1946
Litografía, 31,2 x 22,6 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Portada de la revista
"Nuestra Constitución 1917. El Evangelio de la Patria", n.º 1, 1941-1946
Litografía, 16 x 11,1 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Portada del libro
"González Videla: el Laval de la América Latina",
de Pablo Neruda, 1949
Litografía, 39 x 26,5 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



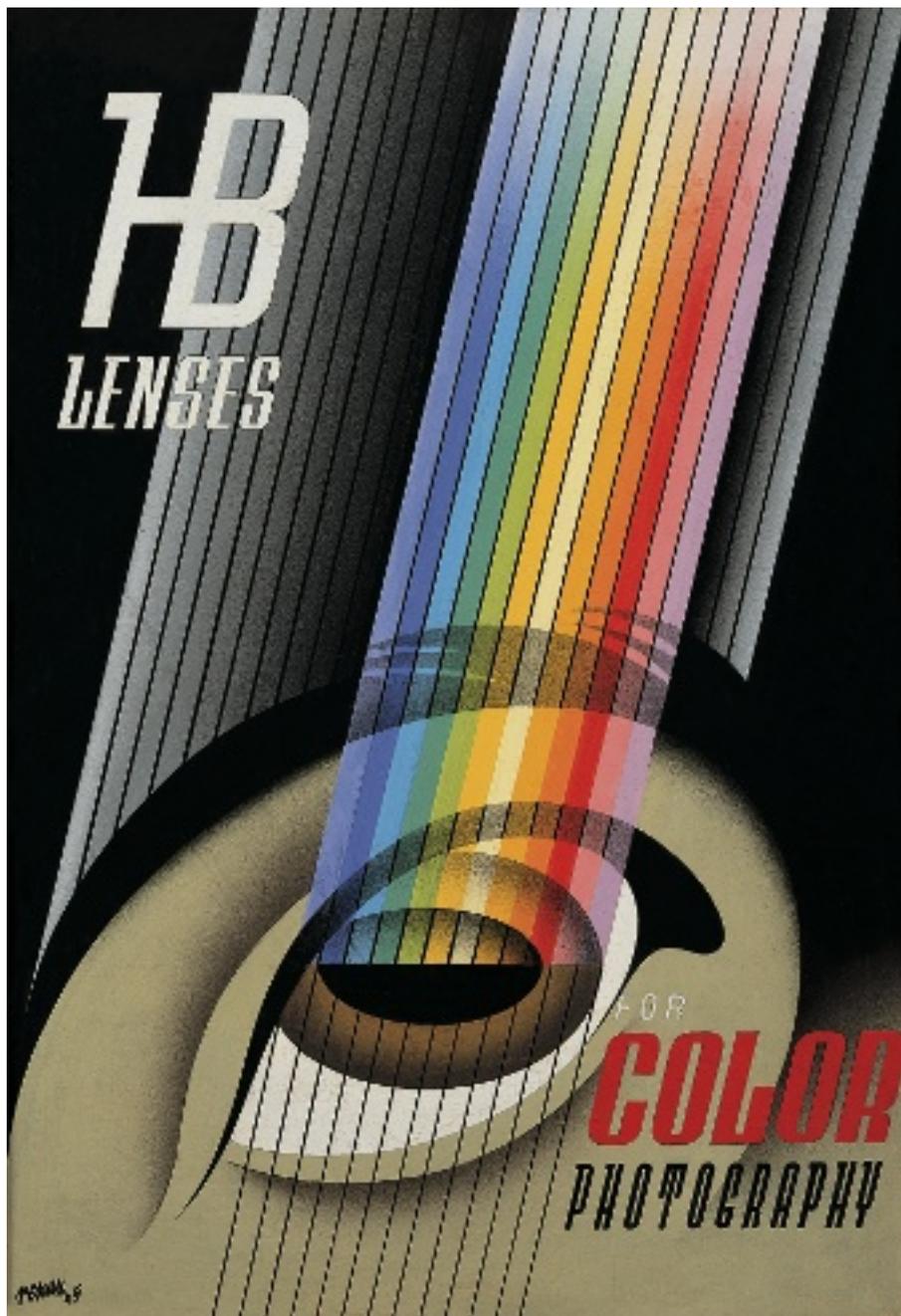
Unite Against Aggression, 1942
Fotomontage, 44 x 29,8 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



La Revolución Mexicana aclama la reanudación de relaciones con la URSS, 1942

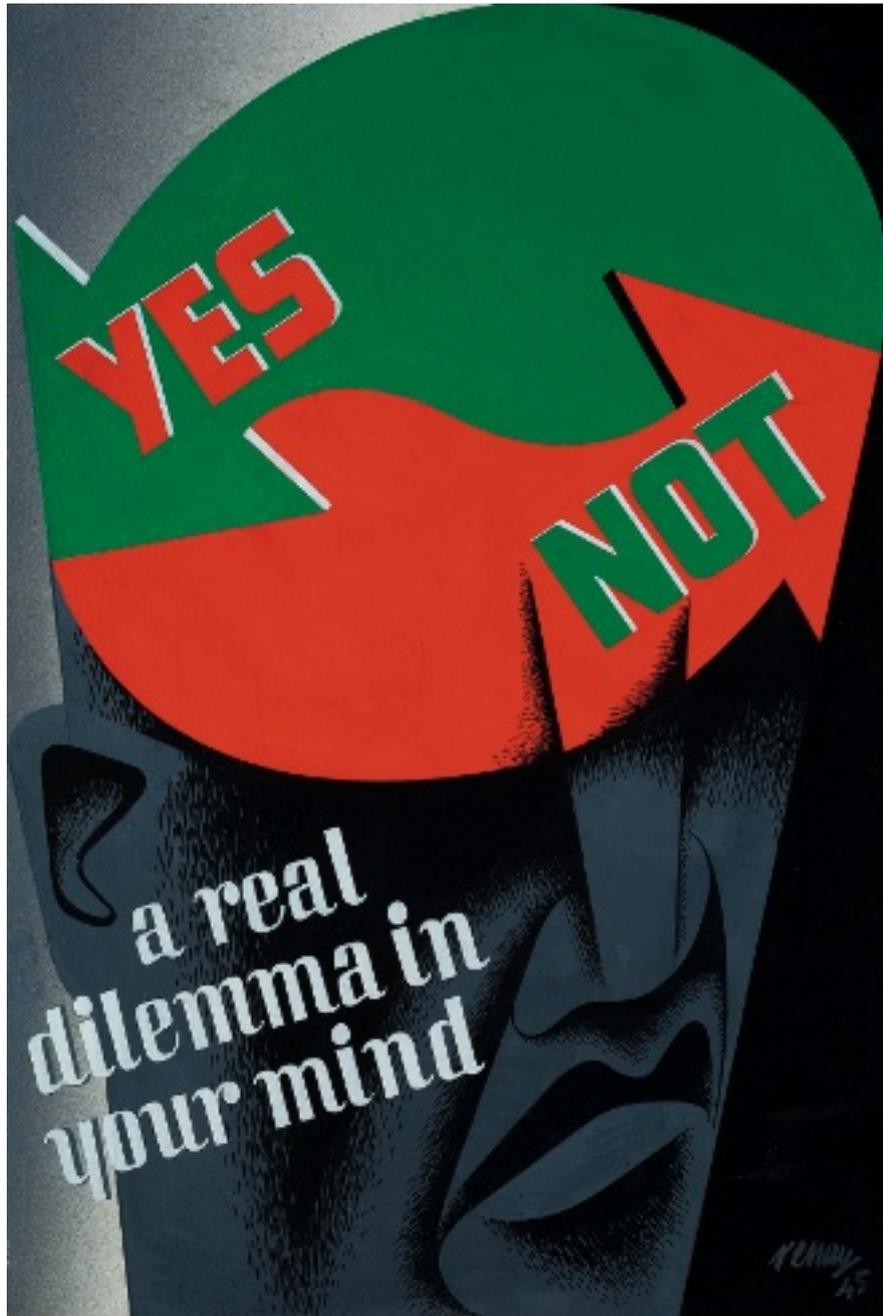
Litografía, 33 x 45,2 cm

IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Cartel experimental (I): HB Lenses for Color Photography, 1945

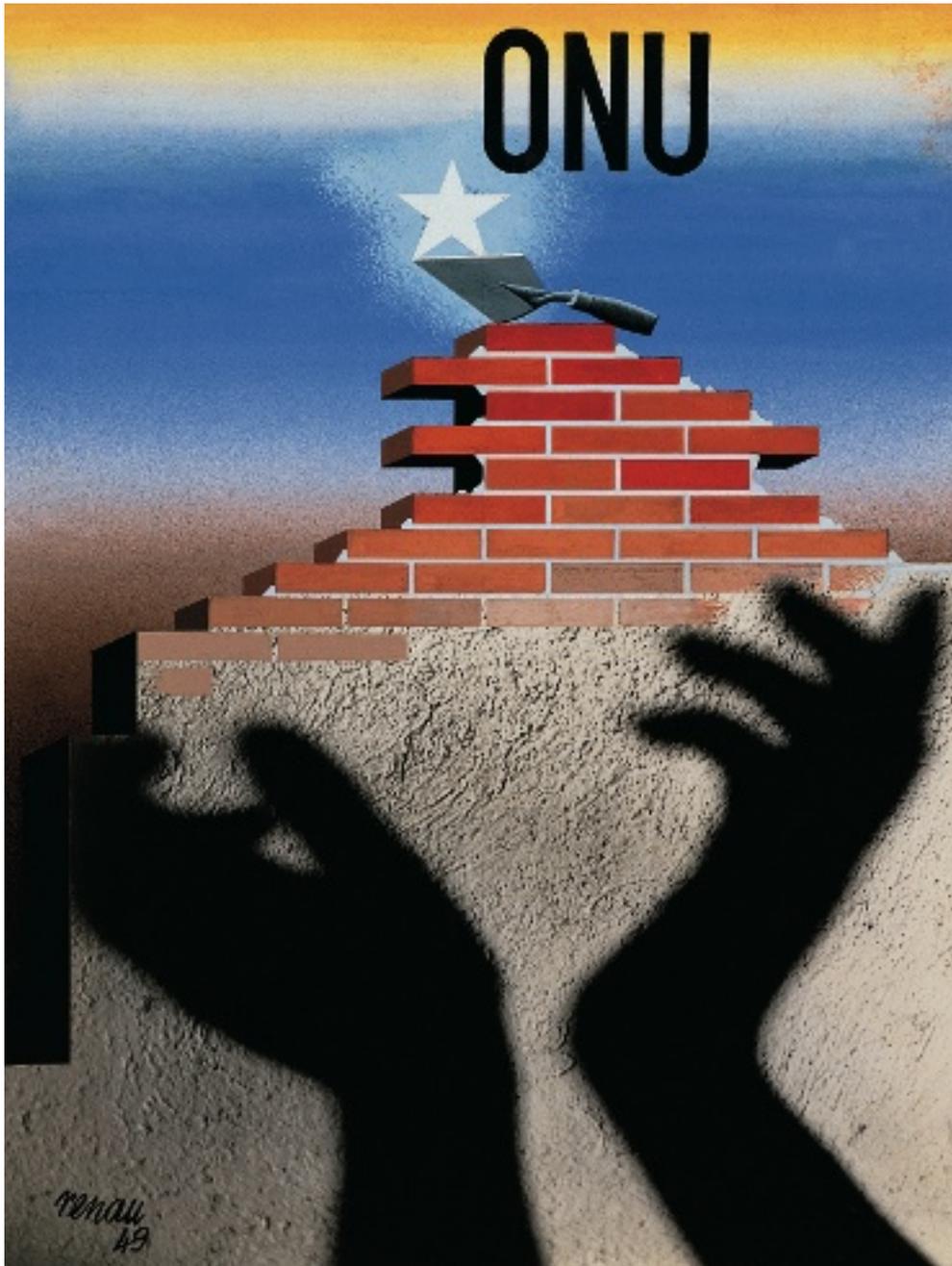
Témpera sobre cartón, 49,2 x 33,2 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Yes/not, a real dilemma in your mind, 1945
Témpera sobre cartón, 43,5 x 29,5 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Ayuda a las víctimas del franquismo, 1947
Témpera sobre cartón, 36,5 x 24,5 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



ONU, 1949 Témpera sobre cartón, 36,7 x 28,5 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



I Convención de la Industria de las Artes Gráficas, 1957

Litografía, 66,5 x 50 cm

IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



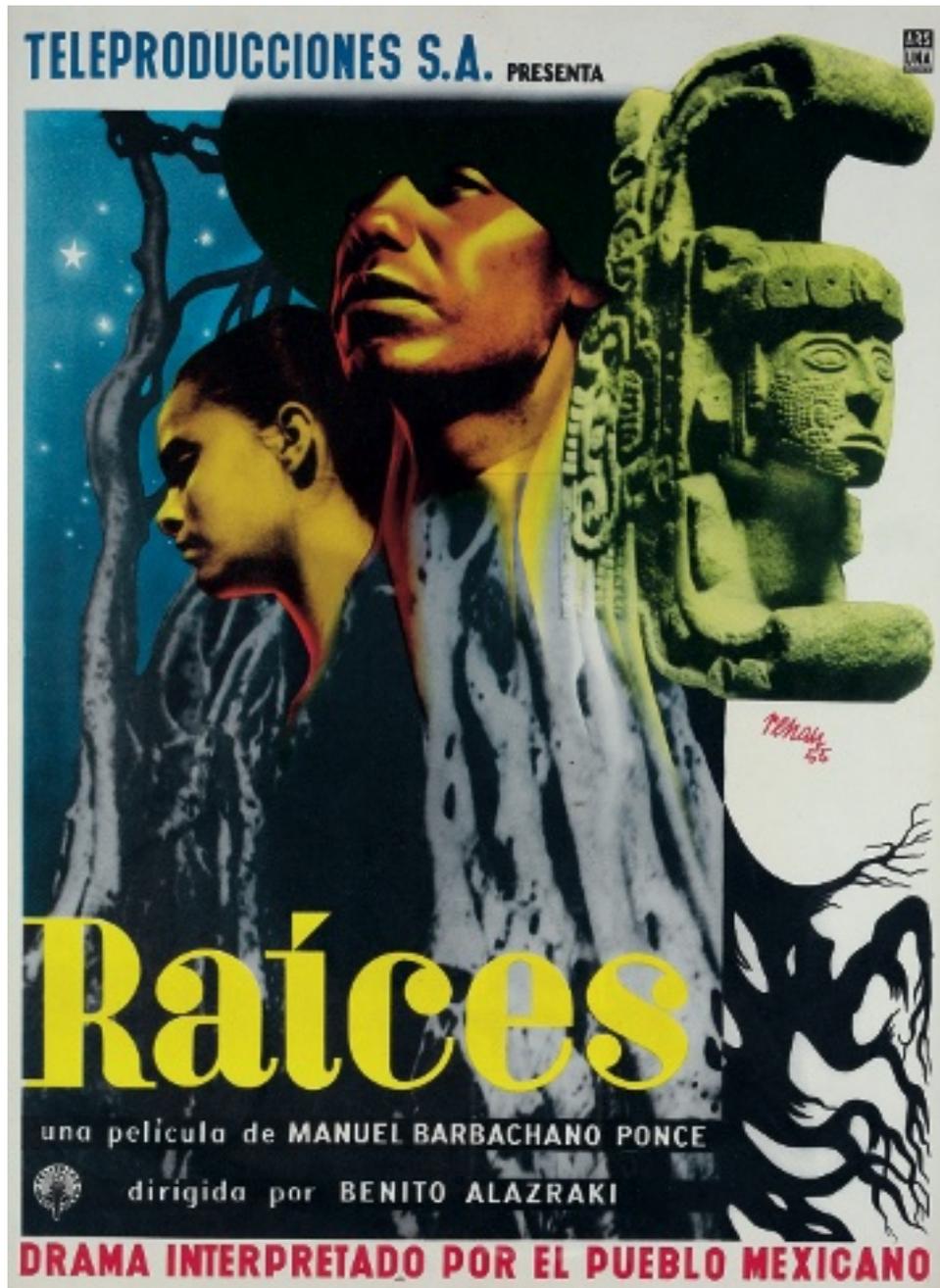
Cartel para la película "Vértigo", 1945
Litografía, 71 x 96,5 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Cartel para la película "El moderno Barba Azul", 1946

Litografía, 97 x 70,5 cm

IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Cartel para la película "Raíces", 1955

Litografía, 44 x 33 cm

IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Las dos anclas de la agresión, 1954
Scratch, 39,4 x 49,5 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Sin título, 1939

Gelatina de plata sobre papel. Cópia de época, 11,5 x 14,9 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



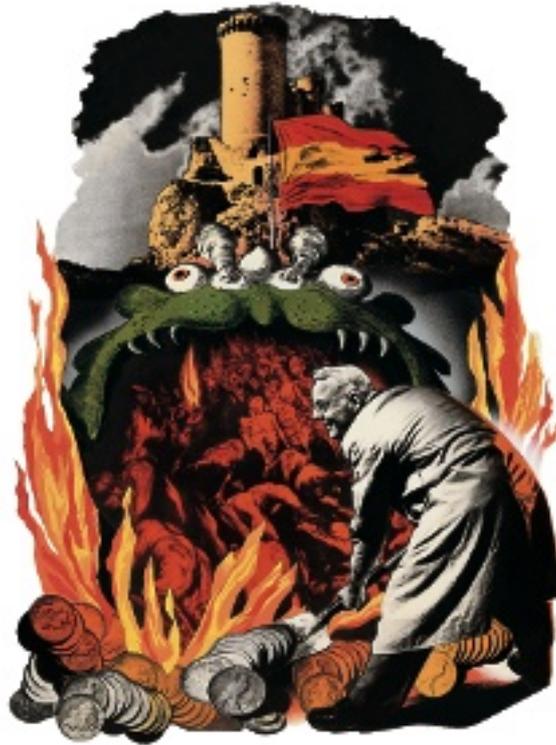
No..., let him play! (No..., ¡que juegue!), 1946
Fotomontaje, 56,5 x 36,7 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



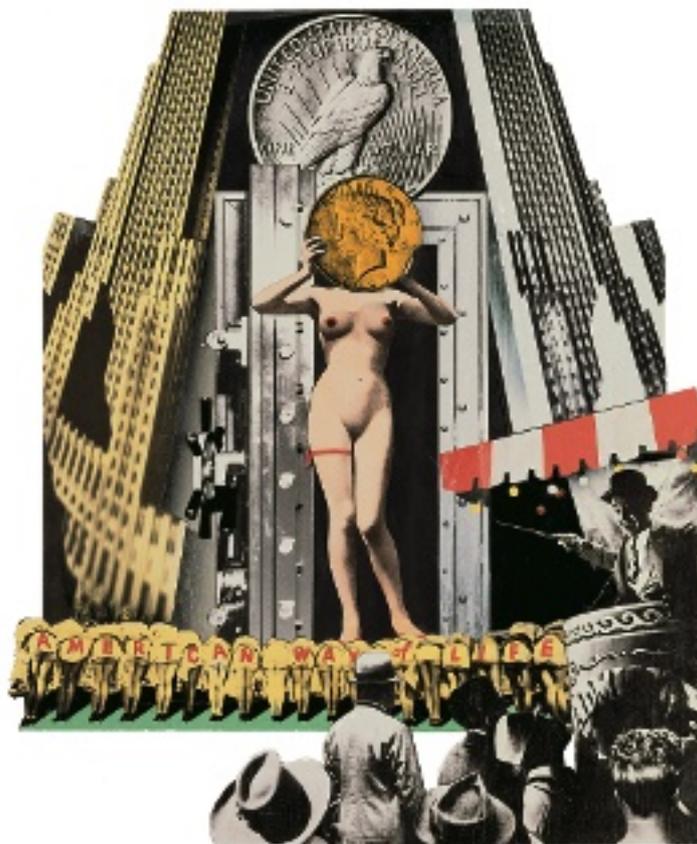
La soberanía de España, pisoteada por los yanquis, 1951
Fotomontaje, 38 x 52 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Yes..., yes..., O.K., Adolph... (Sí..., sí..., O.K., Adolph...), 1951
Fotomontaje, 51,5 x 38,5 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Subvención al infierno, 1955
Fotomontaje, 50,5 x 38,8 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



The Big Parade (el gran desfile)
Serie "The American Way of Life", n.º 2, 1957
Fotomontaje, 65,5 x 51 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



The altogether Gal (La chica total)
Serie "The American Way of Life", n.º 4, 1957
Fotomontaje, 51,7 x 38,7 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Mr. Clip

Serie "The American Way of Life", n.º 8, 1953

Fotomontaje, 51,7 x 38,7 cm

IVAM. Depósito Fundació Josep Renau

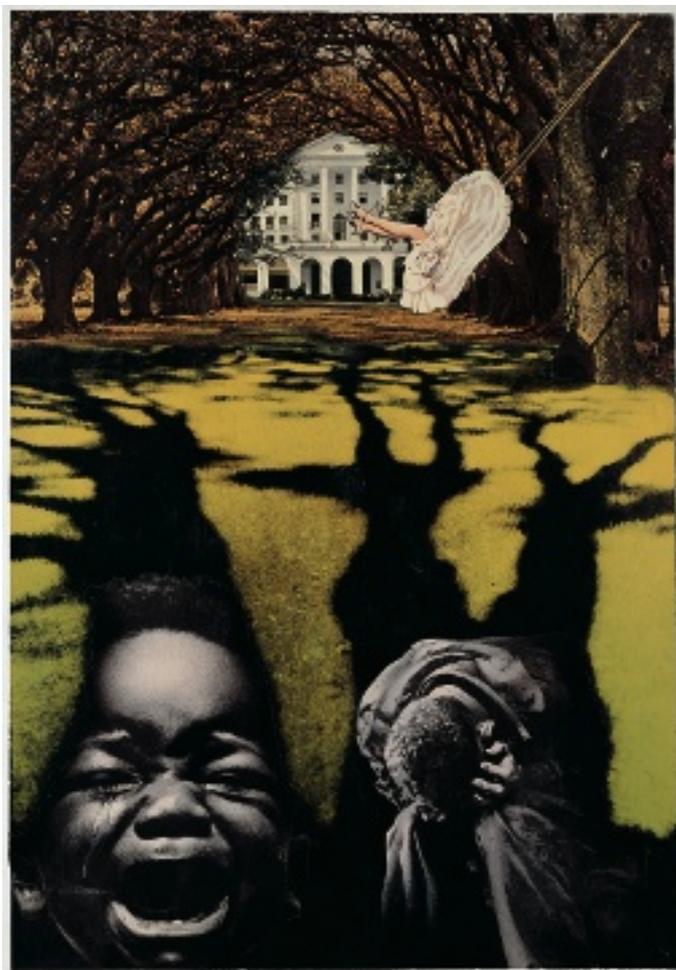


Miss America and the birds (Miss América y los pájaros)

Serie "The American Way of Life", n.º 17, 1956

Fotomontaje, 51,7 x 38,7 cm

IVAM. Depósito Fundació Josep Renau

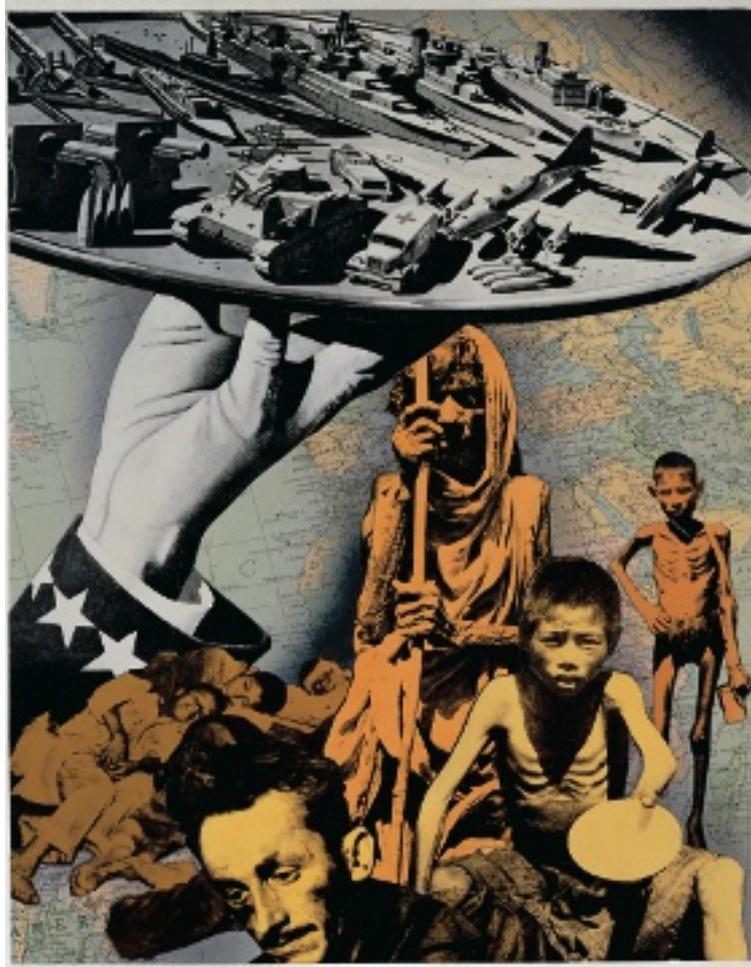


Plantation Shadows (Sombras en la plantación)

Serie "The American Way of Life", n.º 26, 1955

Fotomontaje, 52 x 38,5 cm

IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



A Gift for Hungry People (Un donativo para los pueblos hambrientos)

Serie "The American Way of Life", n.º 43, 1956

Fotomontaje, 51,2 x 38,5 cm

IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Peace is with them...! (¡Descansen en paz...!)

Serie "The American Way of Life", n.º 49, 1956

Fotomontaje, 51,7 x 38,7 cm

IVAM. Depósito Fundació Josep Renau

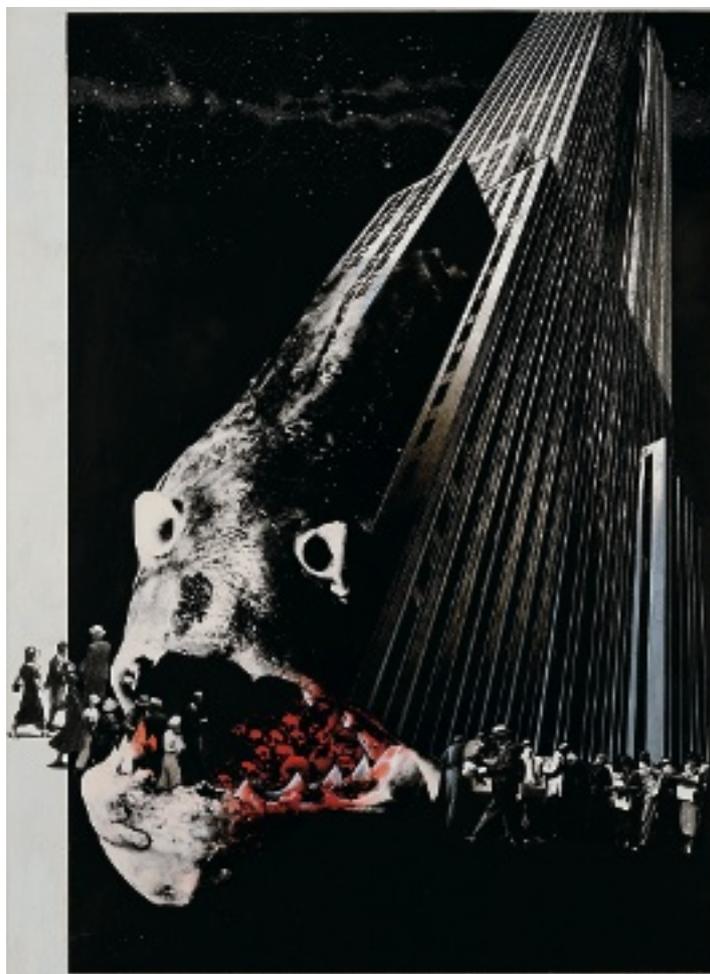


Requiem for a pigeon (Réquiem para a un paloma)

Serie "The American Way of Life", n.º 50, 1952

Fotomontaje, 51,1 x 38,7 cm

IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



New York (Nueva York)

Serie "The American Way of Life", n.º 62", 1952

Fotomontaje, 51,1 x 38,7 cm

IVAM. Depósito Fundació Josep Renau

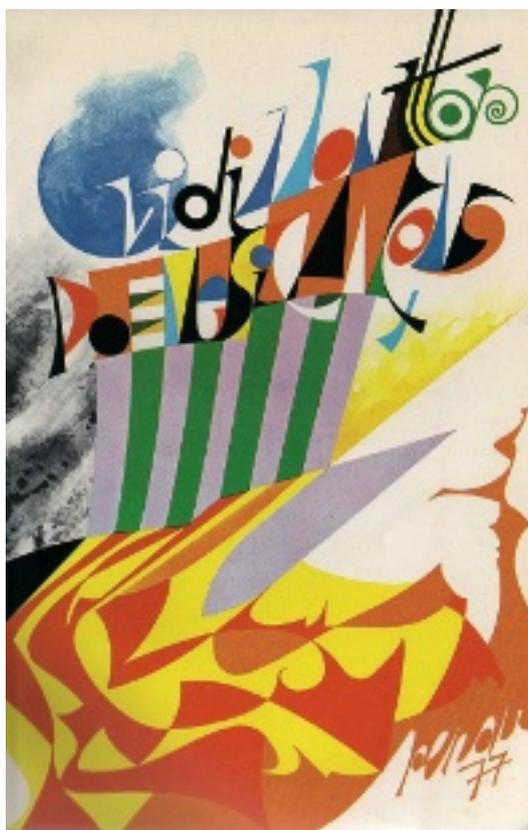
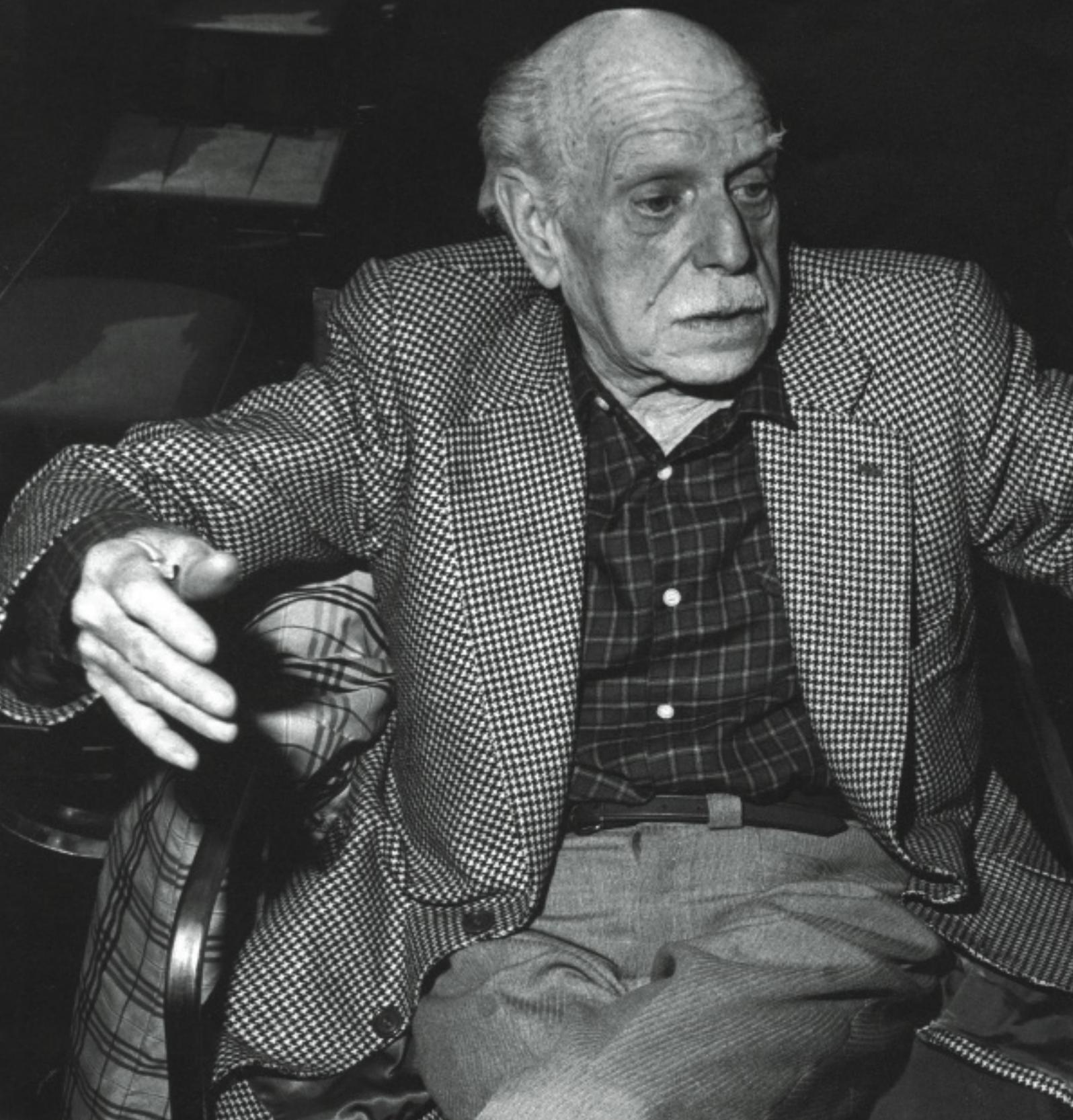


Ilustración del libro "Ovidi Montllor. Poemes i cançons", 1977

Litografía 18,7 x 12 cm
Archivo Xavier Motllor





Los papeles de Renau

Julián Díaz Sánchez
Universidad de Castilla-La Mancha

En 2002, veinte años después del fallecimiento de Josep Renau, apareció un libro con el título genérico de *Arte contra las élites* que reunía tres textos del fotomontador valenciano. El volumen, con un formato de los que en otro tiempo se denominaban “de combate”, se inscribía en una colección efímera (hoy fuera del catálogo de la editorial Debate) titulada “Contratiempos. Panfletos de Pensamiento Radical”. Sin una introducción, sin una nota editorial que indique las fechas de producción de los textos, el libro cuenta sólo con una escueta biografía del artista y una contraportada que expresa, vagamente, los argumentos de los textos: “una crítica a las tendencias del arte por el arte, una propuesta sobre el muralismo como forma de expresión popular y una reflexión sobre el fotomontaje como gramática crítica que posibilita, además, la difusión masiva de las obras”. El libro se nos aparece de esta forma como un “objeto encontrado”, pero no es mal modo de entrar en lo que podríamos denominar “el pensamiento estético de Renau”, interesante no sólo en sí mismo, sino porque recoge y sintetiza algunos de los problemas teóricos del arte del siglo xx, especialmente los que lo relacionan con la política. El artista, además, concedió una gran importancia a sus escritos, que sometía a permanente revisión: “he escrito más que pintado” (Blanco, 1982: 6).

En realidad, en este tomito se contienen tres de esos grandes argumentos, que el editor parece considerar vigentes, aunque a “contratiempo”. Puede que no le falte razón; en los últimos años parece haber un repunte de las cuestiones de arte y política, nunca agotadas, pero unas veces más ocultas que otras. Me gustaría subrayar el hecho de que el libro no parece vincularse a la historia del arte, o de las ideas, sino que, más bien, se afirma como instrumento de intervención.

La fecha de los artículos no aparece en el libro. “Sobre la forma más democrática de la pintura” tiene su origen en una conferencia que Renau impartió en 1978, tras su regreso a España (que, ya

se sabe, nunca fue definitivo), aunque el texto se escribiera mucho antes, aborde un asunto muy presente en los escritos del artista, el de la pintura mural, y contenga otro más grave, el de la posibilidad de democratización de las artes. “Función del fotomontaje. Homenaje a John Heartfield”, escrito en 1981, debe relacionarse con su *The American Way of Life* —que es, según la biografía que aparece en la solapa del libro, “su obra principal”—, y explicita la influencia más importante del artista, que fue, antes que nada, fotomontador, seguramente porque entendió pronto que el fotomontaje se adecuaba mejor que otros medios a la función comunicativa del arte, que él consideraba primordial.

El primero de los textos del libro, “Significación de la obra de arte como objeto del mercado artístico”, no tiene fecha ni puede deducirse, y no aparece citado en el apartado “Artículos de Josep Renau” de la bibliografía del *Catálogo razonado* que realizó Albert Forment y publicó el IVAM en 2004, por lo que hay que pensar que se trata de un texto inédito. Los argumentos son, como veremos, constantes en la obra teórica de Renau. Al fin, de lo que se habla es de la función de las artes y de la pervivencia de la pintura, y éstos son temas presentes y vigentes en la escena artística actual, igual que las obras más conocidas de Renau, que hoy, treinta años después de sus primeras exposiciones en España, deberíamos leer de forma distinta a como se recibieron entonces. Puede que, como sus temas teóricos, sean más actuales de lo que creemos.

Dice Arthur Danto que los títulos se pueden robar. El que abre estas páginas copia de manera descarada uno muy conocido de Rosalind Krauss, *Los papeles de Picasso*, que juega con el sentido múltiple del término *papel*, como rol o como soporte sobre el que dibujar, escribir o pegar otros papeles. Aquí se utiliza ese doble sentido para evocar algunos de los papeles escritos por Josep Renau y glosar un rol triple (al menos) del artista, fustigador de la pintura abstracta y fotomontador teórico y práctico.

Pintura abstracta y otras cosas

Se ha dicho que Renau leyó en 1931 *Arte y vida social*, de Plejánov, y que el libro, recurrente por lo demás en los debates del siglo, le marcó profundamente (Forment, 2004). Plejánov, ya se sabe, defendió el realismo frente a las doctrinas decimonónicas del arte por el arte, y puede que a partir de esa lectura Renau empezase a pensar que “el arte o es vida o no es nada”, que los términos *artista* y *artesano* deberían identificarse y que “en la obra de arte, por encima de sus formas y contenidos, está la función que cumple” (Millás, 1976). Esto era lo que el artista explicaba cuando volvió a España en 1976, al tiempo que se convertía en protagonista (siempre descreído) de la aportación española (tan polémica) a la Bienal de Venecia del mismo año, en la que a su condición de cartelista y fotomontador (“durante todo este

tiempo ha seguido trabajando en los problemas del lenguaje del arte político”) unía la de “hombre auténticamente responsable de la iniciativa del Pabellón de 1937, así como de la mayor parte del ímpetu en el desarrollo de la imaginería visual de la contienda civil” (Bozal, 1976, xiv). Unos elogios que no parecían hacer mella en Renau, que nunca encontró acomodo definitivo en la España de los años setenta, seguramente porque su exilio tuvo, como diría Said (2005, 183), “un sentido muy marcado de experiencia solitaria fuera del grupo”.

La pintura abstracta, que considera inservible, es una obsesión constante en Renau y un asunto central en “Significación de la obra de arte como objeto del mercado artístico”, que es un texto que habla, sobre todo, del mercado, de los procesos de conversión de las obras de arte en mercancías. La tesis principal del escrito radica en la constatación de que la polémica —falaz— entre arte puro (abstracto) y arte realista, lo es en realidad entre idealismo y materialismo y debe enmarcarse en la estructura económica que convierte la obra de arte (un acto de comunicación) en un fetiche, lo que implica, básicamente, un “brutal desencajamiento de la realidad”. El ensimismamiento (eso que Rubert de Ventós consideraba en 1963 argumento central de las artes) es, en realidad, aislamiento cuya aplicación práctica es el hecho de que el destino último de la pintura de Picasso (por ejemplo, e independientemente del compromiso político del artista) sea la decoración de un espacio privado, restringido y exclusivo (todo lo contrario de la pintura mural exterior, a la que Renau se refiere en otro texto). En el sistema capitalista, explica Renau, la obra de arte es importante como mercancía y como seña de identidad de la naturaleza psíquica con respecto a las tendencias irracionales del capitalismo. Las conocidas afirmaciones de Maurice Denis (“hay que tener en cuenta que un cuadro —antes de representar una escena de batalla, una mujer desnuda o una anécdota cualquiera— es, esencialmente, una superficie plana, recubierta de colores dispuestos en un cierto orden”) son, alerta Renau, una manifestación de extrañamiento, más que de libertad: “Cualquier objeto, antes de ser un coche, un libro, o un artículo de uso doméstico cualquiera, posee un elemento sustancial más importante, su precio en el mercado” (Renau, 2002: 10).

Al fin, la eclosión del arte en la posguerra europea se debe a la fuerza del dinero: “¿Se nos podrá tachar de demagogos si subrayamos el impresionante paralelismo objetivo entre las concepciones abstractas del pintor y las concepciones concretas del capitalista moderno?” (Renau, 2002: 32). Resulta difícil no pensar, leyendo estas líneas, en el proceso de promoción política de la pintura abstracta —especialmente americana— que se llevó a cabo en Occidente (España incluida, aunque con algún retraso) y que tuvo como instrumentos de primer orden el Museo de Arte Moderno de Nueva York y la CIA; es difícil no pensar en conceptos como el de “guerra fría cultural” (Saunders, 2001; Guilbaut, 1990), todo ello aunque el alcance teórico de las pala-

bras de Renau sea distinto, en el ámbito de la teorización de un arte de clase, en la intervención, más que en la interpretación histórica.

Son ideas centrales en el pensamiento artístico de Josep Renau, que durante la guerra civil —unos años en que el artista parece tener el don de la ubicuidad— había reflexionado sobre el papel de la propaganda —reivindicada, recuérdese, por Lucy Lippard en los años ochenta—, a cuyo servicio debería colocarse el arte, al menos en situaciones extremas. Me gustaría yuxtaponer a la anterior una reflexión precoz sobre las vanguardias (Renau, 1940), escrita muy poco después del continuamente citado trabajo de Greenberg “Vanguardia y kitsch” (1939) y unos años antes del importante estudio de Adorno “La crítica de la cultura y de la sociedad” (1951). En diferente medida, y desde opciones distintas, los tres reflexionan tanto sobre la (in)utilidad de las artes como sobre el papel que las clases dominantes —cuyo rostro se empeñaron en desvelar Grosz y Heartfield— tienen en la génesis de esas artes. Todo ello aunque el crítico americano se muestre partidario de preservarlas, de guardarlas, literalmente, en un envoltorio formalista, y el filósofo alemán desvele su relación con la industria cultural y sugiera también la situación de extrañamiento de la cultura en la posguerra europea (“luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema”).

Parece interesante recordar que el texto de Renau se publicó en *España peregrina*, la primera revista del exilio republicano español, y se escribió bajo la evidencia de la derrota. Renau, más allá de una fruición individual de las obras de arte, piensa en “la razón interna de los hechos artísticos” y pretende abordar la ideología del arte (como Adorno). Más allá de esa relación personal con la obra de arte, Renau plantea el fracaso colectivo de las vanguardias, la disolución del cubismo “en la vía muerta de la inteligencia pura” y su reducción definitiva a un arte de minorías (que diría Guillermo de Torre). Anotemos que la idea del cubismo como un movimiento de carácter casi solipsista no era extraña en el interior del país, donde la crítica de arte consideró, en algunas ocasiones, que las propuestas cubistas se habían acercado peligrosamente a la pendiente de la deshumanización y debían mantenerse sólo como referencia muy lejana (Vivanco, 1940). Cosas de la época.

Dadá y el surrealismo supondrían “la más audaz aproximación a la dialéctica revolucionaria del arte”, pero fracasaron en su intento de conmocionar al mundo con unos principios teóricos convertidos al fin en un mero *bluff* publicitario. La acelerada sucesión de ismos que recorre el siglo demuestra, para el pintor, dos cosas: el carácter agudo de la descomposición espiritual que reina entre los intelectuales y el carácter violento y decisivo de los acontecimientos que influyen en las coyunturas artísticas; por eso los artistas se baten, así lo veía Renau en 1940, en retirada hacia los “valores eternos del arte”, hacia una creatividad cada vez más intelectualista.

Al final, lo que plantea Renau es que los artistas trabajen desde la realidad, mantengan claras sus posturas en una época de crisis, expresen sus emociones y superen los “ismos decadentes”. El artista valenciano se manifiesta como Rafael Dieste, otro exiliado ilustre, contra “las falsas concepciones del ‘arte puro’ y el ‘arte por el arte’ y a favor de un arte transformador” (Muriel, 1946).

En definitiva, se sugiere una vuelta al orden que puede que no esté muy lejos del muralismo mexicano, que el fotomontador alabaré (y practicará) algunas veces a lo largo de su vida. En 1926, Gabriel García Maroto había pronunciado en Madrid la conferencia “La revolución artística mexicana. Una lección”. El modelo no era, por lo tanto, exclusivo de Renau. El artista practicará la pintura mural en México, como se sabe, aunque no parece que éste sea su interés estético principal. El muralismo, que contó con grandes simpatías entre los artistas republicanos y supuso un recurso en México para muchos de ellos (Cabañas, 2005), tuvo, no está de más recordarlo aquí, un papel importante en la génesis del expresionismo abstracto americano y, en general, en la posguerra. Es un modelo ambivalente, si uno piensa, por ejemplo, en los murales que Diego Rivera pintó para la Ford de Detroit, o en los que no pintó para la Fundación Rockefeller en Nueva York.

La Primera Bienal Hispanoamericana de Arte, el más importante hito del arte español del siglo xx, fue una buena oportunidad para pulsar diversas opiniones. Renau aseguró en aquella ocasión que la pintura más moderna de la Bienal (más o menos abstracta, muy presente en los medios de comunicación del país) se situaba al margen de la vida. Lo decía en un trabajo que publicó la revista *Nuestro Tiempo* junto a una reseña de la exposición mexicana, firmada por el pintor Hugo Chávez Morado. Merece la pena hacer un somero análisis del trabajo de Josep Renau (1952), que empezaba expresando su asombro por el hecho de que el general Franco, “al oír hablar de arte, no ‘echa mano a la pistola’ como le enseñaran sus maestros nazis”. No era consciente Renau, no lo fueron otros mucho después, de que el modelo político-artístico del franquismo no tenía nada que ver con el modelo nazi. Hubo otras semejanzas, pero no esa, lo cual no pone en duda la extrema dureza represiva del régimen del general Franco. Renau entiende la Bienal, como otros observadores desde el exilio, como una pantalla para ocultar hechos como las huelgas de 1951. No era exactamente eso; fue, más bien, un instrumento político-diplomático de incalculables consecuencias, aunque algunos puntos de su programa, como el de convertirse en una exposición internacional de referencia, no se cumplieran.

Decía Renau que uno de los objetivos de la Bienal “ha consistido en el intento de ligar la robusta tradición pictórica española con la degradada producción de los pintores falangistas, tratando de hacer pasar a estos como herederos legítimos de aquella gloriosa tradición,

tratando de movilizar a los pintores españoles e hispanoamericanos, en nombre de la sedicente hispanidad”. No se equivocaba del todo. Al margen de la exagerada adscripción al falangismo de los pintores jóvenes españoles, la Bienal —y esta fue una de las funciones de la crítica— pretendía tender un puente entre las tradiciones artísticas españolas y el arte último, justificándolo, pero escamoteando a la vez una parte sustancial de la vanguardia republicana. A esto respondió la importante exposición, inspirada en Eugenio d’Ors, “Precursores y maestros de la pintura española”, que incluía obras de Aureliano de Beruete, Juan de Echevarría, Francisco Jiménez, Francisco Iturrino, Isidre Nonell, Mariano Pidelaserra, Darío de Regoyos y José Gutiérrez Solana.

No podía aceptar Renau, y así lo explica en su artículo, que un arte diferente al académico pudiera desarrollarse en una dictadura. En esto se equivocaba: entendió el discurso de inauguración de la Bienal, pronunciado por el ministro de Educación Joaquín Ruiz Giménez (1952), como un alegato antimarxista. La verdad es que este no es el aspecto más importante del texto, que se plantea como una desautorización de la pintura académica, antes que, como opina Renau, un mecanismo de defensa frente a un realismo socialista “que ha abierto una profunda brecha en el frente de la cultura burguesa”. El discurso del ministro exhortaba a los artistas a la construcción de un arte de resonancias españolas y cristianas, y se distanciaba muy claramente de las democracias: “El estado tiene que huir de dos escollos, el indiferentismo agnóstico y la intromisión totalitaria”. Abundando en este mismo aspecto, Luis Felipe Vivanco (1952), en el catálogo de la Primera Bienal, escribía que el arte dirigido es “criatura predilecta de la democracia”.

Renau desautorizaba, por antiguas, las tendencias ofrecidas en la Bienal y expresaba con claridad sus visiones artísticas: “las tesis del realismo socialista abren el único camino ideológico por el que el artista puede superar su abatimiento y su angustia e incorporarse a la tumultuosa corriente de la nueva humanidad socialista, vanguardia del mundo creador de nuestros tiempos” (Renau, 1952). No podía Renau, en ningún caso, alinearse con los partidarios del nuevo arte en España, que se habían definido como “los hombres de España, de Franco y de Cristo” en un texto firmado por Francisco Cossío, Daniel Vázquez Díaz, Carlos Pascual de Lara, Luis Felipe Vivanco, Dionisio Ridruejo y José María Moreno Galván, reseñado por el diario *Madrid* el día 14 de noviembre de 1951. Fue parecida la posición de Diego Rivera en declaraciones a *El Popular*: “[En la Primera Bienal] van a rivalizar el viejo academicismo anquilosado y las tendencias que los fascistas españoles llaman ‘modernas’, o sea abstraccionistas y formalistas. Así tratan de engañar a la opinión haciéndola creer que existe en la España de Franco una libertad de tendencias. Pero la verdad es que ambas tendencias son favorables al régimen franquista”

(Caudet, 1992: 487). No era exactamente así, pero hubo, ciertamente, un proceso de apropiación del arte más avanzado por un régimen que no lo era en absoluto. Lo curioso es que todas estas cuestiones seguirían discutiéndose muchos años después.

Los más poderosos argumentos de Josep Renau contra la pintura abstracta se encuentran en la rara polémica que mantuvo con Fernando Claudín y que se solapó con el proceso de exclusión de éste, de Jorge Semprún y de Francesc Vicens del Partido Comunista. El detonante fue un artículo publicado por Claudín en la revista *Realidad*, que deberíamos poner en relación con el “informe de marzo”, eje de la discusión que llevó a la exclusión de los tres dirigentes políticos. En todo caso, Claudín atribuía actitudes de denuncia a la pintura abstracta, a la que consideraba la última etapa de “la revolución pictórica de nuestro tiempo”.

De Goya a Hartung, decía Claudín, la historia de la pintura occidental es la del extrañamiento del artista (“el mundo burgués comienza muy pronto a resultar insatisfactorio para el artista”; Claudín, 1963: 25). El realismo de Courbet y Daumier se presenta como un arte comprometido, como una referencia. En 1963, en un escrito publicado en el interior de España, Tomás Llorens proponía la revolución realista del siglo XIX como un modelo a releer: “en esta nueva etapa [los años sesenta] el realismo será fructífero siempre que adquiera conciencia, para superarlas, de las alienaciones que impidieron el desarrollo de su primera etapa”. Incluso, quienes desde el postimpresionismo tienden a refugiarse en la forma, seguía Claudín, mantienen un filo hostil a la sociedad burguesa que la acción del poder acabará por limar.

El esbozo historiográfico de Claudín, que sitúa a Goya como iniciador de la revolución pictórica, no está lejos de los que, por la misma época, se construyen en el interior de España. La abstracción responde a una aplastante lógica histórica: el impresionismo abstrae la luz, Cezanne el volumen, de aquí surge el cubismo (“un realismo reflexivo, indagador, que destruye para construir”); no ha de olvidarse a Van Gogh, una línea aparte de carácter expresionista y lírico. La abstracción es consecuencia, lógica, de la convicción compartida por el impresionismo, el expresionismo y el cubismo de que la figuración es sólo un pretexto, un soporte para significar a través del color.

La pintura abstracta viene condicionada por la revolución científica: el cuestionamiento de la geometría euclidiana, la complejidad del átomo, el movimiento y la velocidad como signo de los tiempos, serán los argumentos centrales de la pintura no figurativa, cuyo desarrollo se enfrenta a la reproducción automática de imágenes y presupone la universalización del conocimiento artístico.

La pintura moderna, finalmente, aborda los grandes problemas de su tiempo. La guerra atómica, los horrores del fascismo, la tortura, la lucha de los pueblos, están presentes en las creaciones de

artistas como Picasso, Leger, Siqueiros, Pignon, Lapoujade (el modelo de pintor comprometido de Jean Paul Sartre), Fautrier, Matta, Gutuso, Ortega, Saura o Ibarrola, una lista de compromiso en la que Claudín introduce nombres de significación artística muy diversa. El ejemplo supremo de fusión entre modernidad y compromiso político sería el *Guernica* de Picasso. Pero Claudín reivindica también la abstracción geométrica en la medida en que se vincula a la arquitectura moderna y el urbanismo y se presenta como un modo de estetización de la sociedad, un argumento que se había utilizado en el interior de España con relación al Equipo 57, cuyo arte se leyó como un intento de transformación de los escenarios de la vida cotidiana (Moreno Galván, 1960). En suma, Claudín entendía que la pintura abstracta no idealizaba la sociedad burguesa y debía, por eso, admitirse como una línea artística menos “de masas”, en convivencia con realizaciones de valor artístico y eficacia combativa como las de Estampa Popular en España.

Para Claudín estos principios eran aplicables a la situación artística española, donde el gran enemigo del pueblo sería “la pintura figurativa académica que sigue teniendo gran presencia y apoyo oficial”, cosa bastante discutible. No parece descartable que Claudín piense aquí en unos pintores abstractos, a los que apenas alude o lo hace muy veladamente, que en este momento han consolidado su ruptura con el régimen franquista: en 1965 la revista *Cuadernos de Ruedo Ibérico* publicará dos números cuidadosamente ilustrados por Antonio Saura y Manuel Millares, respectivamente. La fortuna que los informalistas tuvieron en la Bienal de Venecia de 1976, como testimonio de la vanguardia resistente en el interior, es tan conocida como significativa. Situado entre una modesta sociología del arte, en su acepción fuerte, y la cuestión de la autonomía artística, el texto de Fernando Claudín aparece como un pacto que pretende legitimar y asumir, para la izquierda política, la historia y la existencia de la vanguardia artística, algo que Renau no podía suscribir.

Resulta exagerado calificar el ensayo de Josep Renau como un “galimatías berroqueño” (Morán, 1986: 403), pero el texto es largo, farragoso y un tanto contradictorio. Sesenta y cinco páginas que van desmontando punto por punto los razonamientos de Claudín en una invocación constante del materialismo dialéctico. Se cuestiona una “revolución pictórica” homogénea, sin fisuras ni contradicciones dialécticas. Se defiende el arte soviético como reflejo de la apacible cadencia de la vida frente al “dinamismo moderno”, “el vértigo de la velocidad” o “el ritmo de nuestra época”, que no son sino “siniestras alienaciones”, “fetiches capitalistas”.

De nuevo se descalificaban los argumentos principales de la vanguardia desde Baudelaire. La abstracción era sólo un invento burgués, vinculado históricamente al genocidio de Hiroshima y que vivía gracias al gran capital americano, que veía en ella una forma de adormecer a las masas. Unamos a esto la condena de la vanguardia

soviética, que habría caído en el nihilismo cultural, en el idealismo, y la afirmación de vigencia del muralismo mexicano, cuyas mejores creaciones se habrían dado entre 1922 y 1923, un año después del fin del Proletcult. Resulta verdaderamente curioso que ambos autores contemplen los desarrollos de la vanguardia soviética como algo cerrado, sin la continuidad que sin duda tuvo en el arte occidental (alguna alusión de Claudín a Kandinsky servirá a Renau para argumentar el carácter reaccionario de los componentes de ese heterogéneo grupo).

Las posiciones de Renau parecieron excesivamente radicales a algunos miembros del Comité Central, sobre todo porque se publicaban tras la exclusión de Fernando Claudín, a cuyas tesis Renau se había mostrado públicamente contrario. El debate artístico quedó, de este modo, interrumpido en el Partido Comunista, aunque queden algunos ecos en posteriores números de la revista *Realidad*. Queda, además, el papel ambivalente que la pintura abstracta tendrá a lo largo del siglo xx. Esta polémica, frustrada, corta y viciada, evoca, en realidad, otras: la de Vedova frente a Togliatti, las que tuvieron lugar en el seno del Partido Comunista Francés (las posiciones de Louis Aragon son aquí fundamentales) o los debates sobre realismo que se libraron en el interior de España, nunca tan claros como éste.

Lo menos que puede decirse es que Renau enunció los grandes debates que ocuparon la escena artística en el período de la guerra fría y lo hizo con una gran claridad y desde posiciones inequívocas. Son debates que tienen una correspondencia muy escasa en el interior de España.

La forma más democrática

“La forma más democrática de la pintura” (Renau, 2002), una conferencia que Renau impartió en Valencia en 1978, se escribió mucho antes y refleja uno de los intereses concretos y constantes del artista: la pintura mural, de la que se destaca especialmente su capacidad expresiva, su función. El texto se acerca así a la confesión técnica. En la pintura mural exterior “la pintura busca a la gente y no la gente a la pintura” (Renau, 2002: 42), de ahí su condición democrática. El espectador de la pintura mural debe ver una imagen abstracta desde lejos que se concrete con la cercanía (la imagen abstracta es algo que debe poder desvelarse) y, sobre todo, que suscite la suficiente curiosidad como para que el espectador se acerque. Se trata, dice Renau, no de crear un conflicto, sino de resolver un problema muy concreto: el del tránsito graduado, ordenado, de la abstracción a lo figurativo, una abstracción que tiene como única función la de atraer la mirada del espectador con un juego de formas y colores que acaben desvelando objetos conocidos y mensajes evidentes.

En el mural, la función concreta de una obra pictórica determina la forma y el contenido de la misma. Es importante ser consciente de que el pintor trabaja para un público absoluto, que no toma

previamente la decisión de ver la pintura (pasando a un museo, comprando un catálogo), por lo que debe captarse su interés y debe improvisarse, porque, dice Renau, no hay tradición de pintura mural exterior, no hay marco, la obra no está protegida por un contexto fijo, sino que se encuentra en un escenario cambiante, con una iluminación que se transforma a lo largo del día y una arquitectura con la que la pintura mural debe relacionarse; problemas que, según el artista, deben solucionarse por métodos de carácter estadístico, problemas estrictamente técnicos, comunicativos.

El artista que teoriza Renau no es un extrañado ni un bohemio, sino un productor con objetivos muy claros; “tendremos que considerar el arte de la pintura como una rama especial de la industria de fabricación de pinturas”, escribiría Boris Arvatov en 1926 (Arvatov, 1973), antes del desabrigo final de la vanguardia soviética. Renau piensa en un artista de masas, y un profesional de la publicidad también lo es; “capaz de oficiar, simultáneamente, como psicólogo, sociólogo, semiólogo, iconólogo, hermeneuta y mitólogo; y todo ello con una contundencia empíricamente comprobable” (Brihuega, 1996). El artista en que piensa Renau se parece al publicista como al virtual productor de la revolución, como al artista de vanguardia, en su sentido multidisciplinar: “creo que las experiencias de la cartelística, del abstraccionismo pictórico y de ciertos logros del llamado arte cinético, pueden ayudar considerablemente a resolver estos problemas” (Renau, 2002: 37).

El muralista es un escenógrafo que trabaja “para un público mayoritario, hipotéticamente absoluto”, que debe trabajar en condiciones totalmente diferentes a como lo hace el pintor de caballete, sobre una obra que todo el mundo verá, sin filtros, desde lejos, sin que el artista tenga control sobre la iluminación, una obra que, en definitiva, aunque el artista no lo diga, a lo que más se parece es a la publicidad.

En 1937 Renau había publicado un libro sobre la función social del cartel, del que podemos subrayar dos aspectos: la defensa de los valores nacionales (“la capacidad de abstracción del pueblo alemán posibilitó el desarrollo de una plástica publicitaria de tan hondos caracteres nacionales, que la síntesis hierática de sus formas es lenguaje inadecuado para la condición psicológica de cualquier otro pueblo”) y el canto radical al realismo (“El camino de la nueva plástica realista debe apoyarse en el sentido universalista y humano de su contenido, y, por otra parte, en lo más genuinamente *nacional* y *particular* de sus formas de expresión”). Apoyándose en los escritos de Enrique Lafuente Ferrari, Renau entendía el realismo como el modo de expresión más adecuado a los españoles. Poco tiempo después, estos cantos lo serán al realismo socialista, en un momento que coincidirá con el desarrollo, en el interior de España, de la abstracción informal.

Como puede verse en sus textos sobre el cartel, Renau se muestra partidario de aprovechar los niveles más expresivos de las vanguardias, el color del expresionismo, la planitud del cubismo (frente a la opinión de otro polemista, Ramón Gaya, que habla de “camelos”). La idea de Renau es interesante, porque habla, en 1978, de la expansión de la estética de vanguardia a la cultura de masas, el más poderoso de los debates artísticos de la posguerra europea. ¿Y el mural? El texto de Renau habla, sobre todo, de soluciones de carácter perceptivo, de un artista empeñado, antes que nada, en ofrecer un mensaje, un artista que aprovechará cualquier recurso expresivo.

El artista del que habla Renau está también presente en los años sesenta y setenta, es el Daniel Buren de *Inside*, pensando en un público absoluto, o el grafitero que utiliza los códigos del *pop* o del expresionismo en aras de un modo de utilidad pública que está por encima del discurso estético, aunque sea susceptible de ser deglutido por el sistema y desemboque en formas de publicidad.

Heartfield recalentado

Así calificó Juan Manuel Bonet (1978) la serie *The American Way of Life*, expuesta en 1978 en el Museo Español de Arte Contemporáneo, en la muestra más importante del artista tras su vuelta a España (que dio lugar, por cierto, a una curiosa fotografía en la que aparecen Renau, Joan Miró y Josep Lluís Sert). En 1981, Renau escribió su “Homenaje a Heartfield”, en el que desvelaba, por si hubiera hecho falta, su fuente de inspiración más evidente, al tiempo que desplegaba su teoría del fotomontaje. El texto, por tanto, puede considerarse, en mayor medida que otros, uno de los que solemos denominar “de artista”. No era antiguo el fotomontaje en 1981, ni lo es hoy; los artistas siguen utilizándolo, el método continúa dando pruebas de gran eficacia y su presencia en el territorio artístico parece ir a más (podrían ponerse muchos ejemplos actuales de fotomontaje político). Los biógrafos de Renau han explicado la importancia que el artista dio a esta parte de su obra, con la que parecía identificarse absolutamente.

Margarita Tupitsyn (1996) ha explicado en un texto imprescindible cómo la modernidad, tras la defección de la vanguardia soviética, se refugió en la fotografía. Es muy posible que los fotomontajes de Renau —*The American Way of Life* especialmente— destilen esa modernidad que el teórico denostó como manía burguesa, pero a la que el artista no pudo sustraerse, en la que podemos encontrar, más que un *pop* recalentado, una utilización multidisciplinar y pragmática de las diferentes propuestas estéticas del siglo, puestas, como siempre, al servicio de una expresión que se sitúa muy cerca de la publicidad, aunque no pueda ocultar totalmente unos orígenes dadaístas —y también cubistas: esta es la filiación primera del *collage*— que Renau descarta de modo decidido. No es una cuestión menor que Renau utilice el color frente al blanco y negro de Heartfield (“un cuchillo

que entra en todos los corazones”, escribió Louis Aragon), utilización que responde, y queda muy claro en el texto que comentamos, a ese pragmatismo expresivo: “en los primeros años de mi exilio mexicano, me percaté de que si ese ‘cuchillo’ se embadurna con colores fluorescentes y de neón —como en las señales de tránsito y en los escaparates— ‘entra en todos los corazones’ más sutil y profundamente” (Renau, 2002: 50). El color parece jugar en los fotomontajes de Renau el papel de la verosimilitud.

Dice Renau que el fotomontaje es consecuencia de la reforma luterana, la revolución soviética y el ascenso del nazismo. Liberado de las tentaciones dadaístas, el fotomontador John Heartfield será legítimo heredero de Goya y Daumier, superador de la escuela de París y de la abstracción y revolucionario activo, realista no sólo porque representa e investiga el mundo, sino, muy especialmente, porque lo transforma. El fotomontaje político, una forma muy específica, una utilización muy especial de la fotografía, ha de disociarse minuciosamente del término *collage*, que los dadaístas habrían utilizado “como un radical nihilismo desestabilizador de los hábitos visuales establecidos” y los cubistas como “una especie de contrapunto extrapictórico que permitiera revalorizar autocriticamente la superficie pictórica propiamente dicha” (Renau, 2002: 65). El fotomontador opera en forma muy diferente: trata de crear un espacio rigurosamente fotográfico partiendo de elementos fotográficos provenientes de espacios distintos. Puesto que se busca la verosimilitud, la unificación, el de *fotomontaje* será un concepto distinto, contrario, al de *collage*.

El fotomontaje, como la pintura mural, es la expresión alternativa a la conversión de la obra de arte en mercancía, fundamentalmente por su carácter reproducible, que desafía el sentido de unicidad de la obra de arte. La pintura mural, por su ubicación fija, no se puede comprar ni vender. El fotomontaje político es una categoría concreta de fotomontaje, específica y ajena, porque en él los instrumentos de provocación, asociados a Dadá, se convierten en instrumentos analíticos, muy adecuados para representar las contradicciones de la sociedad, el primer objetivo del realismo.

La confusión entre el fotomontaje político y el que no lo es procede de otra aún más grave entre fotomontaje y *collage*. No son lo mismo en absoluto, no lo son sobre todo si se analizan las obras de arte desde la función, un factor decisivo en la medida en que determina la forma y el contenido de las obras. Frente a Dadá, a diferencia del cubismo, el fotomontador político trabaja a la inversa, creando un espacio rigurosamente fotográfico en el que todo se pone al servicio de la verosimilitud, del análisis. En Heartfield, el concepto de *función* es sinónimo del de *intención*.

Tomás Llorens (1978) aplicará unos argumentos muy parecidos a Renau, a quien considera una verdadera excepción en el panorama de la vanguardia, tras pasar de la pintura mural al fotomontaje,

mucho más complejo en Renau que en Heartfield. Muy superada por el primero la herencia dadaísta, la cuestión del color supone en Renau “restituir al color su capacidad potencial para el realismo” (Llorens, 1978: 18), aun asumiendo el riesgo (lo explicó Renau con respecto a Heartfield) de que el color pueda representar la falacia naturalista de la publicidad.

Epílogo

La vida y la obra de Renau, especialmente sus escritos (dejo aparte su importantísima gestión como director general de Bellas Artes y el hecho de que, durante la guerra civil, parece tener el don de la ubicuidad), parecen representativas de la idea, muy compartida, pero que expresaba con algo de resignación Antonio Saura en 1985, de que “todo en España parece llegar demasiado tarde o demasiado temprano”. En el ámbito doméstico, Renau protagonizó el único debate sobre realismo que se dio en el seno de un partido comunista. El debate, que por razones obvias no fue público, se difirió y quedó en suspenso tras la exclusión del partido de su oponente, Fernando Claudín. El propio Renau parece quedar tocado y abandona la vida política a partir de 1972, seguramente, al contrario que en el caso de Claudín, por la defensa de unas posiciones excesivamente ortodoxas. En el año 1978, cuando defendía la vigencia de la pintura mural; en 1981, cuando glosaba el fotomontaje, estaba mucho más cerca de la modernidad de lo que podía pensarse en un país en el que una parte importante de la crítica había decretado el fin del arte político, en un país, por cierto, en que éste, al menos en sus versiones activistas, brilló por su ausencia.

En todo caso, la consigna de abandono del arte político se encontraba en 1982, cuando murió Renau, en todo su apogeo, alimentada por el desencanto y la agonía electoral de la izquierda del Partido Socialista, dos fenómenos más relacionados de lo que podría creerse. Los ochenta, sin embargo, son años de arte político en Occidente, de cuestionamiento de la pintura, de repunte del arte conceptual y del cartel, aunque aquí no se viera con claridad. Una prueba más, entre otras muchas posibles, de que nuestra historia del arte está llena de desajustes que habría que ir pensando en estudiar con más atención.

Referencias bibliográficas

- ARVATOV, Boris (1973): *Arte y producción. El programa del productivismo*, Madrid, Comunicación.
- BLANCO CARRASCOSA, Juan Ángel (1982): "Josep Renau, escritor", *Cimal*, 17.
- BONET, Juan Manuel (1978): "Josep Renau", *El País*, 1 de junio.
- BOZAL, Valeriano, y Tomás LLORENS (1976): *España. Vanguardia artística y realidad social*, Barcelona, Gustavo Gili.
- BRIHUEGA, Jaime (1996): "Arte y sociedad. Genealogía de un parámetro fundamental", en Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor.
- CABANAS BRAVO, Miguel (2005): *Rodríguez Luna. El pintor del exilio republicano español*, Madrid, CSIC.
- CAUDET, Francisco (1992): *El exilio republicano en México. Las revistas literarias (1939-1971)*, Madrid, Fundación Banco Exterior.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián (2003): "Una polémica (frustrada) de partido", en Miguel Cabañas Bravo (coord.), *El arte español fuera de España*, Madrid, CSIC.
- FORMENT, Albert (2004): *Josep Renau. Catálogo razonado*, Valencia, IVAM.
- GUILBAUT, Serge (1990): *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Barcelona, Mondadori.
- LLORENS, Tomás (1978): "El ciclo de fotomontajes *The American Way of Life*", en *Renau. Pintura, cartel, fotomontaje, mural*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- MARSÁ, Ángel (1951): *Una estética del siglo XX*, Barcelona, Cuadernos de Arte Nuevo.
- MILLÁS, Jaime (1976): "Realizo continuos esfuerzos para unir el arte con la vida", entrevista a Josep Renau, *El País*, 15 de septiembre.
- MORENO GALVÁN, José María (1960): "El Equipo 57", *Acento Cultural*, 8.
- MURIEL, Félix (1946): "La misión del arte", *Independencia. Revista quincenal de cultura española*, núm. 2.
- RENAU, Josep (1940): "Reflexiones sobre la crisis ideológica del arte", *España peregrina*, 2, ed. facsímil en México, Alejandro Finisterre, 1977.
- (1952): "Sobre la Bienal franquista", *Nuestro Tiempo*, núm. 6.
- (1965): "Sobre la problemática actual de la pintura", *Realidad*, núms. 3 y 5.
- (1976): *Función social del cartel*, Valencia, Fernando Torres ed., prólogo de Vicente Aguilera Cerni.
- (2002): *Arte contra las élites*, Barcelona, Debate.
- RUIZ GIMÉNEZ, Joaquín (1952): "Arte y política", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 26.
- SAID, Edward (2005): *Reflexiones sobre el exilio*, Barcelona, Debate.
- SAUNDERS, Frances Stonor (2001): *La CIA y la guerra fría cultural*, Barcelona, Debate.
- SAURA, Antonio (1985): "El arte condicionado", *Crónicas. Artículos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2000.

- TUPITSYN, Margarita (1996): "Abandonando la vanguardia. Imaginería soviética bajo Stalin", en *Utopía, ilusión adaptación. Arte soviético. 1928-1945* (catálogo exposición), Valencia, IVAM.
- VIVANCO, Luis Felipe (1940): "El arte humano", *Escorial. Revista de Cultura y Letras*, 1.
- (1952): *La Primera Bienal Hispanoamericana de Arte*, Madrid, Afrodisio Aguado.

***Collage* de textos para
una entrevista imaginaria
realizada a Josep Renau
(1907-1982) y a tres amigos
suyos, redactada hace cinco
lustros y publicada ahora,
cuando se cumplen en
paralelo veinticinco años
de su muerte en Berlín
y un siglo de su nacimiento
en Valencia**

Román de la Calle
Universitat de València

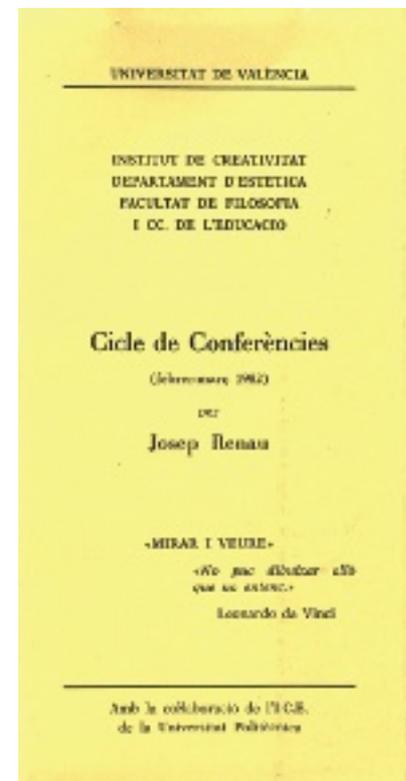
— | —

[Mallarmé] sugirió que todo existe para ser incluido en un libro. Podríamos corregir esta provocación sugiriendo que todo existe para ser incluido en una película. O, mejor aún, que todo existe [o puede existir] para ser incluido en una exposición.

Peter Greenaway, *Watchling* (1993)

Esta entrevista, aunque posible, nunca tuvo realmente lugar. Es una entrevista imaginaria, construida para ser incluida en un libro / en una exposición. Una especie de *textocollage* —me atrevería a sugerir— más bien extrañamente inusual y fruto quizás del entusiasmo y de la experiencia concentrada, como tendré ocasión de explicar. La entrevista es el pretexto para convertirse en el hilo conductor de un relato temático en torno al fotomontaje. Lo cierto es que dejé mucho material en los márgenes, siguiendo las enseñanzas borgesianas, al hilvanar —entonces— esta entrevista ficticia con referencias verdaderas, extraídas de una enciclopedia viva, conformada por los libros de los colegas. No en vano los ejercicios metaliterarios convierten en conscientes los mecanismos narrativos. Por eso los cuentos, las novelas o las entrevistas imaginarias —diría yo— se convierten en un juego. Y, como juegos, tienen sus propias reglas y también sus límites.

A mí, aquel juego me sirvió para seleccionar y ordenar los textos en torno a una mesa. (¿Qué mesa? La de mi estudio o la del cafetín imaginario en torno a la cual hablábamos los amigos con Renau). De hecho, la planifiqué y pensé como depósito de ideas, después de hacer el análisis de cada texto leído y de elaborar el recuento de todas las citas extraídas, tal como sin duda lleva a cabo minuciosa y creativamente Peter Greenaway en sus plurales trabajos, a caballo siempre entre las películas, los libros y las exposiciones.



Cicle de conferències, 1982

Díptico

Universitat de València



Tota una vida, 1984
 Catálogo
 Comissió de Cultura
 CSI del Col·legi d'Arquitectes

Sentado, pues, entre Borges y Greenaway, deshojando las margaritas de las lecturas y de los recuerdos, nació el proyecto de esta entrevista imaginaria, como *collage*. No se trataba de articular citas rigurosas de obras ficticias, como tanto le gustaba a Borges. Ni de aprovechar citas tomadas de enciclopedias para inventar viajes programados a través de textos e imágenes, como le sigue entusiasmando a Greenaway. El reto efectivo estaba en apostar por el deseo ilustrado de reunir y dominar el máximo conocimiento disponible sobre un tema, mediante un proceso de asociación constante de referencias y citas. ¿No es acaso, potencialmente, toda enciclopedia una inmensa entrevista imaginaria con los autores de los textos?

La entrevista en cuestión fue redactada, por mí, en mayo de 1983 y permaneció archivada, durante 24 años, en el Centro de Documentación de Arte Valenciano Contemporáneo (CDAVC) de la Universitat de València. De hecho, como autor, la tuve por extraviada durante todo este periodo de tiempo, hasta ser recientemente rescatada por unos investigadores adscritos a dicho centro, lo cual ha permitido ahora, por fin y felizmente, su publicación contextualizada.¹

De hecho, en el verano de 1984 (del 15 al 28 de junio), en la sala de exposiciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Alicante se llevó a cabo, con la colaboración de la Fundación Josep Renau, una exposición homenaje al desaparecido Renau. Precisamente, en el otoño del 83, me fue encargado personalmente, por el responsable de planificar tal iniciativa, un texto que se quería amplio, destinado a ese fin, que figuraría en el libro-catálogo que iba a editarse para celebrar el evento.

En ese sentido, planifiqué, por mi parte, un doble escrito: en primer lugar, un texto general, relativo a la figura y obra de Josep Renau, que me puse a redactar de inmediato, seguido y complementado, en segundo lugar, por una entrevista imaginaria hecha a Renau, ficticiamente acompañado por una serie de sus amigos, que también participaban en ella, entrevista que ya tenía redactada desde la primavera anterior (abril-mayo del 83) y que llevé a cabo recordando el seminario que Renau nos dio en la Universitat un año antes (febrero-marzo del 82).

Luego, dentro del proyecto patrocinado por la Comisión de Cultura del Colegio de Arquitectos de Alicante, sobrevinieron ciertas restricciones y el libro-catálogo proyectado quedó reducido a un simple folleto, en el que se dio cabida a la introducción redactada, junto a una biografía y bibliografía firmada por el crítico Manuel García. Pero quedó excluido el juego literario, pensado como una entrevista imaginaria, cuyo escrito, sin duda alguna, debió quedar relegado y perdido entre los documentos de trabajo llevados a la imprenta ilicitana que preparaba la edición. El hecho es que nunca fue ni devuelta ni rescatada tal entrevista. Y aunque bien es cierto que alguna vez pensé en ella, la di lamentablemente por extraviada.

De hecho, dicha entrevista ya estuvo a punto de ser recogida anteriormente —en diciembre de 1983— en otra publicación editada

¹ Quiero agradecer tal búsqueda y hallazgo a mis amigos y colaboradores Floren Sánchez y Ricard Silvestre. Sin su oportuna intervención, este texto no hubiera podido rescatarse, al menos de momento, y permanecería aún entre legajos, carpetas y cajas en el CDAVC.

por un convenio establecido entre la Diputación y la Universitat de València. Me refiero a la revista *Reüll: informació d'art i cultura visual*, en su tercera entrega, dedicada a Josep Renau en el primer aniversario de su fallecimiento.

La publicación, cuidadosamente diseñada en formato tabloide, buen papel y tirada en color desde el Departamento de Estética de la Facultad de Filosofía de nuestra universidad, fue fruto del entusiasmo y del esfuerzo propio de la juventud (tanto de su director como de todos sus colaboradores) y, sin duda, desempeñó un adecuado papel en la historia del arte valenciano de aquella dilatada transición política. Aparecieron once números de la revista y en ella hicieron sus primeras armas críticas y literarias muchos de nuestros mejores investigadores, profesores y críticos de arte actuales. Pero la entrevista imaginaria a Josep Renau, firmada por mí, exclusivamente como entrevistador, era demasiado extensa para la publicación y quedó “por el momento” relegada,² frente a otras aportaciones más dinámicas y oportunas.³

Por fortuna, tras estas decepciones como autor por el evidente esfuerzo no aprovechado, había depositado, junto a otros materiales, una copia fotocopiada del trabajo —mecanografiado en la imprescindible Olivetti portátil que me acompañaba siempre— en el Departamento de Estética y Teoría del Arte de la Facultad de Filosofía, que por aquellas fechas dirigía. Justamente en el otoño de 1983, con el respaldo del Decanato de Filosofía y de la Junta de Gobierno, se crea en la Universitat el Centro de Documentación de Arte Valenciano Contemporáneo, al que se aportan numerosos libros, monografías, catálogos y documentos (muchos de mi propio archivo personal, como crítico de arte), relativos todos ellos al arte valenciano contemporáneo, centro que aún sigue activo y que depende en la actualidad del Instituto Universitario de Creatividad e Innovaciones Educativas, tras distintos traslados de facultades y de edificios llevados a cabo en la historia de nuestra universidad durante este cuarto de siglo.

De ahí, justamente, ha sido ahora rescatado, tras la búsqueda propiciada con motivo del nuevo encargo que me ha sido formulado, esta vez desde el Patronat Martínez Guerricabeitia de la Fundació General de la Universitat de València, para que colaborara con un texto en el catálogo de la presente exposición, homenaje a Josep Renau en el centenario de su nacimiento. El hecho de recordar, por mi parte, la existencia de tal entrevista imaginaria, tantos años después, puso en marcha, entre mis colaboradores, el rastreo que finalmente ha dado el resultado deseado.

Se trata, pues, simplemente, de un fruto imaginario, transformado en texto, en el que se mezclan como ingredientes básicos ciertos recuerdos, algunas conversaciones y múltiples lecturas reflexivas, llevadas a cabo con una especial intención selectiva. Sin embargo, tal como escribí en aquellas fechas y mantengo ahora, quisiera que este *texto imposible* fuese no sólo un escueto homenaje —quizás incluso

² Aunque, en compensación, fui invitado a participar con el texto titulado “Ética y estética en Josep Renau”, en homenaje al artista desaparecido en Berlín, en la publicación *Quaderns de filosofia i ciència*, n.º 2, pp. 131-138, de la Societat de Filosofia del País Valencià (Valencia, 1982).

³ A principios de los ochenta, en el Departamento de Estética y Teoría del Arte de la Universitat de València se formó el Col·lectiu d'Estudis de Comunicació Artística, que fue un joven revulsivo en el contexto universitario y sociocultural valenciano del momento: se puso en marcha la colaboración con editoriales como Fernando Torres (colección “Aesthetica”), con la revista *Teorema* (colección “Arte y Comunicación”), con la editorial Nau Llibres (colección “Arte y Filosofía”), que publicaron traducciones y textos propios sobre arte, estética y pensamiento. Asimismo, la citada revista *Reüll* fue fruto de esta actividad y colaboración con la mítica Sala Parpalló del momento. Se creó también el Centro de Documentación de Arte Valenciano Contemporáneo en la Universitat. Se firmó el convenio interuniversitario para los estudios de tercer ciclo entre dicho Departamento de Estética y la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica, que aún perdura. Se consolidó el Instituto Universitario de Creatividad e Innovaciones Educativas, con su Sección de Investigaciones Estéticas. Se inician las exposiciones de arte contemporáneo en la Sala de la Universitat (Centre Cultural de La Nau) coordinadas y comisariadas desde el departamento. Y se ponen en marcha los seminarios trimestrales de la especialidad, abiertos al público en general, que durante décadas se han mantenido y en cuya estructura y desarrollo participé, como comentaremos, el propio Josep Renau. Todos ellos son datos que patentizan cómo la Universitat de València no fue nunca ajena a la intensa actividad artística y de investigación estética que tuvo lugar en aquella compleja transición.

intrascendente— a la figura de Josep Renau, sino también —y a la vez— un explícito testimonio de compartido reconocimiento a aquellas personas que, desde distintas perspectivas, ya en vida de Renau, decidieron ocuparse de su obra e investigar su significado y alcance. Considero que sus escritos y gestiones sirvieron, en cualquier caso, para introducirnos o aproximarnos (entonces, y sirven también ahora) al abanico de quehaceres, tan plurales, a los cuales Josep Renau no sólo dedicó su sostenido entusiasmo, a pesar de las dificultades históricas que atravesó, sino también consagró su apasionada existencia toda.

Intentaré, por tanto, respetar en esta edición la redacción llevada a cabo en aquella coyuntura, sólo revisando algunos errores de transcripción, pero manteniendo el mismo texto, que ahora verá la luz, veinticuatro años después de nacer el proyecto, con un motivo más o menos semejante: el de colaborar en un compartido homenaje. Por supuesto que la bibliografía, desde entonces, se ha multiplicado, enriquecido y depurado. Sin duda, a esta mesa redonda —tan *sui generis*— donde se produce la entrevista imaginaria (que nunca existió), debían ahora ser invitadas también otras personas, que han investigado y escrito mucho y bien sobre la vida y obra de Josep Renau, tras su desaparición, hace ya veinticinco años.⁴

Sin embargo, ello implicaría, por mi parte, emprender nuevas lecturas y reiniciar una distinta y mucho más ampliada selección de fragmentos textuales, que serían añadidos, con lo que aún crecería más la imaginaria entrevista, centrada entonces monográficamente en el tema del fotomontaje. Y lo cierto es que he preferido drásticamente respetar el talante y el espíritu de aquel momento y apostar así para que este texto funcione, además y sobre todo, como una especie de “valor añadido” a su propio contenido y como documento evidente de época.

Apuntaba, ya en aquella coyuntura, mis más sinceras excusas —que deseo reiterar ahora también— a las personas que fueron sentadas (un tanto *manu militari*) en torno a la mesa, sin solicitar su permiso explícito, valiéndome como autor/entrevistador del carácter público de los textos editados, de donde rigurosamente se extraen las citas/respuestas, que se ponen alternativamente (con un importante manejo de las tijeras textuales) en boca de los diferentes participantes.

Como es lógico, las referencias a esas publicaciones, que circulaban ampliamente en la época, al menos entre los especialistas, se aportan preceptivamente al final de la entrevista imaginaria, en un breve apéndice bibliográfico. Y, dado que en los demás escritos de otros autores —incluidos en este catálogo que acompaña a la exposición comisariada por el profesor Jaime Brihuega— ya vienen lógicamente actualizadas las aportaciones bibliográficas, tampoco he querido complementar ese tipo de informaciones con nuevos datos referentes a otras publicaciones.

Tal como se indicaba, a manera de advertencia al lector, al principio de la entrevista mecanografiada: “esta mesa redonda imaginaria

⁴ Sólo a modo de puntual referencia, para que el lector se dé cuenta del interés que ha despertado la figura de Renau a nivel editorial, aportamos la siguiente información bibliográfica, posterior ya a su fallecimiento: Doro Balaguer, *Renau, pintura i política*. Col·lecció Sagitari. Alzira, Germania Serveis Gràfics, 1994; Joan Fontcuberta (pres.), *Josep Renau, fotomontador*. México, FCE, 1985; Albert Forment, *Josep Renau. Història d'un fotomuntador*. Barcelona-Catarroja, Afers, 1997; DD. AA., *Renau. Quaderns de l'Escola*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes, 1998; DD. AA., *Monogràfic Josep Renau*. València, Plataforma Salvem el Cabanyal, 2000; DD. AA., *Josep Renau. Cartelismo*. Alicante, Museo de la Universidad de Alicante, 2001. El IVAM, junto a la Fundación Renau, ha prestado especial atención a la figura de Renau: *Josep Renau. Fata Morgana USA. The American Way of Life*. Valencia, IVAM y Fundación Renau, 1989; *Josep Renau. Catálogo razonado*, a cargo de Albert Forment, Valencia, IVAM, 2004.

bien pudo tener lugar (de haberse realizado efectivamente), más o menos, digamos que hacia la primavera del año 1982". Unos seis meses antes de la muerte de Renau. Y en ese contexto y situación conviene leerla.

En consecuencia, como puede comprenderse tras todo lo dicho a manera de marco de lectura/escritura, no ha sido fácil la cadena de hechos sucedidos aquí invocados para justificar la entrevista y que ahora me permito esquemáticamente resumir: (a) fue pensada, concretamente, en febrero de 1982, estando sentado yo mismo como moderador/presentador, junto al Josep Renau conferenciante, en el Salón de Actos de la Facultad de Filosofía; (b) se redactó bastante después, ya en abril-mayo de 1983; (c) luego, al no recogerse en la revista *Reüll*, en diciembre del 83, (d) se pensó en publicarla, gracias al encargo del Colegio Oficial de Arquitectos de Alicante, cuando hacía casi dos años del fallecimiento de Renau, pero no fue tampoco viable; y (e) tras perderse y ser reencontrada recientemente, se publica —por fin ahora— en septiembre del 2007. La aventura y el azar, por tanto, han seguido marcando intensamente, del principio al final, los pasos de esta particular entrevista-collage.

Pero, ¿cómo surgió realmente la idea de esta entrevista, que luego se convertiría en estrictamente imaginaria? Tengo en mis manos un programa que anuncia un ciclo de conferencias titulado "Mirar i veure", por Josep Renau. Se trata nada menos que de ocho conferencias, convocadas entre el 22 de febrero y el 12 de marzo del año 1982 por el Instituto de Creatividad y el Departamento de Estética de la Universitat de València. Y se añade un lema, decidido e impuesto explícitamente por el mismo Renau, que dice: "No puc dibuixar allò que no entenc. Leonardo da Vinci".

El Salón de Actos de la avenida de Blasco Ibáñez, pese a su gran cabida, estuvo todos los días a rebosar por un público atrapado y entregado como pocos. Renau, por su parte —lo recuerdo bien—, estaba exultante y aguantaba perfectamente la hora y media pactada, transmitiendo informaciones y conocimientos relativos a su modo de entender el arte, a sus funciones de compromiso social o referentes a las claves de la creatividad, junto a numerosos recuerdos e historias personales.

Justamente, en momentos bien difíciles y diferentes, antes de abandonar Valencia tras la caída de la República —recordaba emocionado—, había también impartido en la Universitat un ciclo de conferencias en la calle de la Nave. Y esta especie de retorno significaba mucho para él. Incluso conservo una carta suya, fechada el 8 de febrero de 1982, en la que Renau —tras una serie de contactos y conversaciones que habíamos mantenido desde el Departamento de Estética de la Universitat para preparar su intervención—, amable y entusiasmado, programando sus conferencias, me proponía que "este primer bloque de ahora" debía ir seguido por "una segunda fase, a desarrollar ya a principios del próximo curso académico, 1982-83. A diferencia



Reüll, 1983
Col·lectiu d'Estudis de Comunicació
Artística de la Universitat de València

de este primer seminario, totalmente teórico e histórico, consistiría en una serie de intervenciones propiamente de carácter audiovisual, con un mínimo [apuntaba optimista e incansable] de 30 conferencias [sic], contando con un promedio de entre setenta a cien diapositivas por intervención. Versaría el ciclo sobre las experiencias y obras concretas del autor (pintura, cartel, fotomontaje, muralismo), con el fin de analizar, autocriticar [sic], ilustrar y ampliar toda la problemática expuesta en la primera fase”.

Por supuesto, no hacen falta más comentarios para subrayar su desmedido entusiasmo y optimismo, que le transformaban realmente al subir al escenario del Salón de Actos. Creo que volvía a sentirse, con un imposible salto de tiempo, aquel joven profesor de Bellas Artes que, medio siglo antes, quería conectar, informar y convencer a sus alumnos, comunicándoles su experiencia, sus ideas y sus dudas. En realidad, permanecí todos los días a su lado en aquellas conferencias, haciendo de presentador en cada sesión y de moderador en el interminable coloquio posterior. E incluso luego, cuando a menudo continuaba en algún bar cercano la sesión, acompañados por los incansables de siempre.

Sin duda, de ahí nació —aunque a posteriori— la idea de la entrevista imaginaria, ya que cualesquiera de aquéllos diálogos, de haberse grabado, serían ahora documentos valiosos e históricamente fundamentales. Lo cierto es que a pesar de haber solicitado la colaboración de al menos tres entidades valencianas para que se hiciesen cargo de la grabación en vídeo de las sesiones de los seminarios —en el departamento no disponíamos del aparataje necesario—, no se obtuvo respuesta positiva, por lo que decidí encargar de forma inmediata al profesor José Vicente Selma un texto que recogiera el conjunto de las intervenciones de Renau, que sería publicado en la revista *L'Espill*, dirigida por Joan Fuster.⁵

La verdad es que aquella segunda parte, a celebrar en el siguiente curso académico, que él quería y calculaba como eminentemente práctica y que anunciaba a bombo y platillo en cada sesión, nunca llegó a realizarse. Josep Renau fallecía en Berlín el 11 de octubre de 1982, antes de regresar y poder cumplir su compromiso con nosotros y con él mismo.

Pues bien, fue en esas sesiones cuando, tras tantas horas de oírle, decidí —y así se lo dije— prepararle una larga entrevista, que iba a llevar a cabo también a su retorno de Berlín. Recuerdo que incluso hice gestiones para que pudiera publicarse igualmente en la revista *L'Espill*, en aquella su primera etapa, cuando fuera hecha. Y, en la medida en que yo mismo pertenecía al equipo asesor de la publicación, ya tenía comprometido el trabajo.⁶

Sin embargo, desaparecido Renau, tomé la decisión de redactar, a posteriori, una entrevista imaginaria, que recorriese algunas de las cuestiones expuestas en las conferencias o planteadas en los coloquios, pero formulándolas a un Renau ya definitivamente ausente y a sus

⁵ El texto del profesor Selma de la Hoz se tituló “Josep Renau, experiència vital i artística”, *L'Espill* n.º 13/14, Valencia, primavera/verano 1982, pp. 179-183.

⁶ Además de la dirección de Joan Fuster y la labor de secretario desempeñada por Francesc Pérez Moragón, el Consejo Asesor de la revista estaba compuesto por Román de la Calle, Julián Esteban Chaparría, Sebastià García Martínez, Gustau Muñoz, Antoni Rico i Antoni Tordera. Casi todos estábamos, pues, directamente involucrados con la Universitat de València.

amigos especialistas, sin que ellos mismos lo supieran. Esa fue la clave de la aventura literaria del texto-*collage*, que ahora se cierra definitivamente en este catálogo editado por la Universitat, con esta exposición y coincidiendo con este homenaje, en el centenario de su nacimiento (1907) y en los veinticinco años de su muerte (1982).

Como alguna vez dijo el pintor Kitaj (1964), “hay libros que contienen imágenes y también puede haber imágenes que remitan a libros”. De hecho, Kitaj presentaba cuadros con bibliografía, es decir, cuadros que remitían a textos exteriores a ellos mismos, para poder ser completados por el visitante.⁷ ¿Por qué no pueden, pues, remitir las imágenes/obras de Josep Renau a textos exteriores a ellas mismas, para ser así plenamente contextualizadas y mejor entendidas? Aunque esa remisión sea, como en esta coyuntura, entre otras cosas, hacia una entrevista imaginaria.

¿No se dice que tienen siempre las imágenes la última palabra (*ekphrasis*)? A ver si ahora es la última palabra / la última escritura la que arropa o desencadena las más intensas imágenes (*hypotiposis*).

Valencia, mayo de 1983 y mayo de 2007.

— II —

Vaig pensar que la cosa millor que podia fer pels meus alumnes era contar-los el meu propi procés, els meus dubtes i les meues troballes per a, en compte d'impartir-los allò ja sabut, menar la seua consciència cap a la quotidianitat i la realitat de l'art.⁸

Josep Renau

A modo de introducción⁹

Josep Renau nació en Valencia en el año 1907. El hecho de que su padre, José Renau Montoro fuese pintor, restaurador y profesor de dibujo en la Academia de Bellas Artes de San Carlos influyó, sin duda alguna y de manera definitiva, en la diversificada pero coherente actividad que desarrolló a lo largo de toda su vida y en la que cultivó, con igual dedicación y eficacia, tanto la teoría como la práctica del cartel, el diseño gráfico en general, el fotomontaje, la pintura o el mural, por mencionar concretamente aquellas parcelas más destacadas de su trayectoria artística.¹⁰

A los 16 años, ingresa en San Carlos, donde cursa estudios entre 1919-1925. Allí consigue su título de profesor de dibujo (1925), aunque, como le gustaba subrayar a él mismo, su constante autodidactismo fuese anterior y posterior a su paso por la academia. Desde esa fecha, va consolidándose ampliamente su aprendizaje en el trabajo diario como pintor y grafista, a lo largo de los años veinte, época en la

⁷ Kitaj, en una muestra celebrada en la Malborough New London Gallery en el año 1963, mezclaba sin pudor diferentes tratamientos gráficos en un mismo soporte y presentaba incluso cuadros con bibliografía, invitando al visitante a que se convirtiera en lector para completar la interpretación/comprensión de la obra. Precisamente esa muestra fue visitada por un entonces joven Peter Greenaway, al que tales obras le impactaron de una manera sorprendente, influyendo decididamente en su posterior dedicación plural entre el cine, los libros y las exposiciones. Cf. P. Melia y A. Woods, *Peter Greenaway: Artworks 63-98*. Manchester: Manchester University Press, 1998, p. 7.

⁸ Cada uno de los lemas que inician los respectivos epígrafes ha sido seleccionado puntualmente de las intervenciones de Josep Renau en las conferencias habidas en la Universitat de València, de las cuales se habla ampliamente en este trabajo, y se han tomado de la amplia reseña redactada en su día (1982) por Vicente Selma para la revista *L'Espill*, cuyos datos hemerográficos ya han sido facilitados.

⁹ Tanto este apartado de introducción como la entrevista del apartado siguiente, de acuerdo con lo ya indicado, se publican exactamente tal como fueron redactadas en el año 1983.

¹⁰ La lectura del texto de José Vicente Selma ya citado ayudará también a puntualizar determinadas facetas de la vida de Renau y de su concepción artística.



Nueva Cultura, 1935
Fotomontaje, 33 x 28 cm
Archivo José Hugué

que consigue algunos galardones con su interés particular por el cartelismo y durante la cual logra asimismo exponer en el Círculo de Bellas Artes de Madrid (17-XII-1929).

Esa experiencia madrileña no le satisface en absoluto y decide por su propia voluntad apartarse drásticamente y rotundamente de ese “equivoco y vacío juego social” que supone la dinámica expositiva, con sus enlaces con el mercado artístico. Sólo medio siglo más tarde —tras un largo y dramático paréntesis histórico— se abrirían en Madrid de nuevo las puertas “oficiales” del Museo Español de Arte Contemporáneo para acoger la muestra antológica titulada “Renau: pintura, cartel, fotomontaje y mural” (mayo-junio de 1978).

Sin embargo, la constatación de aquella —para él— frustrante realidad expositiva de finales de los años veinte le sirve como revulsivo para buscar alternativas no sólo en relación con las perspectivas artísticas, sino también respecto a la situación histórico-social que las permitía y posibilitaba. Josep Renau frecuentará así, con la convencida entrega y el abierto entusiasmo que le caracterizó siempre, los medios libertarios valencianos, de los que asumirá un cierto talante distintivo que ya nunca perderá.

Su actividad como grafista en las publicaciones locales y su insaciable interés informativo, en éste y otros campos del área visual, le llevan a descubrir y a aplicar experimentalmente las técnicas del fotomontaje, momento que siempre recordará con afecto e inusitada satisfacción y que abrirá etapas fundamentales en su personal y destacado quehacer artístico.¹¹

El auge de las publicaciones periódicas valencianas durante la Segunda República —fenómeno al que no fueron tampoco ajenas sus personales iniciativas— representó sin duda el más adecuado caldo de cultivo y un idóneo campo de acción para sus afanes creativos e investigaciones plásticas. Por otra parte, su radical sensibilidad, tan comprometida con aquella realidad social y su concreta situación histórica y el convencimiento de la ineludible necesidad de un profundo cambio, le llevan, recién entrados los años treinta, a inscribirse en el PCE (1931), así como a formar parte de distintos grupos de intelectuales y artistas que, por aquel entonces, brotan con no menos entusiasmo renovador en el contexto valenciano, proponiéndose programas que auspiciaban amplias alternativas revolucionarias y progresistas, proporcionando así iniciativas diversas a sus miembros, entre los que cabe destacar concretamente la fundación de la Unión de Escritores y Artistas Proletarios (UEAP) o la creación de aquella conocida e influyente revista que fue *Nueva Cultura* (1935-1937).¹² También fue, durante un cierto tiempo, codirector con Max Aub del periódico *Verdad*, órgano de unificación de socialistas y comunistas en Valencia.

El papel de Josep Renau en esta crucial publicación fue tan fundamental como versátil, atendiendo por igual a la redacción, confección gráfica, maquetación e incluso edición de la misma.

¹¹ Las fuentes para la redacción de este apartado introductorio fueron principalmente dos: por un lado, la serie de conferencias ya citadas que en febrero-marzo de 1982 el propio J. Renau impartió en la Universitat de València y, por otra parte, los escritos que recogen y analizan el itinerario de Renau, debidos especialmente a Valeriano Bozal, Tomás Llorens y Manuel García, quienes en su momento se preocuparon de investigar su producción artística así como su significación histórica.

¹² Reeditada en facsímil por Topos Verlag AG, Vaduz, Liechtenstein, 1977.

En cualquier caso, dejada a un lado, por el momento, la pintura de caballete y habiendo renunciado a la estrategia de las exposiciones personales, Renau se convirtió en uno de los más destacados ilustradores de libros y revistas y, sin lugar a dudas, en nuestro más caracterizado cultivador del fotomontaje, especialmente de los años treinta, con fuerte influencia del constructivismo ruso y los dadaístas alemanes, adaptando sus recursos plásticos al contexto y problemática españoles de aquella coyuntura.

Sin embargo, no quedó a la zaga su prolífica labor como cartelista, a la que se dedicó en la práctica y en la teoría (polémica con Ramón Gaya), de manera muy particular en la etapa de la contienda bélica (como es sabido, fue designado por la República director de Propaganda Gráfica del Comisariado General del Estado Mayor Central), tarea ésta —junto con la de fotomontaje— a la que, por ser más conocida por el público, ha debido durante años buena parte de su popularidad entre nosotros.

Nombrado director general de Bellas Artes por el Gobierno republicano (1936), tuvo que desplegar, en los años cruciales de la guerra española, toda su capacidad de iniciativa para atender a las necesidades y exigencias de la situación. Especialmente se debe señalar su conexión con el montaje del pabellón de España de la Exposición Internacional celebrada en París en 1937, concretamente con aquel encargo a Pablo Picasso del que acabó naciendo el célebre *Guernica*,¹³ así como su incesante labor de coordinación para salvar el patrimonio artístico español en dicho periodo.¹⁴

No por ello cesó su quehacer plástico en los dominios cartelistas o de fotomontaje, como lo prueba el encargo gubernamental republicano, que debía figurar en la Feria Internacional de Nueva York del 39: una serie de trece amplios paneles bajo el título de *Los trece puntos de Negrín*, en los que trabajó Renau en el 38, depurando cada vez más su técnica del fotomontaje, y que debieron abandonarse, junto con todo el material de documentación y preparación de los mismos, en Barcelona, concretamente en la imprenta Seix Barral, ante el definitivo avance de las fuerzas franquistas sobre la ciudad.

Luego vendría la no menos triste realidad del exilio. Inicialmente se estableció en México (1939-1958), para pasar posteriormente a la República Democrática Alemana en 1959, donde permanece habitualmente, hasta iniciar, por su parte, desde el año 1977, con la nueva coyuntura histórica y la llegada de la transición democrática española, una serie de alternantes “gadianizaciones” y estancias entre nosotros, que le llevaron, de hecho, a compartir desigualmente su tiempo y sus proyectos entre Valencia y Berlín.

La etapa del exilio, con su dureza y dificultades, por todo lo que en sí misma era y significaba, fue no obstante un amplio periodo —de casi cuarenta años— de intensa y continua creatividad, en

¹³ Véase el ensayo del propio Renau en la revista *Ci-mal*, n.º 13, año 1982, pp. 20-27.

¹⁴ Josep Renau, *Arte en peligro. 1936-1939*, Valencia, Editorial Fernando Torres, 1980.

el que nunca le faltaron los medios de trabajo, los amigos, la ayuda y —sobre todo— la rotunda esperanza en el retorno.

Primero fue el paso precipitado a Francia, con el posterior embarco en el puerto de Saint-Nazaire, el 6 de mayo de 1939, en el trasatlántico *Vendaam*, que condujo —tras algunas escalas— a un grupo de exiliados españoles a Nueva York, para trasladarse luego a México. Entre aquellos exiliados figuraba la familia Renau.¹⁵

La actividad muralística de Josep Renau (al margen de alguna experiencia precedente, realizada en la misma Valencia) se desarrolló plenamente en el exilio: en México y luego en Alemania. Es sabida la amplia tradición muralística mexicana y en ella se incardina Renau, tomando parte en distintos proyectos e iniciativas de equipo, que también luego mantiene y prosigue en Berlín oriental. Es curioso —como se ha indicado con acierto por algunos estudiosos— que Renau fuese enlazando con corrientes estéticas consideradas por la propia historia como opciones artísticas marginales: en un caso, se vincula con el expresionismo dadaísta, tan personalmente efectivo en Heartfield, enraizando en su influencia la proyección y el desarrollo de los fotomontajes, una de sus principales especialidades creativas; y, en otro caso, conectando con la corriente muralista mexicana, de herencia postcubista, en especial a través de su amistad con David Alfaro Siqueiros, y que abrió también otro de los caminos más destacados de su actividad artística.

También en México continuó su tarea de fotomontador —allí inició precisamente la serie *The American Way of Life* (1949-1966), que más tarde concluiría en Berlín—, al igual que hizo respecto a sus otras dedicaciones plásticas: el cartel o el diseño gráfico.

Sin embargo, sería en la República Democrática Alemana donde la madurez de su tarea docente, investigadora y creativa se mostraría en total plenitud, sobre todo y particularmente en lo que respecta a determinadas especialidades. De hecho, en Berlín oriental continuó con la pintura, el fotomontaje y el diseño gráfico e hizo interesantes incursiones como realizador cinematográfico. En el primer aspecto, entre 1959 y 1978 realiza en la RDA una serie de murales por encargo estatal y desarrolla paralelamente una seria reflexión, recogida en algunos textos, sobre los principios funcionales, técnicos y estéticos de la actividad muralista y su integración en el entorno urbano.

Esta preocupación de Josep Renau por vincular teoría y práctica en su diversificado quehacer artístico —y que ya hemos subrayado en distintos momentos—, debe destacarse con total rotundidad. Así, el cartelismo, el muralismo y el fotomontaje (importantes actividades todas ellas de su fructífero itinerario plástico) cuentan, simultáneamente a su cultivo directo, con un conjunto de escritos teóricos que admiran por su coherencia y profundidad, precisamente en un “autodidacta”, como a él mismo le gustaba reiteradamente recordar.

¹⁵ Véase *L'Espill* n.º 15, otoño del 1982, pp. 97-108.

Sin embargo, hay que ser sinceros y reconocer abiertamente, sin hipócritas perplejidades, que hasta que no tuvo lugar en Venecia la exposición “España: vanguardia artística y realidad social. 1936-1976”,¹⁶ no se dio lo que podríamos denominar “el redescubrimiento del fenómeno Renau”, conocimiento y noticia más tarde completados con la citada muestra antológica del año 1978 en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, que como tal muestra, lamentablemente, nunca llegó a venir a Valencia. Y aún hoy debemos aceptar que, al margen de algunas series de carteles y fotomontajes, su obra es muy escasamente conocida e incluso —salvo las excepciones de rigor, que vendrían a confirmar en cualquier caso tal afirmación— poco estudiada.¹⁷

A veces puede dar la impresión de que Josep Renau, sobre todo para las diferentes generaciones de posguerra, fue como un sorprendente e histórico personaje, al que, como salido de una enigmática narración, al fin hemos descubierto y leído no sin apasionamiento. Eso sí, después de haber estado, el imaginario texto, retirado, silencioso y lejano, casi “desde siempre” (para nosotros), en un apartado anaquel de la común estantería de la memoria colectiva, sin que, de hecho, hubiésemos podido percatarnos antes plenamente de su meritoria existencia.

En 1978 se crea en Valencia la Fundación Josep Renau, entidad que será la depositaria legal de toda su obra y que posteriormente firmará un convenio con el IVAM para la custodia, investigación y difusión del legado del artista. No obstante, tras su retorno periódico a España, en muy poco tiempo, entre 1977 y 1982, el “personaje” —en realidad convertido de inmediato en “persona carismática” para todos— nos ha forzado, con su presencia, a pasar de la inicial curiosidad al sincero interés, sobre todo al sentir que nos traía, aunque no hablase de ello, un reivindicativo eco histórico hasta el presente.

Josep Renau asumía en sí mismo, conjuntamente, el papel de narrador, el de protagonista y el de excepcional testimonio del ayer, que si, por una parte, ratificaba con su frágil figura física la realidad encarnada del pasado, por otra conseguía convertirse definitivamente en historia.

En octubre de 1982, concretamente el día 11, Josep Renau fallecía en Berlín, donde aún mantenía su domicilio, confirmándose así —hasta en el último momento— el duro destino del exiliado, siempre testimonialmente asumido con dignidad y resistencia, al que como un reto personal —y a modo de ejemplar respuesta— incluso acabó dándole hondo sentido con su comprometida y fecunda existencia.

Muchas veces, observándole y oyéndole a través de tantas horas como nos deparó el memorable ciclo de conferencias que impartió en la Universitat en 1982 (y que fue, sin saberlo, una situación inigualable para comprenderle en toda su espontaneidad), era necesario y obligado entender que el arte podía llegar plenamente a identificarse con la vida, que la tragedia, cuanto mayor es, con más rotundidad camina luego, siempre, hacia el consagrado dominio de los mitos.

¹⁶ Véase la edición homónima de Barcelona, Gustavo Gili, 1976.

¹⁷ Estamos hablando del momento en que se redacta este texto, en mayo de 1983. De hecho, a partir de tal fecha los estudios biográficos, catalográficos y analíticos, así como las muestras de su obra se han incrementado. También la Fundación Josep Renau y el IVAM han influido en su mayor conocimiento. Y quizás la actual celebración del centenario de su nacimiento venga a enriquecer asimismo los estudios en torno a su figura y su obra.

Durante más de un quinquenio —escaso y suficiente— discurren sus intermitentes estancias, a base de idas y venidas, entre nosotros. Escaso porque, quizás con más desidia que eficacia, dejamos y permitimos —todos— que su vitalidad, invertida de forma tan dispar —a veces en objetivos muy distintos de sus ilusiones creativas—, tal vez se malgastase. Suficiente porque al menos supo y quiso dejarnos la elocuente lección —definitiva— de una entrega a los demás casi sin condiciones, tan convincente y apasionada como convencida y apasionante. Y en buena medida puedo dar fe de ello, a pesar de lo poco que, aunque intensamente, pude tratarle.

En cualquier caso, tras Josep Renau —quien más quien menos— nos quedamos recordándole con el inquieto sabor —secreto— de algún tácito remordimiento, bien fuera éste personal o contraído. Esa ha sido, a fin de cuentas, la pequeña o gran contrapartida histórica que sobre el presente ha terminado por reivindicar si no su *persona*, que hace tiempo ya había superado los límites de cualquier tipo de revanchismo, sí al menos su *personaje*.

— III —

Aprender es tasca de tota una vida.
Josep Renau

Desarrollo de la entrevista imaginaria

ENTREVISTADOR: *Amigo Josep Renau, existe ciertamente un equívoco —a veces muy generalizado— entre el uso de los términos collage y fotomontaje, así como respecto a sus concretas y respectivas referencias y funciones objetivas. Quisiera, en consecuencia, ya que estamos hoy aquí para hablar de algunos aspectos de tu obra y en especial del fotomontaje, que fueses precisamente tú quien abriera el fuego, aclarando esta cuestión tan particular.*

JOSEP RENAÚ: Comprendo. Y creo que lo que me planteas es un asunto nada trivial y por supuesto va mucho más allá del mero prurito terminológico. Esa clarificación obedece antes que nada a una necesidad metodológica que conviene tener muy en cuenta, porque entre los conceptos tradicionales aún vigentes en la historia de las artes visuales, el más nocivo para el entendimiento de los nuevos fenómenos artísticos consiste, a mi parecer, en la inveterada costumbre de definirlos más por sus características técnicas y formales que por la función artística que desempeñan. El factor *función* es decisivo porque determina la forma y el contenido de cada obra de arte, así como la relación dialéctica entre ambas categorías. Advirtiéndolo, obviamente, que las diversas funciones de las obras de arte no implican necesariamente ningún juicio de valor.

Y yendo ya directamente al asunto que planteabas, te recordaré que el galicismo *collage* puede literalmente traducirse como “pe-

gadura". También expresa comúnmente la acción de pegar materiales publicitarios impresos sobre las carteleras y muros de las aglomeraciones urbanas. En la acepción artística, que imagino que es la que quieres que comente, consiste en adherir sobre una superficie cualquiera elementos o fragmentos de elementos de los más diversos materiales y estructuras —inclusive fotográficos y hasta tridimensionales—, frecuentemente combinados con elementos dibujísticos y pictóricos. El *collage* fue ampliamente utilizado desde el principio del cubismo —especialmente por Picasso, su principal investigador—, quizás con el fin de introducir en el cuadro una especie de contrapunto extrapictórico que permitiera revalorizar autocriticamente la superficie pictórica propiamente dicha. Posteriormente fue también muy utilizado por los dadaístas, mas con una función totalmente distinta: como un radical nihilismo desestabilizador de los hábitos visuales establecidos...

ENTREVISTADOR: *Lo que concede, en tal caso, al collage una nueva función estética.*

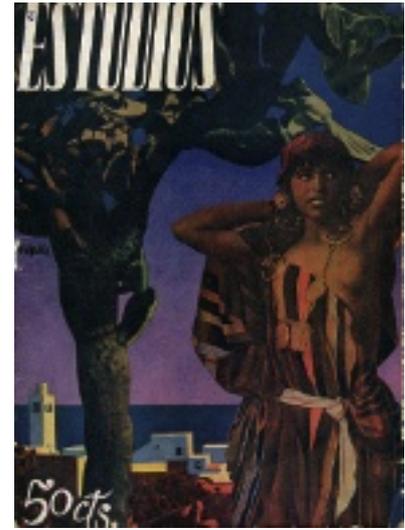
JOSEP RENU: Yo hablaría, en principio, más bien, de una intención antiestética, en la medida en que la acción de la "pegadura" debía ser claramente visible, ya que forma parte intrínseca de la función misma del *collage*. Y, de hecho, como es sabido, en los más conocidos *collages* la cosa es fácilmente discernible: entre los elementos de papel o tela utilizados, hay bastantes deliberadamente arrugados, con el fin de diferenciarlos netamente, bien de otros elementos contiguos o bien de la estructura dibujada o pintada sobre la que han sido adheridos.

ENTREVISTADOR: *Sin embargo, el fotomontaje no se halla, al menos a primera vista, tan distante de este tipo de práctica.*

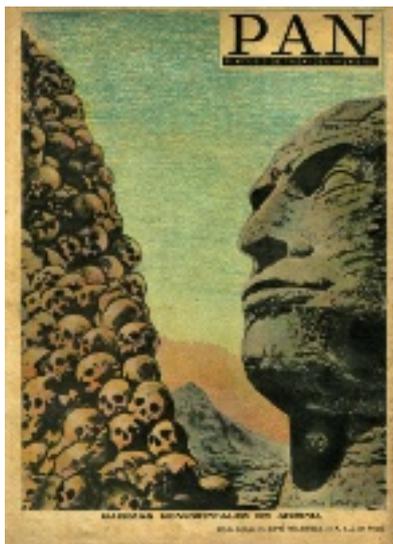
JOSEP RENU: Está, más bien, precisamente en sus antípodas, ya que el fotomontador opera de un modo exactamente inverso: trata de crear un espacio rigurosamente fotográfico partiendo de elementos fotográficos provenientes de espacios distintos, cuidándose bien de que el recorte de estos elementos, su pegadura conjunta y el recorte final, no desvirtúen la verosimilitud visual del nuevo espacio con ellos creado. Por lo tanto, el concepto de *collage* no tiene la menor relación metodológica ni técnica con el de *fotomontaje*. Su confusión es un despropósito y no puede asemejarse ni siquiera con vistas a desarrollar analogías formales. Meter ambos recursos en el mismo saco taxonómico es fruto de auténtica ignorancia, que lamentablemente aún sigue dándose.

ENTREVISTADOR: *Esperemos que esta ajustada puntualización tuya ayude a evitarla. Pero quisiera, ahora, volver sobre un punto que me parece interesante y fundamental y que has abordado hace un momento sólo muy de pasada: el de la función en el arte.*

JOSEP RENU: Sí, he aludido concisamente al decisivo papel que juega el factor *función* en la determinación de la forma y el contenido de la obra artística y, por tanto, en la relación dialéctica entre ambos. A veces, incluso, pienso que —como en el caso de los fotomontajes políti-



Estudios, 1935
Litografía, 19 x 25,8 cm
Archivo Ibán Ramón



John Heartfield
Pan, 1936
 Litografía, 21 x 28 cm
 Archivo Ibán Ramón

cos de Heartfield— el concepto de *función* viene a ser sinónimo del de *intención*, pues tanto en materia política como en el dominio artístico la opción personal del artista es determinante. De ahí la importancia que tiene el tipo de conciencia que el propio artista posea respecto a la función de los resultados de su práctica artística en relación con la sociedad en que vive. Buena parte de sus elecciones, actitudes, técnicas y estrategias se conectan directamente con esa base intencional y funcional.

ENTREVISTADOR: *Creo haberte oído hablar alguna vez, respecto a la tarea de Heartfield, de la existencia de tres pilares fundamentales del fotomontaje.*

JOSEP RENAU: Sí, se trata de tres atributos esenciales y que no pueden olvidarse (no sólo con relación a Heartfield) al estudiar, como diría Walter Benjamín en su trabajo homónimo, “la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. Me refiero a los nuevos materiales, a la nueva función artística y a la nueva actitud ante el trabajo artístico. Y en cualquier caso esos tres factores se vinculan a un hecho que marca todo el arte contemporáneo: la tremenda revolución que supone el transformar los medios técnicos de reproducción en medios directos de producción de obras de arte.

ENTREVISTADOR: *Sí. Es ésa una cuestión que ya se manifiesta claramente en tus escritos sobre La función social del cartel aparecidos en 1937, al hilo de tu conocida polémica con Ramón Gaya, y reeditados posteriormente con motivo de tu llegada a España con la democracia.*¹⁸

JOSEP RENAU: Pero que no se limita simplemente al cartel, sino que, de hecho, afecta a todas las formas técnicas de reproducción que a su vez suponen en sí mismas un medio idóneo y eficaz de producción artística en la sociedad actual. En ese sentido, el fotomontaje es la única forma artística, hasta hoy lograda, capaz de representar verosímilmente el carácter absurdo y paradójico de la sociedad dividida en clases antagónicas en que vivimos, es decir, su esencia contradictoria no visualizable ni fotografiable en un espacio real y concreto, en cuanto que relación real. Y el hacer evidente en la conciencia de las gentes esta relación con los poderosos medios de sugestión y persuasión del testimonio fotográfico, constituye el método artístico más eficaz para coadyuvar a su transformación.

ENTREVISTADOR: *Hemos entrado ya de lleno, al hilo de nuestra conversación, en un tema esencial: el de las relaciones entre el arte y la política. Valeriano Bozal, que ha escrito agudas observaciones en este sentido al estudiar la obra de Josep Renau, quizás sea la persona indicada para aproximarnos al tema.*

VALERIANO BOZAL: Las articulaciones entre el arte y la política son uno de los ejes de una articulación mucho más amplia, de un marco que pone en cuestión asuntos decisivos para el arte: su popularidad o su elitismo, su recepción social y, por qué no decirlo, el modo mismo en que la imagen es percibida, leída o contemplada.

¹⁸ Con prólogo de Vicente Aguilera Cerni, la edición de Fernando Torres (Valencia, 1976) recogía oportunamente, bajo el mismo título global, los siguientes textos de Renau: “Función social del cartel”, “Carteles para la paz” y “Polémica en *Hora de España*”.

Al centrar mis palabras en un aspecto de la problemática que las imágenes de Josep Renau plantean —aspecto, por otra parte, no rebuscado sino claramente explícito— no deseo mutilar o *unilateralizar* la comprensión de tales imágenes, sino precisamente adoptar un enfoque, un punto de vista que me permite echar una mirada a su totalidad. No es tendenciosidad hablar de arte y política a partir de Renau, tendenciosidad sería justamente no hacerlo.

ENTREVISTADOR: *Por supuesto. Y creo que estamos totalmente de acuerdo en tal extremo. Aunque hay que reconocer que esas siempre polémicas relaciones no son estáticas, ni dadas de una vez por todas, sino que se matizan históricamente.*

VALERIANO BOZAL: Ciertamente. Durante los años del franquismo la polémica en torno a esta cuestión parecía bastante simple, aunque en ocasiones adquiriera una forma profundamente crispada. La crispación era más una consecuencia de las dificultades que un resultado de la tensión por los términos de la polémica misma. La conciencia crítica del intelectual y del artista se expresaba a través de la denuncia o de la reconstrucción de una problemática siempre presente: la lucha de clases. Desde 1956 los ejemplos de este caminar son muy abundantes y no vale la pena repetirlos aquí. Resultan de sobra conocidos. A partir de 1973-1975 las condiciones cambian completamente. La crisis del régimen y el protagonismo de las masas son correlativos y cada vez más patentes. Una explosión de conquistada libertad estalla en los últimos años. Estos acontecimientos, aunque a primera vista ajenos a la problemática específicamente artística, inciden sobre los planteamientos artísticos y culturales, especialmente sobre todos aquéllos que tratan de construir una nueva imagen interviniendo decididamente —y desde sus propias parcelas de intervención— en la lucha de clases.

A este respecto creo que dos factores condicionan —y motivan— las nuevas manifestaciones plásticas: por un lado, la presencia creciente de las masas alentando la lucha popular en torno a reivindicaciones nacionales, políticas, sociales, etc. Y, por otra parte, la conquista progresiva de una cada vez mayor libertad de expresión, llena de balbuceos y zigzagueos, marchas y contramarchas, pero no por ello menos perceptible. Estos dos factores orientan la situación hacia latitudes próximas a las vividas por Renau.

ENTREVISTADOR: *Precisamente creo que sería interesante que puntualizaras históricamente el contexto de estos planteamientos entre arte y política, pero en relación con las opciones plásticas del propio Josep Renau.*

VALERIANO BOZAL: Durante mucho tiempo se ha venido pensando que la única forma viable de arte popular era un naturalismo más o menos social, que alcanzó sus formas más degradadas en el academicismo del llamado *realismo socialista*. El constructivismo y el productivismo soviéticos tras 1917 y el dadaísmo alemán de los años inmediatamente posteriores supusieron un cambio de óptica respecto



John Heartfield
Pan, 1936
 Litografía, 21 x 28 cm
 Archivo Ibán Ramón

al pensamiento común. Un cambio de óptica no sólo en el sentido de que las masas podían comprender y aceptar estilos radicalmente nuevos, sino en una perspectiva más profunda: la función y los sentidos de los objetos artísticos no tenían necesariamente que atenerse a las pautas culturales más o menos degradadas. Las propuestas de Tatlin o de Peusner, de El Lissitzky o de Heartfield se insertan en un horizonte nuevo: el arte dejaba de ser el cuadro de caballete, de producción artesanal y contemplación privada. Independientemente del mayor o menor acierto de sus producciones, no cabe duda de que se abrían nuevas perspectivas y el didactismo caía ya fuera de ellas.

ENTREVISTADOR: *La propia noción de vanguardia asume planteamientos y matices diferentes que implicarían importantes novedades.*

VALERIANO BOZAL: De hecho, por primera vez en la historia de la vanguardia europea se planteaban dos factores nuevos: los productos artísticos no estaban sometidos al marco mercantil que hasta ese momento venía condicionándolos y las imágenes no lo eran de una realidad, no tenían una función representativa sino creadora y productiva. El primero de esos factores determinó un cambio sustancial en las condiciones materiales y técnicas de los objetos artísticos —incluso, en algunas ocasiones, en su misma naturaleza de objeto—, soporte significativo básico y elemental, demarcador de la capacidad significativa. Si hasta entonces se habían utilizado provocativamente materiales no artísticos, ahora se emplean con sentidos bien distintos: no para romper el horizonte significativo admitido por la anterior tradición del caballete, sino para crear funciones y sentidos completamente nuevos.

Ver o producir, tal es la disyuntiva que da coherencia al segundo factor: contemplar o intervenir, reflejar o crear. No se trata de hablar del mundo, sino de construirlo, no es una reflexión sobre las cosas sino la creación de las cosas mismas. Y para quienes nos interesamos por el hecho artístico hay una deducción a hacer: la construcción de una nueva realidad pasa por la construcción de un nuevo lenguaje, pero también la construcción de un nuevo lenguaje pasa por la construcción de una nueva realidad.

ENTREVISTADOR: *Has sabido resumir con justa claridad las premisas históricas con las que Josep Renau se encuentra y en las que inscribió su propio quehacer. ¿Podrías, de algún modo, caracterizarnos ahora ese concreto quehacer, de una manera global, por supuesto?*

VALERIANO BOZAL: El primer punto a destacar es que Renau ha abandonado las formas artesanales tradicionales para entrar en un camino diferente: la utilización de procedimientos técnicos que permiten la reproducción indefinida de la imagen y, por consiguiente, su recepción masiva. Estos procedimientos no se limitan a ser un simple medio de mayor difusión de imágenes de índole profundamente artesanal.

ENTREVISTADOR: *Aunque, ciertamente, para muchos artistas quizás fuera ésta la mayor tentación que toda nueva técnica representaba, en su más pobre perspectiva, por supuesto.*

VALERIANO BOZAL: Sin embargo, ésta es una tentación a la que Josep Renau se resistió siempre con encomiable éxito. No se trata simplemente de reproducir sino de producir. Es una cuestión de producción y no de difusión. Quiere ello decir que los procedimientos técnicos ofrecen unas posibilidades más allá de su mera aplicación reproductora. Yo diría que tales posibilidades son, en realidad, exigencias. Algo que sólo en la práctica publicitaria había venido aprovechándose y potenciándose. De hecho, Renau no empleó las técnicas reprográficas para hacer cuadros. Empleó estas técnicas para hacer imágenes que poco o nada tienen que ver con los cuadros.

ENTREVISTADOR: *Todo lo cual revierte, de lleno, sobre el problema de la comprensión de las imágenes por el público y sus códigos de lectura.*

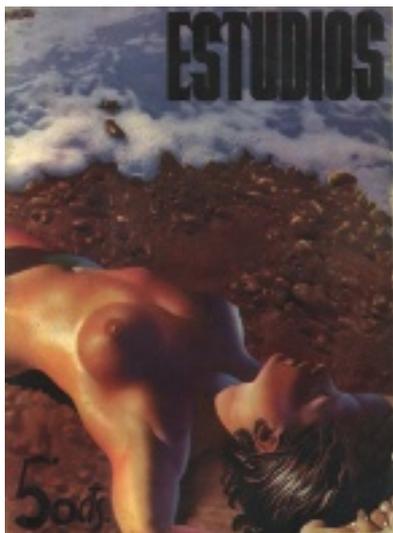
VALERIANO BOZAL: En efecto. Las imágenes de Josep Renau —al menos gran parte de ellas— no exigen unos conocimientos previos para poder ser comprendidas. Se mueven en el medio constituido por los códigos populares y multitudinarios propios de los medios de comunicación de masas. Los fotomontajes de Renau funcionan a partir de un sistema de asociaciones y simbología bastante sencillo y los carteles se mueven también en un ámbito semejante.

La materia prima utilizada por Renau son las imágenes ya hechas por los medios de comunicación, esos trozos de realidad que configuran la percepción primera que las gentes tienen del mundo y que, en cuanto tales, forman parte de la misma realidad. Renau basa su invención en la manipulación de esa materia prima: el fotomontaje. Por eso la imagen no es tanto un modo de reflexionar sobre las cosas, de contemplarlas, cuanto de cambiarlas. Son las cosas las que descubren, en estas imágenes, sentidos nuevos. La manipulación a que Renau las somete las inserta con un significado nuevo en el mundo de sentido que es el nuestro. Y para hacerlo recurre a un alfabeto, a una semántica y a un diccionario establecidos, convencionales, y por tanto ya aceptados.

JOSEP RENAU: La cuestión es devolver a la palabra *manipulación* su sentido positivo. Es un hecho que la fotografía ha alcanzado lo que solía ser el objetivo de la pintura: el reflejo y apropiación de la realidad. La fotografía es así un lenguaje universal. Se habla a veces de manipulación de imágenes en un sentido peyorativo, pero no es verdad. Todos estamos manipulados desde el comienzo... Pero devolver a la palabra *manipulación* su sentido positivo significa, como bien se ha indicado, escoger las imágenes que incidirán precisamente en el espectador en un determinado modo y no en otro.

ENTREVISTADOR: *De hecho, el haber trabajado en publicidad te permitió aplicar muchas de tales técnicas publicitarias para fines políticos. Y a ello no fue ajena tu opción por el color en el fotomontaje, en contra de lo que opinaba, por ejemplo, el propio Heartfield.*

JOSEP RENAU: Aragon, en cierta ocasión, escribió que el arte de Heartfield era como un cuchillo que entraba en todos los corazones.



Estudios, 1936
Litografía, 19 x 26,5
Archivo Ibán Ramón

Pues bien, yo pensé que si ese *cuchillo* se embadurnaba con colores fluorescentes y de neón —como en las señales de tráfico y en los escaparates— entraría mucho más sutilmente y con mayor profundidad en esos mismos corazones.

ENTREVISTADOR: *Pero Heartfield cuando vio tus fotomontajes políticos “en color” se irritó. ¿No es eso cierto?*

JOSEP RENAU: Sí. ¡Y posiblemente era porque estaba endurecido por tanto blanco y negro! Pero la eficacia del color —siempre adecuadamente usado—, sobre todo teniendo en cuenta el papel que juega el cromatismo en nuestras actuales sociedades y en los medios de comunicación, es fundamental. Hoy sería ilógica una premisa obligatoria que supusiera taxativamente no recurrir a él.

ENTREVISTADOR: *Introducir el color supone, en cualquier caso, una mayor complejidad en los fotomontajes. Y realmente los fotomontajes de Renau acrecientan —y no sólo por el color— esa complejidad. Sobre este tema Tomás Llorens, que precisamente ha estudiado a fondo esta parcela de la obra de Josep Renau, nos podría hablar ahora.*

TOMÁS LLORENS: Una de las principales aportaciones de Renau, tanto en la teorización como en la práctica, se centra, como es sabido, en los fotomontajes. Concretamente entre finales de los cuarenta y principios de los setenta realiza una serie de fotomontajes que, comparados con el aporte de Heartfield, son ciertamente bastante más complejos: al lado de los mecanismos de brusca y seca contraposición que en los fotomontajes del artista alemán correspondían a la herencia dadaísta (y que posiblemente obedecían también a una función estrechamente ligada a las circunstancias políticas, ya que estaban pensados y hechos para la prensa política militante), en Renau aparecen nuevos mecanismos de transferencia, metonimia o metáfora, basados en un principio de afinidad más que de contraste. La temática adquiere un carácter más general, desplazándose hacia el análisis crítico de las mitologías de la vida cotidiana en la sociedad capitalista, temas como el amor, la alienación de la mujer, la ambivalencia entre la expansión colonial imperialista y el *sex appeal* —más o menos sublimado— del exotismo y el espíritu de aventura, la fragilidad de la infancia amenazada, la ambivalencia —*glamour* y agresividad destructiva—, la tecnología, etc. Y, a un nivel más técnico, las composiciones revelan también una nueva riqueza. Un aspecto importante, a este respecto, se manifiesta precisamente en el uso del color, tal como se viene comentando. De hecho, la función del color se había convertido, para los artistas revolucionarios de los años treinta y cuarenta, en el núcleo de una problemática muy interesante. Una calidad de riqueza cromática parecía, de alguna manera, incompatible con el tono austero, heroico, que la costumbre había asociado con las imágenes destinadas a exaltar la conciencia política de las masas. E igualmente la utilización pseudonaturalista del color, que la tecnología había puesto a disposición de la imaginería comercial capitalista, se asociaba con unos efectos obviamente alienantes.

ENTREVISTADOR: *Y dentro de este contexto, ¿qué relación podría establecerse entre la temática del realismo y el uso del color? Porque Josep Renau se preocupó evidentemente por ambas cuestiones: la cromática y la del realismo, quizás para replantearlas en profundidad, partiendo de sus propias premisas y objetivos personales, y llegó a soluciones de gran interés.*

TOMÁS LLORENS: Ciertamente, Renau, que estudió el tema de la función del color en el fotomontaje político muy a fondo, adoptó una actitud muy sistemática y razonada. Para él se trata básicamente de restituir al color su capacidad potencial para el realismo: solamente gracias al color pueden las imágenes visuales referirse satisfactoriamente a la vida cotidiana, especialmente en lo que se refiere a sus dimensiones afectivas. Una actitud auténticamente realista no puede reproducir la falacia naturalista de las imágenes comerciales. Sin embargo, aceptando que estas imágenes contribuyen primeramente, en la vida cotidiana, a configurar y filtrar nuestra experiencia, es necesario tenerlas en cuenta y hasta tomarlas como punto de partida. Entonces, por medio de una elaboración compleja, que afecta también a otros niveles del trabajo de fotomontaje —temáticos, iconográficos, sintácticos— es posible *invertir* en las imágenes comerciales los efectos alienadores que se derivan de la falacia naturalista.

El realismo, de esta manera, se configura no como la contraposición entre “una mentira ideológica” —la de las imágenes comerciales— y una “realidad natural” —la de la vida real—, sino más bien como la contraposición entre la conciencia falsa de la ideología burguesa y otra conciencia: la actividad falseadora, crítica de la conciencia revolucionaria.

ENTREVISTADOR: *Toda esa complejidad de dimensiones, armonizadas en los fotomontajes de Josep Renau, sobre todo en las series The American Way of Life o Über Deutschland, exigió sin embargo un proceso de afianzamiento en la propia experiencia práctica y en las técnicas correspondientes. El crítico e investigador Manuel García posiblemente sea —junto a otro crítico de arte y estudioso, Francisco Agramunt— una de las personas, hoy por hoy, que más tiempo y esfuerzo han dedicado a historiar la realidad contextual en la que se han movido las principales figuras de la plástica valenciana desde los años treinta, así como sus avatares, exilios (interiores y exteriores) y aportaciones diversas. Conveniría, ya que se encuentra entre nosotros, que nos expusiera brevemente ese proceso de afianzamiento seguido por Josep Renau respecto al fotomontaje, así como su vinculación a la tarea de ilustrador en múltiples revistas valencianas de la época.*

MANUEL GARCÍA: Aunque los primeros fotomontajes de Renau —de carácter experimental— datan del periodo primorrriverista, su labor como fotomontador en la prensa valenciana no se inicia hasta principios de 1930, cuando empieza a colaborar asiduamente en las revistas *Estudios* y *Orto*. En la primera, ecléctica, dirigida por J. J. Pastor, dará

a conocer los ciclos de fotomontajes, coloreados con anilinas, titulados *Los diez mandamientos* (1933), *El amor humano* (1935), *La lucha por la vida* (1936), etc. En ellos aborda, desde una perspectiva materialista, la religión, el amor o el trabajo humano. En la otra revista —*Orto*—, de carácter anarcosindicalista, dirigida por Martín Civera, realiza fotomontajes en blanco y negro. En ellos trata fundamentalmente la guerra imperialista, los problemas sociales, las reivindicaciones de la mujer, etc. Sobresalen los titulados *Paisaje norteamericano*, *Nuevos métodos de estabilización capitalista*, *El aborto legal*, etc. De su paso por *Orto* cabe destacar asimismo su labor como director gráfico de la publicación, que dio a conocer por primera vez en España los fotomontajes de J. Heartfield e incluyó en sus páginas ilustraciones de George Grosz, K. Kollwitz, etc.

ENTREVISTADOR: *Hablemos en concreto de la serie Los trece puntos de Negrín.*

MANUEL GARCÍA: Entre los múltiples fotomontajes de la etapa española de Josep Renau, hay una obra que merece una especial atención, tanto por la importancia histórica que tiene como por la innovación que supuso en la trayectoria del artista. Se trata, efectivamente, de *Los trece puntos de Negrín*. Obra realizada en Barcelona, en 1938, por encargo del Gobierno de la República para que figurase en la Feria Internacional de Nueva York de 1939. La obra constaba de trece grandes plafones en los que se visualizaban los puntos fundamentales del programa unitario (discutido y aprobado por la mayoría de los partidos políticos y organizaciones de masas) del Gobierno de la República, presidido en 1938 por J. Negrín.

Desgraciadamente, hoy sólo conservamos una colección de fotografías en blanco y negro, pues los originales y las impresiones de los mismos fueron abandonados (y probablemente destruidos) en la imprenta de Seix Barral de Barcelona, a comienzos de 1939.

ENTREVISTADOR: *Estas primeras etapas como fotomontador, en principio vinculadas a la actividad editorial, desembocarían en su aporte más ampliamente conocido en la actualidad...*

MANUEL GARCÍA: Ciertamente esta serie de ciclos que hemos comentado constituyen aún el embrión de lo que posteriormente (1952-1966) culminaría en la forma más original e insólita, quizás única, no sólo en el arte del fotomontaje, sino en la historia del arte —*tout court*— de este siglo. Nos referimos una vez más al ciclo *The American Way of Life*, sobre el que Tomás Llorens ha escrito ampliamente.

TOMÁS LLORENS: Si consideramos los fotomontajes del ciclo *The American Way of Life* en su conjunto, hay que reconocer que constituyen una sola obra: una lectura de “orden textual” (como la de un libro: una lectura radicalmente diferente de las lecturas de “orden puntual” a las que nos tiene acostumbrados el desarrollo de las artes visuales contemporáneas) que revela un tejido de temas y referencias internas

que se despliegan a lo largo de una percepción en la que el tiempo y la sucesión constituyen un eje indispensable.

MANUEL GARCÍA: De hecho, sobre el citado primer periodo de Josep Renau habría que subrayar aún que no sólo fue el primero en difundir en España la obra de J. Heartfield, como ya se ha indicado, sino que también fue el primero en desarrollar el legado en formas cualitativamente nuevas en el contexto español y en el ámbito latinoamericano. Y no sólo en estos dos ámbitos geográficos sino también en otros de rancio abolengo estético...

TOMÁS LLORENS: Ciertamente, para encontrar una obra de estas dimensiones, que comporta casi quince años de trabajo, hay que remontarse a los grandes ciclos murales de los pintores de los siglos XIV y XV..., y sólo puede ser el resultado de un tipo de práctica profesional radicalmente ajeno, incompatible con el ritmo de producción y la práctica profesional de los artistas de vanguardia contemporáneos.

VALERIANO BOZAL: Desde este punto de vista es posible decir que aquí se encuentra una de las diferencias fundamentales entre Renau y la vanguardia tradicional. La capacidad creadora, la novedad de las imágenes de la vanguardia, ha obligado al descubrimiento de los códigos implícitos en sus obras y en las de todos aquellos que podían ofrecer un horizonte referencial significativo. Se provocaba así una lectura de las obras que descifraba los componentes de la imagen como si fueran un texto.

La actitud de leer y descifrar no es nueva. Los historiadores han puesto de manifiesto la evidencia de una verdadera cifra en nuestras obras renacentistas, manieristas o barrocas. Fijada a partir de la dificultad de comprender un motivo iconográfico, de su posible ambigüedad —¿representación o símbolo?—, podemos decir que se establecía a partir del hermetismo del diccionario empleado o, a lo sumo, de la complejidad de algunas de sus construcciones sintácticas, pero la estructura del lenguaje pictórico estaba dada y determinada.

ENTREVISTADOR: *Pero el caso de la vanguardia es, por supuesto, distinto.*

VALERIANO BOZAL: Sí. La actitud de la vanguardia contemporánea es diferente: lo que precisamente no está dado ni determinado, lo que se inventa en cada movimiento y a veces en cada obra, lo que fija el término de *vanguardia*, es la estructura siempre original de ese lenguaje.

ENTREVISTADOR: *Como también es distinto el caso de Josep Renau, como bien has indicado antes, al hacer amplia referencia a la materia prima que él utiliza (imágenes de los mass media) "manipulándola" según códigos establecidos, convencionales y aceptados. De ahí su fácil y general comprensión. Lo que, por supuesto, no implica que el artista deba relajar o dejar a un lado su preparación profesional ante las exigencias de la evolución social.*

JOSEP RENAU: Ciertamente, los pintores debemos prepararnos para las apasionantes tareas que el socialismo nos depara. La práctica

misma me ha enseñado que nuestro bagaje tradicional —tanto técnico, metodológico, conceptual como psicológico— es ya palmariamente insuficiente para abordar estas nuevas tareas. Las artes son la manifestación más alta del humanismo. En nuestros días, no es posible humanismo alguno, en contra o al margen de la revolución tecnológico-científica, cuyo desarrollo coherente tiene que consumir la liberación y la expansión definitivas del individuo en el seno de la comunidad humana. Las implicaciones de esta revolución histórica tienen que penetrar también y necesariamente en el dominio de las artes, las visuales en nuestro caso. El impetuoso desarrollo de la ciencia y de la técnica constituye en nuestros días una considerable y legítima prolongación y agudización cualitativa de los ojos y el espíritu de los hombres y de las mujeres. Y ya va siendo hora de que el pintor amplíe y enriquezca su instrumental tecnoconceptual a fin de percibir y expresar las enormes dimensiones de la realidad que nos rodea, a fin de que pueda subrayar con energía estética y optimismo revolucionario, en el centro mismo de esa inmensa latitud, la grandeza de la escala humana, forma superior de la materia.

ENTREVISTADOR: *Muchas gracias a todos por vuestra participación en esta entrevista colectiva, centrada especialmente —como homenaje a Josep Renau— en el dominio de los fotomontajes. Por supuesto que han quedado muchas cuestiones y aclaraciones en el tintero, pero para compensar un tanto el posible interés de algún asistente que haya quedado aún pendiente de mayor satisfacción, bien estará que facilitemos algunas referencias bibliográficas al respecto, cerrando con ello nuestra intervención colectiva en esta sesión.*

— IV —

Una definició de cultura és vàlida només en tant que és concebuda com a lligada a un esperit crític, en contínua renovació.

Josep Renau

Para la elaboración de esta entrevista-*collage* imaginaria (¿cabe hablar de *textomontaje*?) se han utilizado los textos que se aportan en la bibliografía que sigue, de los cuales se han ido extrayendo cuidadosa y puntualmente “las citas” que, de forma literaria, han funcionado como respuestas estudiadas de todos y cada uno de los “participantes”; es decir, que los “diálogos” se han ajustado a los textos originarios de cada autor, para respetar totalmente el pensamiento de cada uno de ellos e incluso empleando sus mismas palabras.

Un cuarto de siglo después de redactarse la entrevista, tras enterarme (entonces) del fallecimiento de Josep Renau (1907-1982), quiero pedir excusas (ahora) y mostrar mi agradecimiento y afecto a este

grupo de amigos y colegas —que afortunadamente aún comparten su existencia y siguen colaborando con todos nosotros—, por no haberles invitado (como ficticio entrevistador-moderador) explícita y “realmente” a este concreto acto de rompecabezas y de juego literario que ha dado lugar a la presente rememoración, entre lo efectivo y lo posible, entre la eficacia de la escritura y la eficiencia de la fantasía. Muchas gracias a todos ellos.

Josep Renau: “Homenaje a John Heartfield”, en *Photovisión*, n.º 1, 1981, pp. 11-16.

Josep Renau: “Sobre la forma más democrática de la pintura”, en *Renau: pintura, cartel, fotomontaje y mural* (catálogo de la exposición celebrada en el Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid, 1978). Madrid: Patronato Nacional de Museos, 1978, pp. 20-24.

Valeriano Bozal: “J. Renau hoy. Arte y política”, en el catálogo de la exposición *Renau* (Galería Punto. Valencia, 1977). También recogido, con ciertas modificaciones y revisiones, en el catálogo ya citado *Renau...* (Madrid, 1978).

Tomás Llorens: “Ciclo de fotomontajes: *The American Way of Life*”, texto aparecido como epílogo de la edición homónima de Gustavo Gili (Barcelona, colección “Punto y Línea”, 1977). También fue reimpresso en los catálogos ya mencionados de Valencia (1977) y Madrid (1978). Igualmente se recoge en la publicación de la muestra itinerante organizada por la Fundación Renau (s/f).

Manuel García: “Trayectoria teórica y artística de Josep Renau (1931/1937)”, en *Renau...* (Valencia, 1977).

Manuel García: “Los años decisivos de Josep Renau”, en *Renau...* (Madrid, 1978).

Manuel García: “Itinerari artístic de Josep Renau”. Texto del folleto de la muestra itinerante. Fundación Renau (s/f).

Román de la Calle: “Ética y estética en Josep Renau”, *Quaderns de filosofia i ciència*, n.º 2, Valencia, Societat de Filosofia del País Valencià, 1982, pp. 131-138.

Román de la Calle: “A manera d’introducció a la trajectòria de Renau”, en DD. AA. *Josep Renau. Tota una vida (1907-1982)*, Alicante, Colegio Oficial de Arquitectos, 1984. Texto de introducción que ahora se recupera en el apartado segundo de la presente colaboración.





IMÁGENES PARA ATRAVESAR EL MURO. En la República Democrática Alemana (1958-1982)



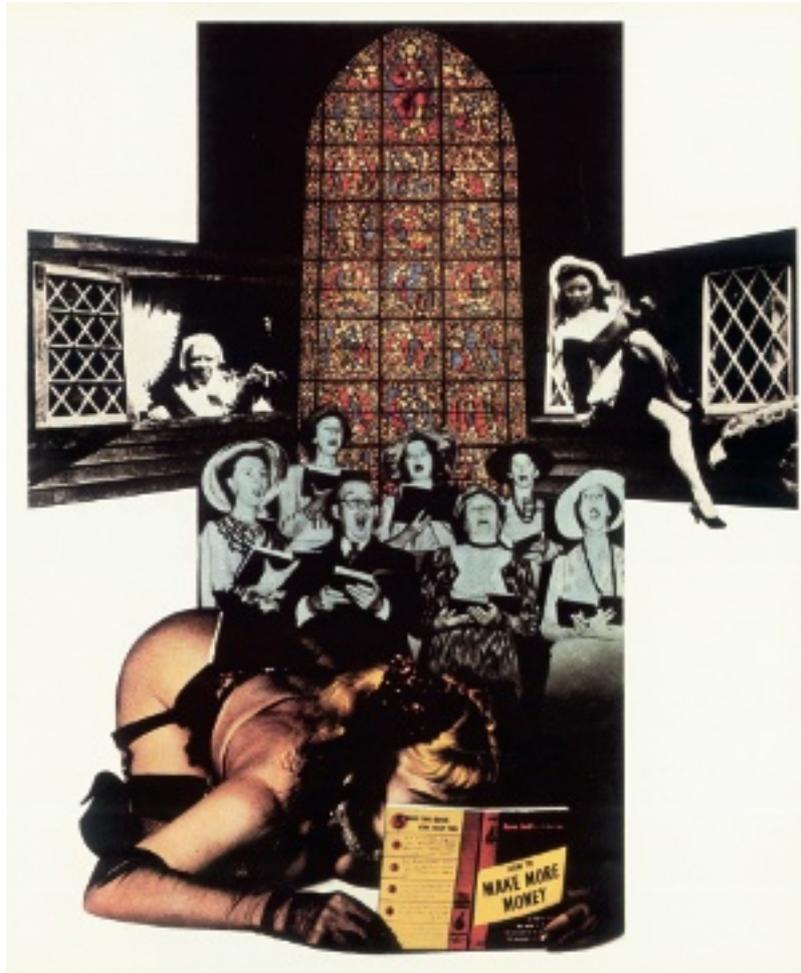


Just what are all these People so worried about? (¿Por qué esta gente está tan preocupada?)

Serie "The American Way of Life", n.º 1, 1965

Fotomontaje, 60 x 48 cm

IVAM. Depósito Fundació Josep Renau

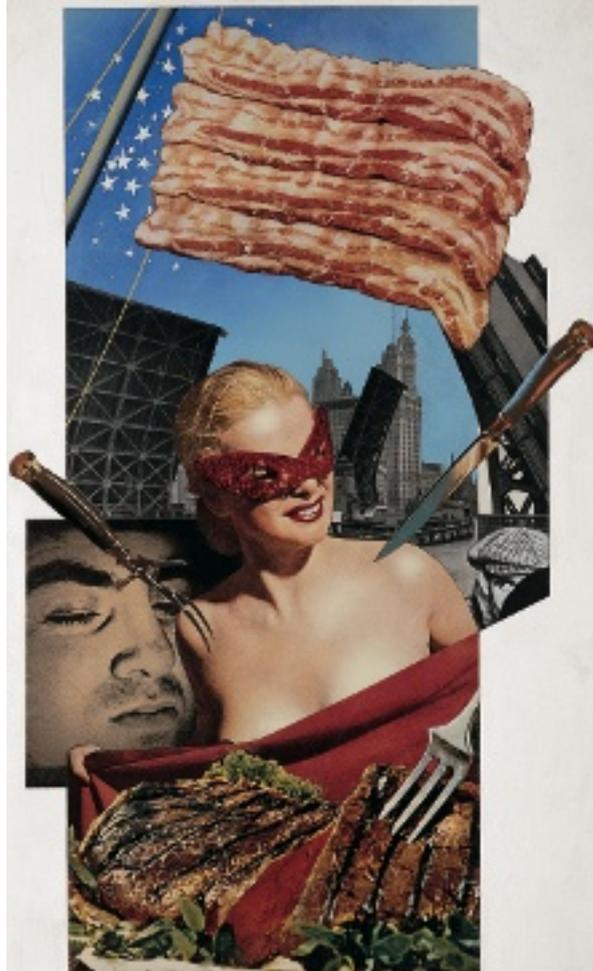


The Old and The New (Lo viejo y lo nuevo)

Serie "The American Way of Life", n.º 3, 1960

Fotomontaje, 51,7 x 38,7 cm

IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Chicago's Miss Beefsteak (Miss bistec de Chicago)

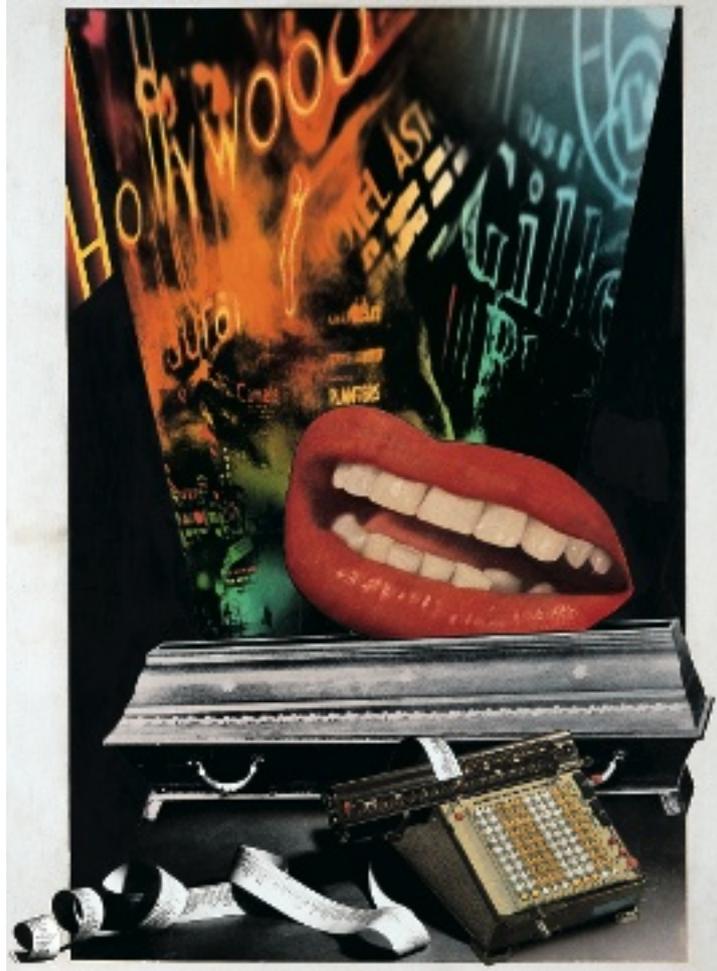
Serie "The American Way of Life", n.º 18, s.f.

Fotomontaje, 62 x 42,5 cm

IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Neon Alienation (La alienación del neón)
Serie "The American Way of Life", n.º 19, 1963
Fotomontaje, 51,1 x 38,7 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Cash Smiles (Sonrisas en efectivo)
Serie "The American Way of Life", n.º 22, 1965
Fotomontaje, 51,1x 38,5 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Southern suspense (Suspense sudista)
Serie "The American Way of Life", n.º 27, s.f.
Fotomontaje, 51,5 x 37 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Happy End (Final feliz)

Serie "The American Way of Life", n.º 28, 1965

Fotomontaje, 52 x 35 cm

IVAM. Depósito Fundació Josep Renau

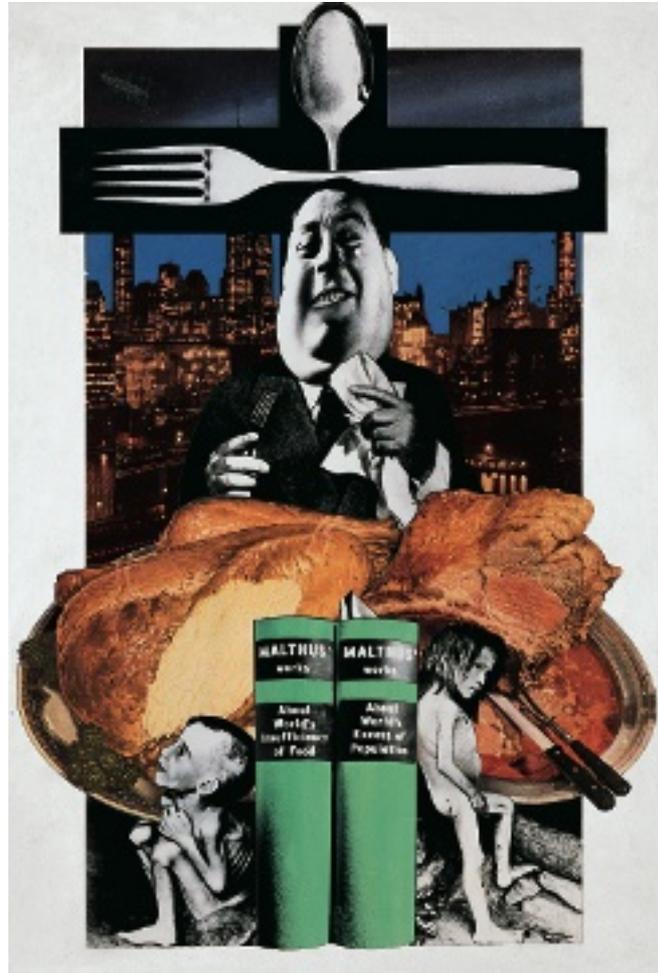


Children of the Dark (Hijos de la oscuridad)

Serie "The American Way of Life", n.º 32, c. 1957-1965

Fotomontaje, 59 x 44 cm

IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



We are Proud to be Americans... (Estamos orgullosos de ser americanos...)

Serie "The American Way of Life", n.º 44, 1963

Fotomontaje, 52 x 35 cm

IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Pax Americana

Serie "The American Way of Life", n.º 47, 1962

Fotomontaje, 51,1 x 38,7 cm

IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Balance (Equilibrio)

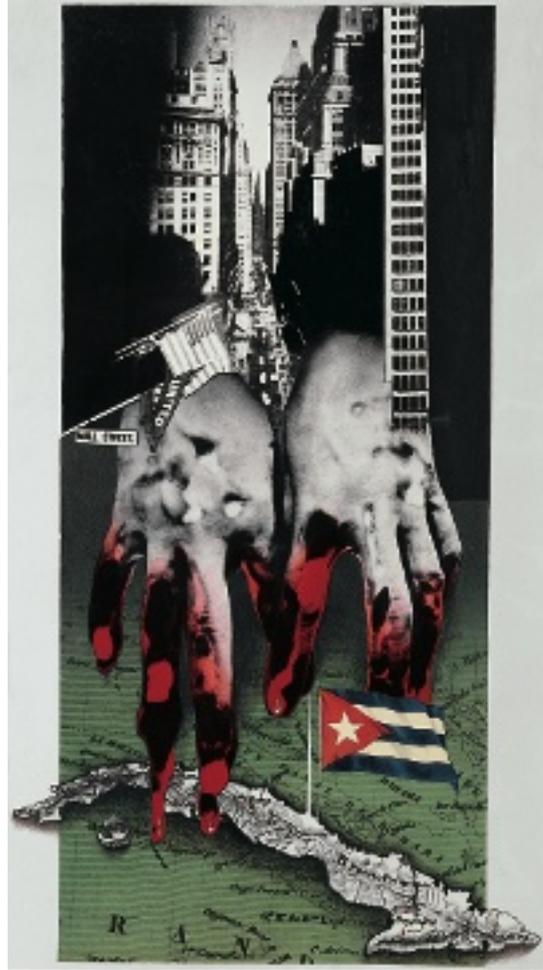
Serie "The American Way of Life", n.º 55, 1959

Fotomontaje, 51,1 x 38,7 cm

IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Tropical Poem (Poema tropical)
Serie "The American Way of Life", n.º 59, 1960
Fotomontaje, 51,1 x 38,7 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau

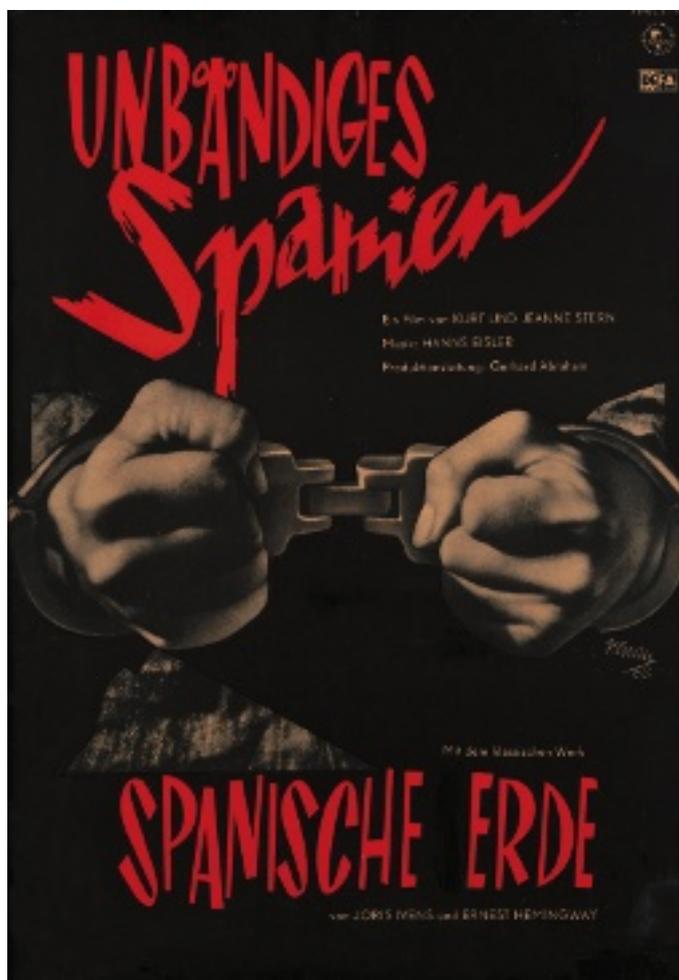


Hands off Cuba! (¡Fuera las manos de Cuba!)

Serie "The American Way of Life", n.º 61, 1962

Fotomontaje, 51,1 x 38,7 cm

IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Cartel de la película "Unbändiges Spanien", 1962
Litografía, 29,4 x 21 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Jornada Internacional de Solidaridad, 1963

Fotomontaje, 59,6 x 41,6 cm

IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Business is business, 1965
Scratch, 31,5 x 47,9 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Patria o muerte, 1961
Fotomontaje, 51 x 38,3 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Sin título, s.f.
Fotomontaje, 38 x 32 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Über Deutschland - 1: Denkt nicht an Politik!
(Sobre Alemania - 1: ¡No pienses en la política!)
Serie "Über Deutschland" ("Sobre Alemania"), 1966
Fotomontaje, 32 x 40,5 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Über Deutschland - 4: Denkt nicht...
(Sobre Alemania - 4: No piensen...)
Serie "Über Deutschland" ("Sobre Alemania"), 1966
Fotomontaje, 32 x 40,5 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Über Deutschland - 10: Denkt nicht...
(Sobre Alemania - 10: No piensen...
Serie "Über Deutschland" ("Sobre Alemania"), 1966
Fotomontaje, 32 x 40,5 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Über Deutschland - 16: Ein neuer Hut macht jung... gibt Schwung
(Sobre Alemania -16: Un sombrero nuevo rejuvenece... da ímpetu).
Serie "Über Deutschland" ("Sobre Alemania"), 1966
Fotomontaje, 32 x 40,5 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau

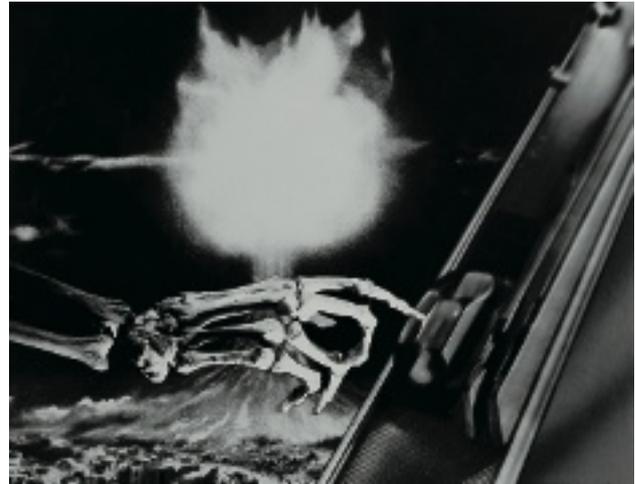


Über Deutschland - 18: Gefahr vom Osten, Gefahr vom...
(Sobre Alemania - 18: Peligro desde Oriente, peligro desde...)

Serie "Über Deutschland" ("Sobre Alemania"), 1966

Fotomontaje, 32 x 40,5 cm

IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Über Deutschland - 20 (Sobre Alemania)

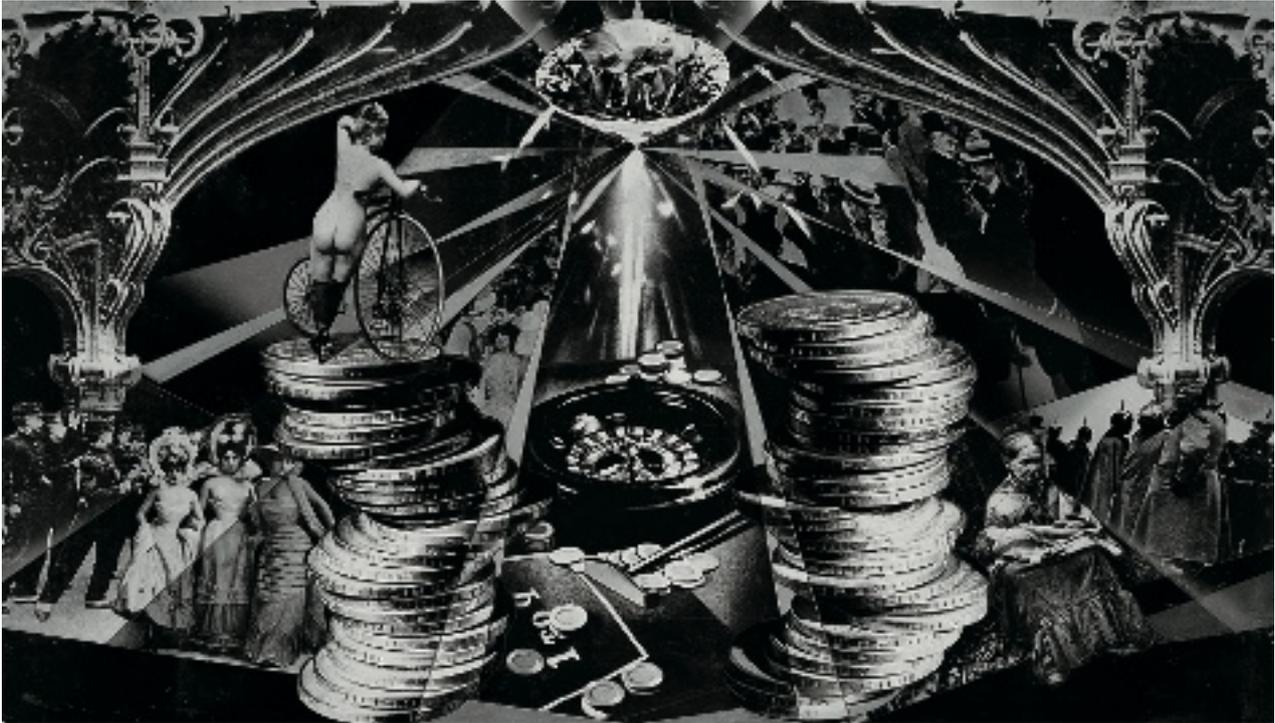
Serie "Über Deutschland" ("Sobre Alemania"), 1966

Fotomontaje, 32 x 40,5 cm

IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



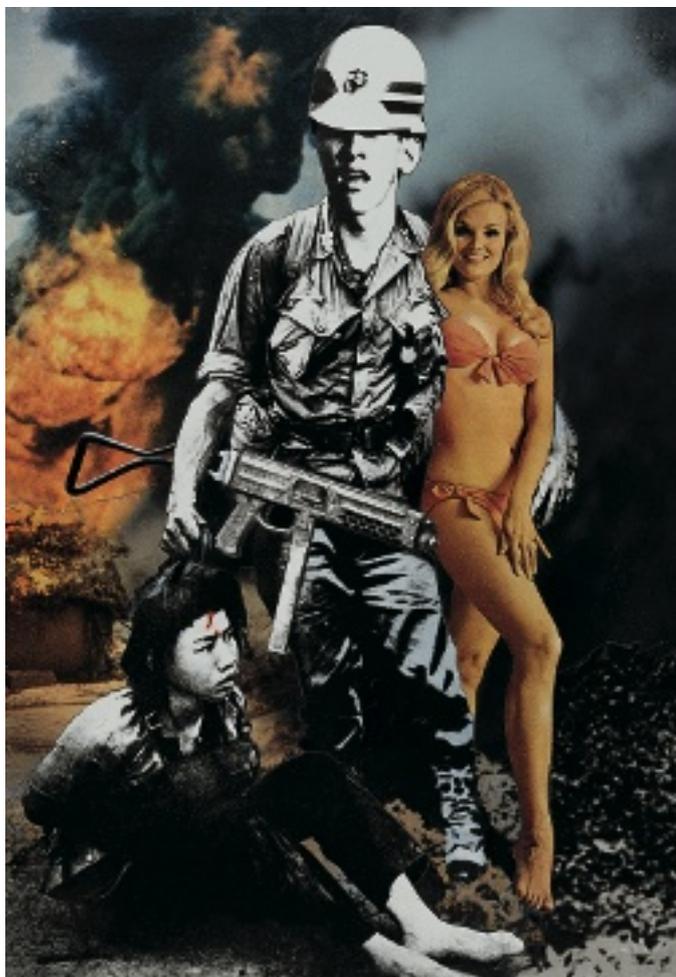
Über Deutschland - 21 (Sobre Alemania)
Serie "Über Deutschland" ("Sobre Alemania"), 1966
Fotomontaje, 119 x 40,5 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



El fiasco de la Belle Époque, 1970
Fotomontaje, 51 x 86,5 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



El tiburón, 1971
Fotomontaje, 58 x 42 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Las hembras no deben luchar, 1972
Publicado en la revista "Eulenspiegel", n.º 7,
Berlín 2 de febrero, 1973, p. 16
Fotomontaje, 53 x 38 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Autodespotismo, 1973
Publicado en la revista "Eulenspiegel", n.º 1,
Berlín 1 de enero, 1973, p. 16
Fotomontaje, 78,5 x 42 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Síntesis de un fotomontaje fílmico sobre Chile, 1973

Fotomontaje, 84,8 x 44,8 cm

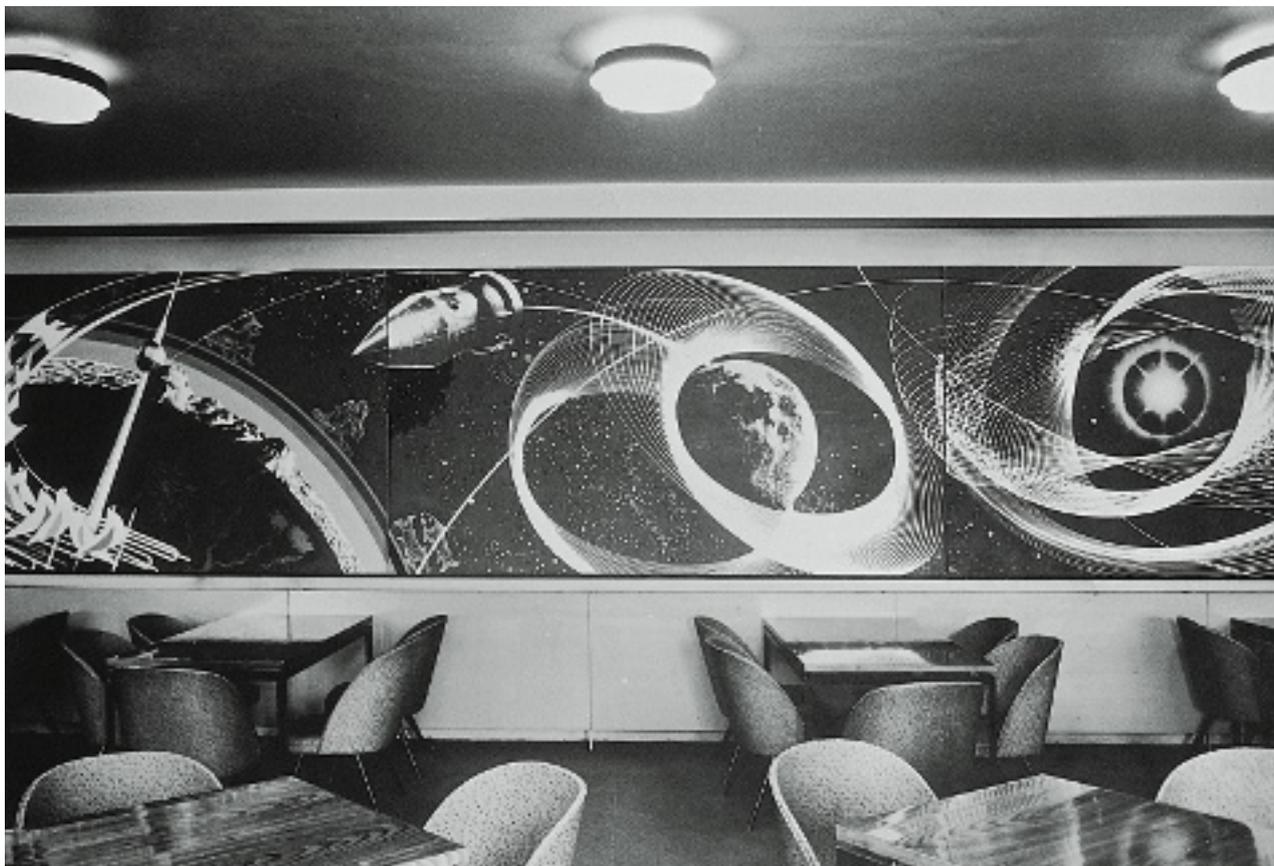
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



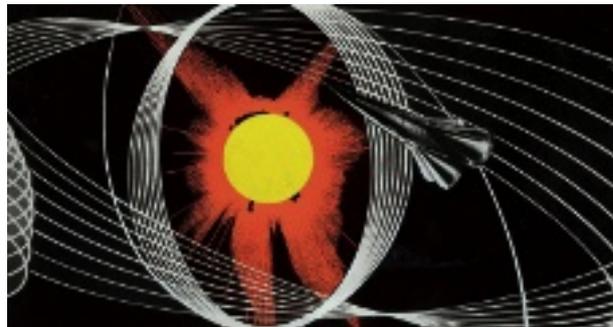
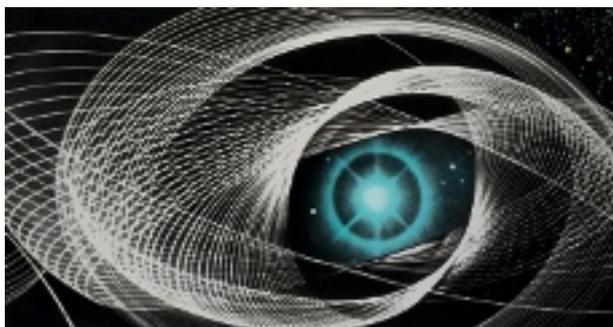
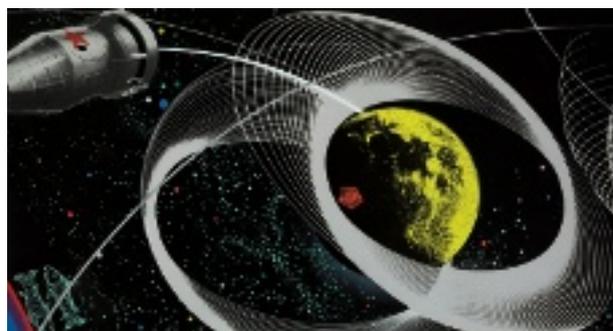
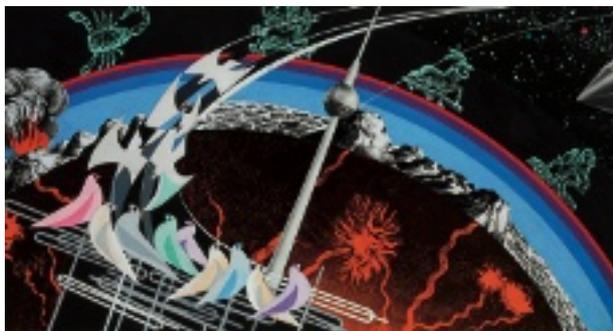
Profit Society (Sociedad de provecho), 1975

Fotomontaje, 69 x 57,5 cm

IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



La conquista del cosmos, 1966
Círculo de la Televisión, Berlín
Fotografía de época
IVAM, Depósito Fundació Josep Renau



La conquista del cosmos - A, 1966

Fotomontaje y témpera sobre plancha metálica, 26,5 x 49,5 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau

La conquista del cosmos - C, 1966

Fotomontaje y témpera sobre plancha metálica, 26,5 x 49,5 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau

La conquista del cosmos - B, 1966

Fotomontaje y témpera sobre plancha met lica, 26,5 x 49,5 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau

La conquista del cosmos - D, 1966

Fotomontaje y témpera sobre plancha met lica, 26,5 x 49,5 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Murales de Halle-Neustadt (Boceto 6), 1968
Temple y fotomontaje sobre cartón, 52 x 99 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



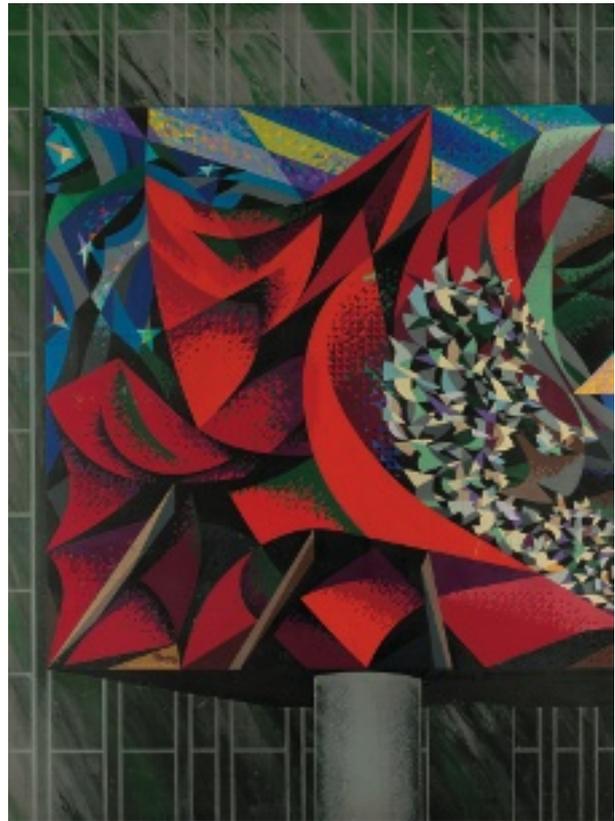
El uso pacífico de la energía atómica, 1970

Cerámica, 6 x 18 m

Plaza Thälmann, Halle

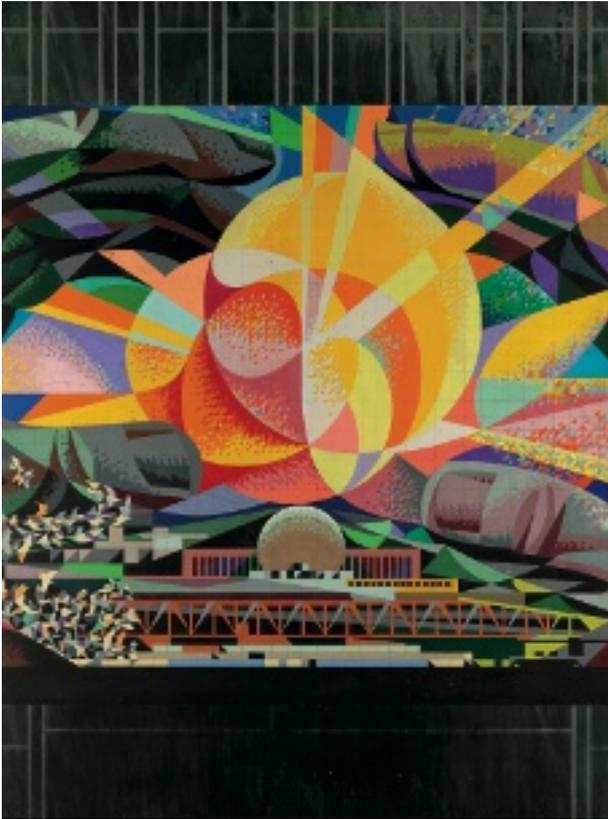
Fotografía de época

IVAM, Depósito Fundació Josep Renau



El uso pacífico de la energía atómica (Boceto 7A), 1970

Temple sobre cartón, 170 x 125 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



El uso pacífico de la energía atómica (Boceto 7B), 1970
Temple sobre cartón, 170 x 125 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



El uso pacífico de la energía atómica (Boceto 7C), 1970
Temple sobre cartón, 170 x 125 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Murales de Halle-Neustadt, 1968-74
Cerámica policromada
Residencia de estudiantes Halle-Neustadt, Halle-Neustadt

Murales de Halle-Neustadt, 1968-74
Boceto (fotomontaje)
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Las fuerzas de la naturaleza (Boceto 2): análisis ópticos, 1969
Collages de fotografías y acrílico sobre cartón, 41,5 x 91 cm
IVAM. Generalitat Valenciana



El dominio de la naturaleza por el hombre (Boceto 3), 1971

Temple sobre cartón, 217 x 62 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



El dominio de la naturaleza por el hombre, 1972

Panel cerámico, 36 x 7 m

Halle-Neustadt

Fotografía de época

IVAM, Depósito Fundació Josep Renau



Unidad de la clase trabajadora y... (Boceto 3), 1972
Gouache sobre cartón, 95 x 31 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Unidad de la clase trabajadora y fundación de la RDA, 1973

Panel cerámico, 36 x 7 m

Halle-Neustadt

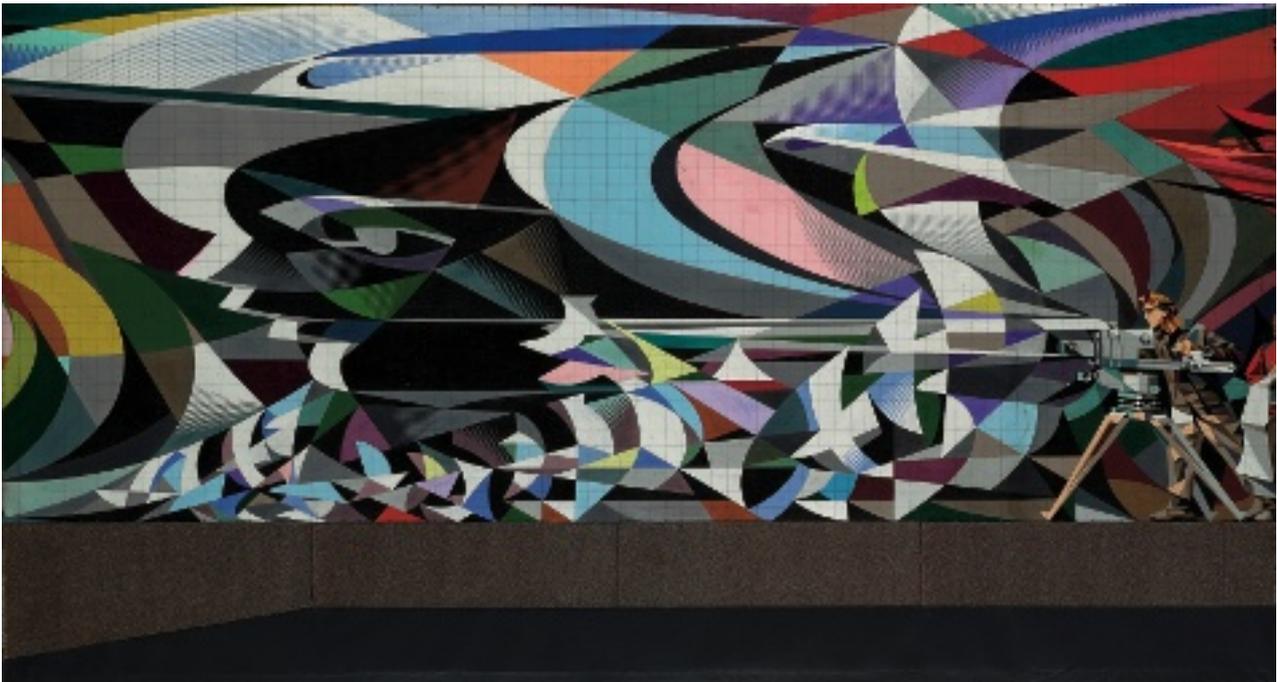
Fotografía de época

IVAM, Depósito Fundació Josep Renau



La marcha de la juventud hacia el futuro (Boceto 7), 1973

Fotomontaje sobre cartón, 62,2 x 49,5 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



La marcha de la juventud hacia el futuro (Boceto 9A), 1974
Acrílico sobre papel y madera, 68,5 x 125,6 cm
IVAM. Generalitat Valenciana



La marcha de la juventud hacia el futuro (Boceto 9B), 1974
Acrílico sobre papel y madera, 68,5 x 125,6 cm
IVAM. Generalitat Valenciana



La marcha de la juventud hacia el futuro (Boceto 9C), 1974
Acrílico sobre papel y madera, 68,5 x 125,6 cm
IVAM. Generalitat Valenciana

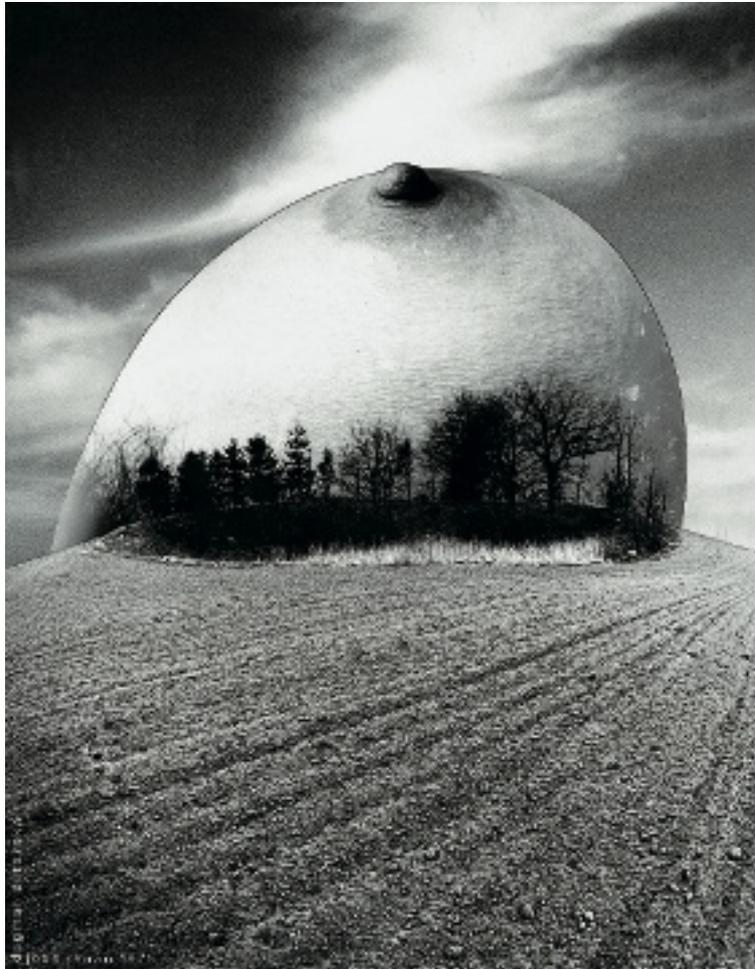


El futuro trabajador del comunismo (Boceto 3), 1969
Témpera sobre cartón y papel, 88 x 65 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



El futuro trabajador del comunismo (Boceto 4), 1969

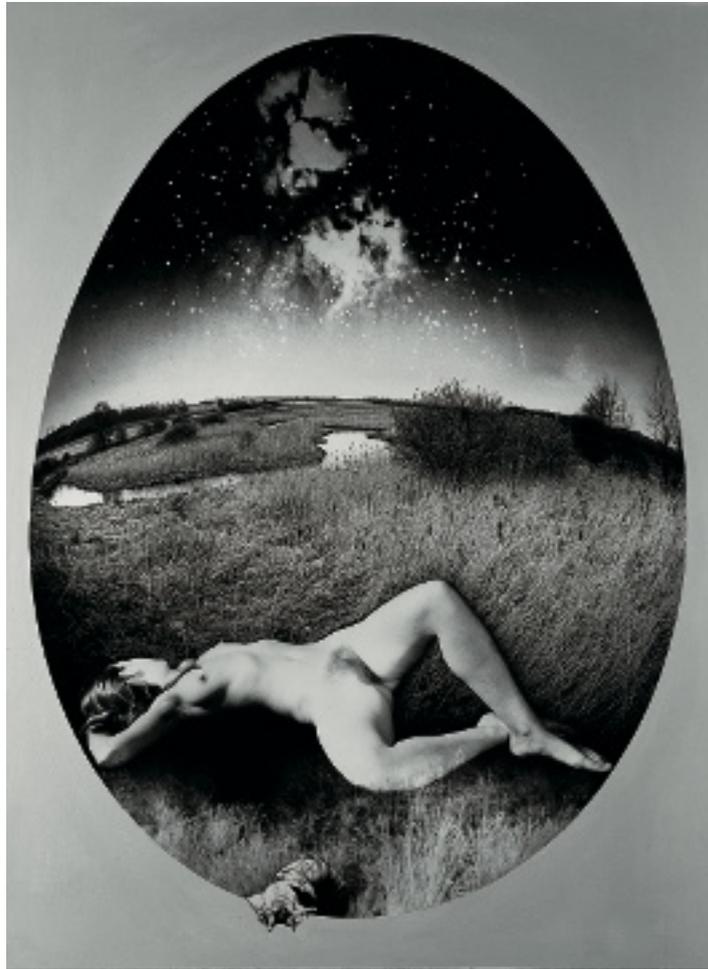
Témpera sobre cartón, 42 x 24 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Madre Tierra, 1975
Fotomontaje, 73 x 59 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Sin título, c. 1974
Fotomontaje, 41 x 54,5 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Natureza, 1975
Fotomontaje, 86 x 63 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Estudio de iluminación, 1977
Fotomontaje, 43 x 97,5 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



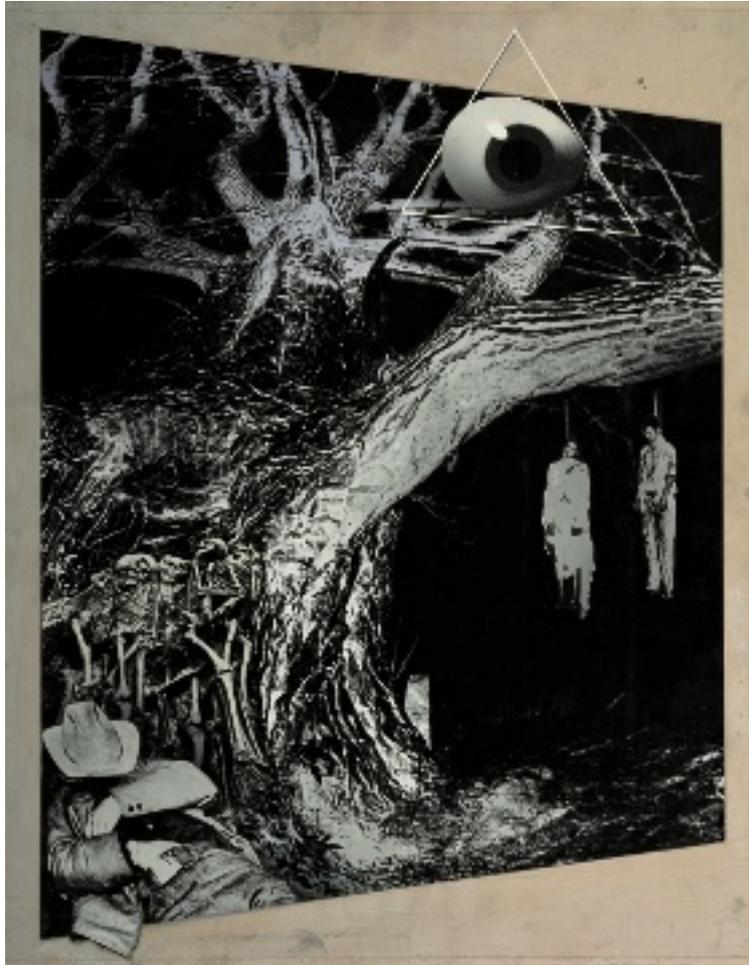
La puerta, 1976
Fotomontaje, 51 x 66 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



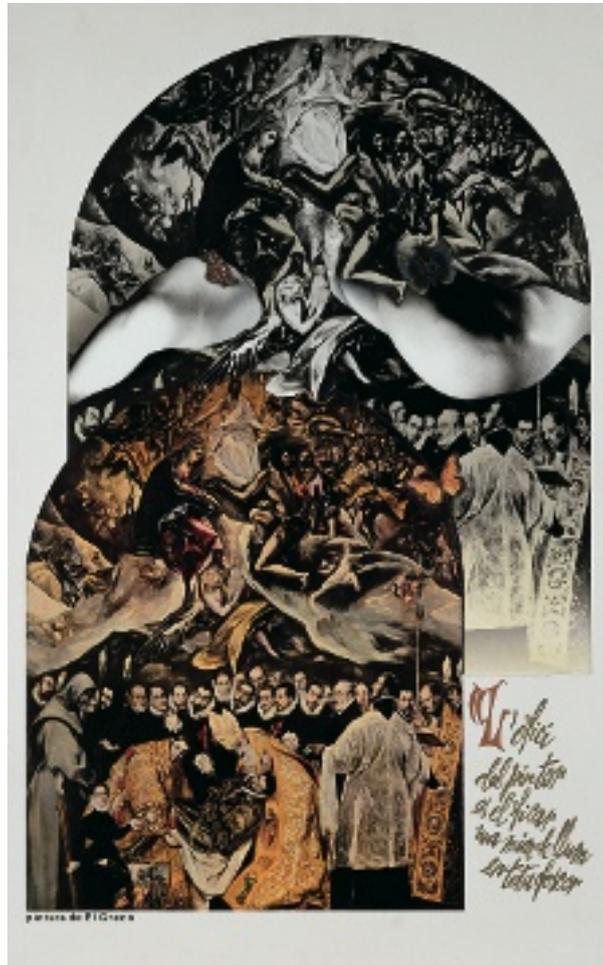
Retrato de Dagmar Sutarska, 1976
Fotomontaje, 76 x 58 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



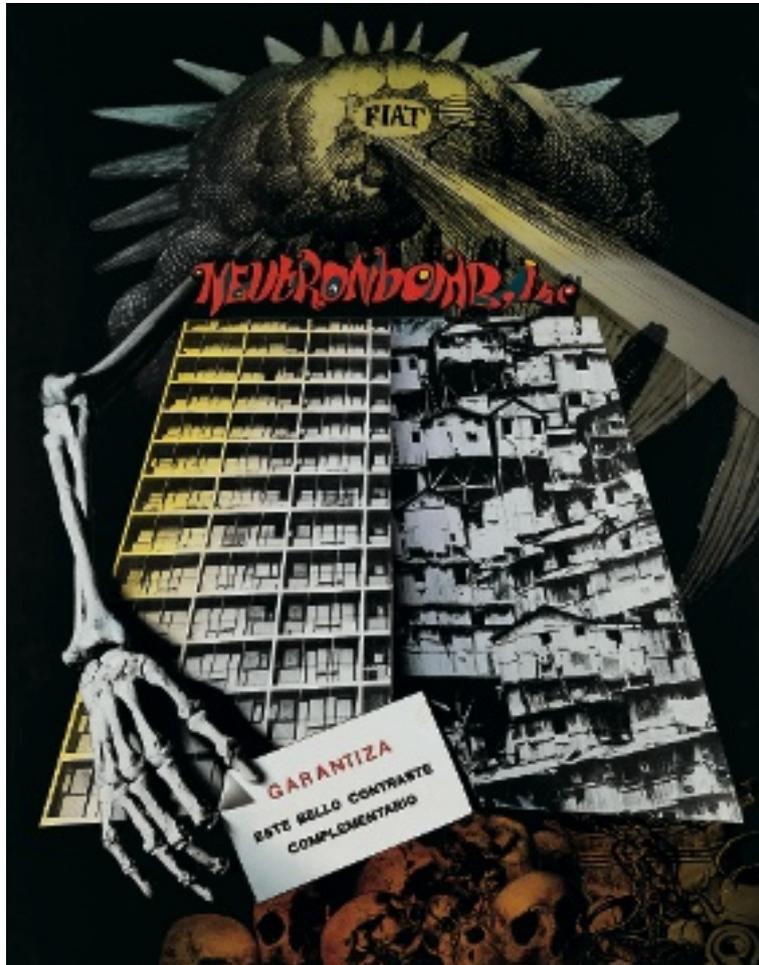
Memoria de Alberto Sánchez, 1978
Fotomontaje
Patronato Martínez Guerricabeitia. Universitat de València



El ojo de Dios, c. 1975-1978
Fotomontaje, 60 x 50 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



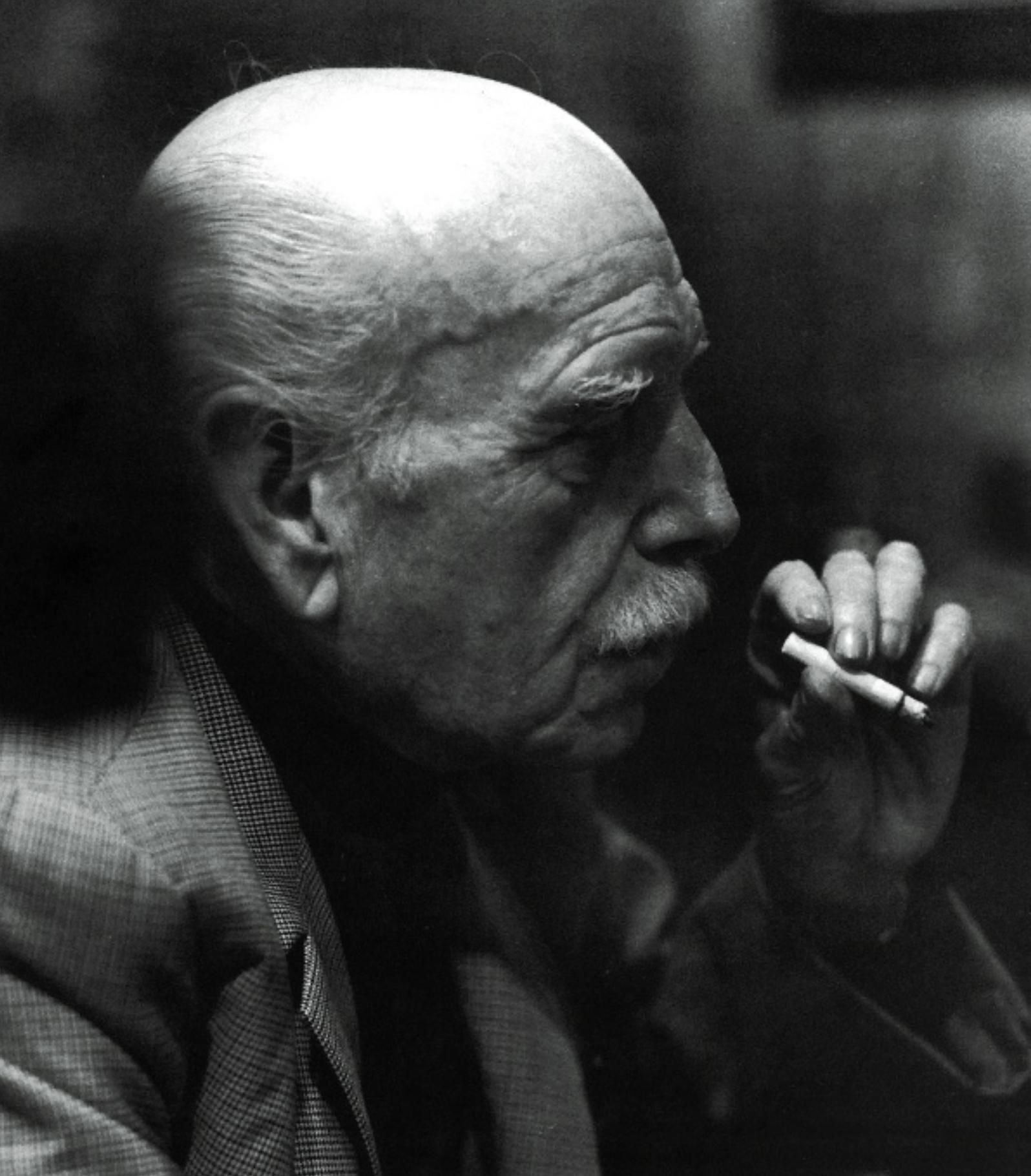
Retorno a la madre, 1977
Fotomontaje, 106 x 67 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Las tablas de la ley, 1978
Fotomontaje, 99,3 x 79 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



El Búho: Compañía de Teatro, 1979
Litografía, 48,8 x 68,8 cm
IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



Apéndice documental

“Fundamentaciones de la crisis actual del Arte”

Revista ORTO. Año I, n.º 1, Valencia, 1932, pp. 41-44

I

Incompatibilidad ambiente

Acaso a primera vista aparezcan las consideraciones en que desenvuelvo el presente estudio como de un carácter demasiado general y de un interés poco inmediato a la materia esencial de su contenido, pero a poco que recapitemos sobre la equívoca situación actual del problema del Arte, nos encontraremos ante la necesidad de apelar al concurso de más y más lejanas consideraciones, si es que queremos obtener alguna certeza sobre nuestra situación y posibilidades actuales con respecto al Arte, con cuyo objeto intento una serie de estudios desde diferentes puntos de vista, dada la gran complejidad de la materia que abordamos.

En el de hoy me limitaré a dar, con la mayor síntesis posible, una idea sobre la incompatibilidad vital del actual medioambiente con el concepto más genuino del Arte, aprovechando, al mismo tiempo, de esta circunstancia para dirigir nuestra atención hacia aquellos elementos primordiales que deben siempre fundamentar a éste, si no quiere ser inconsecuente a su más legítima esencia.

Al revisar el sentido de ordenación en que hoy encontramos valorizados los diversos elementos constitutivos de la gran complejidad cósmica, la nota más característica que apreciamos es asumida por un sentido eminentemente egoísta que ha predominado en esta jerarquización, en razón directa con la medida en que estos diversos elementos concurren a fundamentar el interés individual.

Esta tendencia de la actividad humana ha ido determinando, a través de un largo proceso histórico, la actual ambientación social, donde encontramos al individuo asociado con el síntoma cada vez más definido de extremar su personalismo, de servirse de toda circunstancia externa como de una adecuación para justificar o fundamentar más y más empíricamente su menor sentido o formalismo subjetivos.

El equilibrio humano es el producto genuino de un cierto estado de ordenación racional de esta gran complejidad cósmica de elementos que integran el contenido objetivo de nuestra consciencia colectiva.

Por esta ordenación se van valorizando los diversos elementos en un sentido ordinal de primero, segundo, etc., de forma que cada elemento (economía, sexo, ciencia, filosofía, arte) encuentra su propia intuición y razón de ser en la suma sintética del contenido de todos sus precedentes, y en modo alguno puede considerarse cada uno de ellos aisladamente, como un todo absoluto en sí mismo, sin ese sentido de dependencia orgánica que los relaciona y que constituye su propia ley vital.

De esta escala elemental podemos abstraer dos sentidos diferentes del concepto de valor, sin que este dualismo obedezca a una relación de categoría cuantitativa dentro de su total contenido, sino a un mismo dualismo de necesidades esencialmente ligado a nuestra propia sustancia vital.

El concepto de valor es absoluto y no admite ninguna gradación categórica, porque emanando de la significación profunda con que a nuestras diversas necesidades responden los diversos elementos, su contenido abarca toda posibilidad cuantitativa.

El primer sentido del valor estará determinado por nuestras necesidades materiales, y en consecuencia a esta circunstancia sólo consideraremos como válidos aquellos elementos de orden primario que a esta especie de necesidades respondan (economía, sexo), mientras que el segundo sentido sólo corresponderá a las necesidades superlativas del espíritu (ciencia, filosofía, arte).

Como bien vemos, en nuestro universo conceptual no aparecen por parte alguna los conceptos abstractos cuantitativos de más y menos, porque ha sido descartado todo sentido relativo del valor.

Cuando una necesidad material nos impulsa, sentimos todo el contenido posible del valor dentro de ese primer sentido que le hemos asignado, sin que por esto creamos que este primer sentido es más y aquel segundo es menos, porque evidentemente no pueden impulsarnos de una manera simultánea, una necesidad material y otra espiritual. Se trata simplemente de un equilibrio vital basado en un mecanismo de posibilidades en cuyo juego se complementan, con una constante intención de superación sintética, ambas necesidades con ambos sentidos del valor.

He creído conveniente el dedicar las primicias de nuestra atención a esta conceptuación del valor, porque es precisamente considerando esta cuestión como encontraremos la esencia de todo el actual desorden humano, cuyo enunciado causal se fundamenta en la falsedad que humanamente va vinculada a toda la actual valoración de los elementos univer-

sales. Quien hoy intente dilucidar cualquier problema latente, de tal o cual naturaleza, dudo que lo consiga con satisfacción si previamente no ha llegado a ver claro en esta cuestión esencial del valor.

La humanidad, poseída por una secular neurastenia especulativa, ha ido paulatinamente perdiendo el sentido de aquellos lugares que en la jerarquización ordinal de valores corresponde a los diferentes elementos del contenido universal, llenando este vacío con el mecánico juego cuantitativo del más y del menos, abstracción antivital de lo que no es más que una propiedad relativa e inherente a aquel sentido de ordenación.

Una época histórica en cuya concepción ética se encuentra justificación lógica y legal para este sentido de especulación deshumanizada con los elementos vitales, y que, por lo tanto, considera el significado de todo el contenido universal como una circunstancia adecuada a colmar la más particular conveniencia, no puede asumir, en sentido alguno, el concepto ideal y humano de una ordenación de dichos elementos.

Esta sociedad ha perdido la ley íntima que regula y da el justo sentido a toda actividad humana, tanto material como espiritual, y por lo tanto, ha perdido la noción de toda idea de unidad, rompiendo su continuidad lógica a través del espacio.

El Arte tiene que reunir consustancialmente en su contenido —según el concepto de valor que establecimos anteriormente— la esencia de todos los elementos que en la escala elemental le preceden, viniendo a ser como la máxima síntesis, como el elemento más específicamente característico del hombre como ente espiritual.

En consecuencia a esto, mal podría el Arte convivir con un ambiente precisamente vacío de aquel equilibrio elemental en cuya sublimación esencia, basa su más legítima y absoluta razón de ser.

En esta situación de vital desequilibrio y carencia de principios generales, el hombre se ha visto forzosamente situado frente a elementos de orden superior, y he aquí que el Arte, como ordinalmente superior a todo otro elemento, y, en consecuencia, de naturaleza absolutamente determinada, ha sufrido en cuanto a su interpretación, en medida a su grado superlativo.

Pero, afortunadamente, un gran núcleo de la humanidad de hoy, consciente de la anómala posición de la actual sociedad humana, dirige todas sus energías a la constitución de un nuevo sistema estructural, tomando como punto de partida la resolución de aquellos problemas que afectan a las más primarias necesidades humanas.

Nosotros mismos, al investigar sobre la significación y sustancia del Arte, nos vemos obligados a ir descendiendo a elementos más y más inferiores, por razón de la prelación determinativa de éstos con respecto a aquél, y al final de esta dirección retroactiva nos encontramos frente al elemento primero que denominamos economía.

Es evidente que en esta situación estamos ya demasiado distanciados de aquel elemento superior, del Arte, para poder conocerlo de forma inmediata, pero también, en cambio, es indudable que nos encontramos en el mejor camino para llegar a aprehenderlo en su más legítimo sentido.

Esta es nuestra situación de hoy. Hemos descendido hasta la economía, y ahora no tenemos más que investigar la significación y alcance de este elemento tan altamente determinante.

Por de pronto, dentro de nuestras actuales posibilidades, aunque algunos hechos históricos pueden darnos ideas muy sólidas acerca de la naturaleza del Arte, no podemos decir, sin peligro de caer en un juicio demasiado subjetivo, el sentido exacto que el Arte puede tomar dentro del nuevo sistema de ordenación elemental a que la humanidad consciente dirige hoy sus firmes pasos.

Como anteriormente hemos constatado, en la presente circunstancia, el Arte, como tal, no existe ni podría subsistir. Pero indudablemente, la fundamentación de la economía como elemento primero y general, aparte de dar soluciones de un interés mucho más inmediato y capital, nos dará definitivamente la del Arte, así como la de todos otros elementos perdidos o desorientados en la enrarecida neblina de este expirante ciclo histórico.

José Renau

LA POLÉMICA DE NUEVA CULTURA

VV. AA., “Situación y horizontes de la plástica española. Carta de Nueva Cultura al escultor Alberto”, Nueva Cultura, Valencia, núm. 2, II-1935

Esta carta, que no es sino el estudio razonado que demuestra la posición equívoca de la parte más sana de la plástica española, va dirigida a ti, Alberto, por ser tú el más genuino representante del movimiento plástico de creación, el que con más fuerza sintetiza la teoría de este movimiento y, además, porque en ti se dan con una claridad más amplia las circunstancias que nos mueven al presente estudio.

Cuatro circunstancias —hechos objetivos en la situación de una parte de los intelectuales españoles— justifican nuestro intento:

El hecho de que estos intelectuales se pronuncien contra la ola de la anticultura fascista y que hasta hayan llegado a comprender en este hecho la consecuencia lógica de la general descomposición del capitalismo.

Su consciencia de la necesidad del cambio de este sistema por otro más justo y racional, en el que ellos mismos puedan adquirir lo que en el presente les es imposible: la necesaria tranquilidad para producir la obra de arte.

El que hayan llegado a comprender claramente que sólo el verdadero pueblo —el de los obreros y campesinos— es el llamado a crear esta sociedad, esa tranquilidad para la creación artística.

Y, en fin, el hecho —capital para nosotros— de que estos representantes del mundo intelectual no hayan llegado a comprender todavía el papel formidable que juega la cultura en el sostenimiento de este sistema inhumano de convivencia social, en la atracción a la causa fascista de los valores individuales de la cultura española y en la creación de las instituciones culturales del fascismo, condiciones indispensables al fortalecimiento ideológico de éste.

De ti, Alberto, y de las demás fuerzas intelectuales de la plástica, los que ya habéis comprendido que el fascismo no es un fantasma, sino una realidad que se acusa en el ambiente español; de vosotros, que impertérritos todavía, no veis el avance positivo de sus fuerzas disciplinadas que se apresuran a cumplir su obra de integración fascista de la cultura

española; de vosotros, decimos, esperamos el rompimiento definitivo con las reminiscencias pequeño-burguesas del individualismo, que os privan de la realización integral de la obra de creación artística, que os impiden dar el paso hacia el elemento más importante en toda obra de arte: la cualidad de establecer un contacto espiritual entre las gentes.

Obligados a precisar la razón y justeza de nuestros postulados, no podemos eludir un análisis histórico del panorama artístico español en sus relaciones y reacciones a las tendencias mundiales de los últimos tiempos.

Desde los tiempos de Goya, la subsistencia de una clase feudal, que dirige a la sociedad con toda su ideología y mitos consubstanciales (religión, aristocracia, etc.), precisa progresivamente a España en la inteligencia y podredumbre de sus artistas representativos. Esta clase, ideológica y orgánicamente en descomposición —lejanos ya los límites históricos de su desarrollo vital—, y por otra parte la ausencia de una burguesía fuerte, capaz de arrebatar a estas clases feudales la dirección de la sociedad, hizo de España una charca, en movimiento determinado por las leyes naturales de la putrefacción.

Los continuadores próximos de Goya (de un relativo interés, como depositarios de una gracia inmediata) inician el descenso. Dejando a un lado al Goya creador, tendencioso y popular, asimilador de la concepción del mundo más avanzado de su época (la Revolución Francesa), recogen el “estilo” y el tópico en vez del pensamiento y la técnica: el Goya dinámico de contenido social y político se queda en lo contemplativo y estático de sus “cartones” decorativos, un flamenquismo y casticismo que, para desgracia nuestra, pasando por la esencia misma de España, haría posibles la zarzuela y el cuplé. El estilete implacable de su pincel, su disección psicológica realizada en las efigies de una nobleza degenerada se convierte en sus continuadores en la blanda brocha de un servilismo adulator de aquella misma nobleza, para esfumarse luego y acabar en los actuales retratos aristocráticos de un Moisés, de un Benedito, del mismo corte —internacionalizado ya— que cualquier Lazló o Sargent.

El verdadero progreso del arte se efectúa ahora en Francia. Pero los grandes artistas franceses llegan a España como ecos lejanos y muertos. Pronto surgen aquí imitadores de Delacroix en la pincelada vibrante, y el asunto movido de David, e Ingres en su fuerza fría de organización plástica; pero nadie comprenderá, y menos aún asimilará, la vitalidad violenta y creadora de un Delacroix, que —como dice Grosz— además de apoyarse “en la historia y tradición de una Francia poderosa,

heroica y civilizadora, y ser el pintor de la burguesía universal”; es —en el sentido intrínseco— el gran arquitecto del color que hará posible a un Cézanne; la presencia en España de la “manera” clasicista de David e Ingres es un contrasentido vacío de significación, dada la pobreza intelectual de nuestros artistas, su impotencia para comprender la delicadeza y asimilación francesa del helenismo... Pero en Francia se ha hecho una Revolución burguesa, y esto representa la incorporación a la sociedad de nuevas masas humanas, de sangre históricamente inédita y la creación de un nuevo espíritu social capaz de producir ideal artístico y desarrollar el arte. En Francia la Revolución desarrolla el individualismo, cuyo sentido histórico, frente a la impersonalidad social del feudalismo —cuyo cadáver sigue subsistiendo en España— significa un avance. Esta Revolución no solamente dio normas políticas nuevas a todo el mundo, sino que también fue y ha sido hasta nuestros días el subsuelo de donde ha surgido la posibilidad de ese desarrollo técnico del arte. Y este hecho explica el desplazamiento febril y universal de los artistas inteligentes a París, sirena del mundo, como dice Verlaine.

En Francia fue posible la organización sólida de una arte independiente del Estado, cuando el ser independiente significaba un progreso. Mientras tanto, ¿qué pasa en España? Los artistas representativos de una decadencia monopolizan el “ejército” del arte: dirigen las instituciones culturales de la sociedad con plenos poderes para sancionar el arte; dirigen las Escuelas de Bellas Artes, las exposiciones oficiales y las salas particulares; conceden las becas y pensiones y adquieren —o se adquieren a sí mismos— los lienzos para los museos. En un ambiente tal una sed insaciable de galardones oficiales y un furioso arribismo determinan el desarrollo —cuantitativo— del arte en España. El supremo acicate para los artistas es la Exposición Nacional. Se pinta para la Nacional; el cuadro o escultura ha de ser grande, lo más grande posible, y el asunto de envergadura: “El Santo Viático”, “El Cid venciendo a los sarracenos”, “La Vista Causa del Criminal”, “Retrato de la Condesa M.”, etc. Aquí todo se consigue por el favor y el sometimiento profesional: quien recibe una recompensa está obligado, a su vez, tan pronto como llegue su turno de ascenso en el “escalafón de la genialidad oficial”, a favorecer a su protector. De esta forma se organiza una cadena de intereses de la que hay que ser un eslabón.

Para resumir, Goya cierra el ciclo del desarrollo artístico en España, y en adelante no podrá realizarse este desarrollo más que en casos contados y aislados, y aun estos en razón directa a su “desnacionalización”: el artista rebelde e inquieto

que comprende la necesidad de una renovación y que tiene que claudicar “a la cadena” si quiere vivir del arte, cansado de luchar en vano contra las fuerzas organizadas de la cultura oficial, marchará —fatalmente— a beber las aguas de París, centro del arte burgués creador. En lo sucesivo Goya ya no vivía en España, sino en París, en la fuerza plástica de un Manet, en la frescura colorística de un Renoir, en la sátira popular y crítica política de un Daumier...

Manet vino a España y estudió a Velázquez. Velázquez fue uno de los precursores del movimiento impresionista. Pero de esto nada sabíamos nosotros: cuando la burguesía francesa acepta y apoya el movimiento vital del impresionismo (a pesar de haber nacido éste como oposición a los dogmas de las academias e instituciones oficiales), España vive aún con los ojos cerrados, no solamente a las palpitaciones actuales del arte, sino también a los valores positivos de su pasado. Es preciso que Rusiñol, Casas, y sobre todo Sorolla, salgan al extranjero para iluminar nuestras exposiciones con tonalidades nuevas, violetas que llegan hasta las carnes y manchas amarillas que expresan la coloración del sol: es el impresionismo. Pero este movimiento repercute en España en razón a su inercia estilística, es decir, cuando ya ha dejado de ser en el mundo la expresión vital de toda una concepción cósmica. Esta “nueva tendencia revolucionaria” de importación es aceptada sin discusión en nuestras instituciones oficiales, porque está hecha a su medida. Es un impresionismo endulzado y académico, de fría plasticidad fotográfica, que no hace más que vestir, con un disfraz de “valores nuevos”, el andamiaje decrépito y reaccionario del arte oficial. Es la antítesis del auténtico impresionismo francés.

La moda y evolución de las tendencias cardinales del arte llegan a España —adulteradas, tardías y fragmentarias— a través de la obra de los envíos de los pensionados. Pero una nueva conquista de los tiempos modernos —la revista gráfica— debía desplazar este medio arcaico de comunicación espiritual. La revista hará posible la contemplación casi viva y al día de lo que en arte se produce más allá de las fronteras. Con esto se forma en España el primer movimiento con una inquietud plástica y preocupación formal moderna. Surgen los primeros teóricos y defensores de la nueva aurora: D’Ors, Abril, etc. Se libran las primeras batallas contra la resistencia organizada del arte oficial: los lienzos son rechazados en la Nacional, o, cuanto más, colgados en la “sala del crimen”. Y lo mismo sucede en los demás salones.

Esta política de los dueños de la cultura conduce a lo más sano e inteligente de la nueva generación a un aparta-

miento sistemático de los certámenes oficiales. Los nuevos artistas van formándose aisladamente, en medio de un ambiente que les es hostil; pero este individualismo anárquico de los primeros tiempos no logró ahogar la añoranza de las exposiciones, como medio de comunicación exterior de las nuevas inquietudes. Y la suma de estos impulsos creó la necesidad de la agrupación colectiva de los que entonces habían actuado separadamente.

Pero este fenómeno no se realiza en Madrid. Tal como el árbol de la umbría se estira y busca el sol, así, por impulso natural y biológico, las miradas se dirigen, esperanzadas, a Barcelona. Con relación al atraso del resto de la península, en la capital catalana ha habido siempre un desarrollo burgués que da a la ciudad una cierta *allure parisienne*. Se respiran aires más democráticos y realmente hay algo que evidencia un cierto progreso a la europea: los comerciantes asimilan las formas de sus colegas franceses y juegan a la creación de salas independientes. Entre apasionadas discusiones se expone en Barcelona *l'art vivant* francés.

Es en este ambiente donde se organiza el primer movimiento de parentesco estético y espiritual, de algo vivo, recogido en la inquietud de la vida artística del otro lado de los Pirineos. Este grupo es capitaneado por Nonell. Este artista, que (como Picasso en su primera época) aunó las influencias de los Lautree junto al expresionismo místico del propio Picasso joven, llevaba dentro la fuerza de los pintores que tienen que decir algo propio. Pero su corta vida no le permitió más que promesas. La obra de Nonell fue recibida con hostilidad primeramente, pero luego saboreó el triunfo y las salas del museo se abrieron con solemnidad a sus telas. Esto ya era un triunfo, pero el incipiente grupo, falto de jefe, se disgregó en pequeñas facetas.

Para cambiar radicalmente el curso de un arte, jamás bastó la voluntad de renovación y el impulso entusiasta de un puñado de individuos. Por esta causa, en el ambiente relativamente favorable de Barcelona no pudo madurar ningún movimiento comparable a los de París. La superestructura europeizante de la capital catalana está ensombrecida por la inercia histórica de un centralismo tradicional y absorbente: Cataluña no es libre, y en la balanza de la correlación de fuerzas pesa más el espíritu reaccionario de Madrid.

Volvamos a Madrid. El primer intento de organización nace con la idea de agrupar a las mejores fuerzas del arte —dispersas hasta entonces— en un frente de lucha contra el arte en boga. Se aspiraba no solamente a la representación suprema del arte nacional, sino incluso “a la dirección espi-

ritual de la sociedad española”. En el banquete homenaje al pintor Echevarría, Maroto dirige a éste una nostálgica carta, en la que hace ver la necesidad de organizar y poner en contacto las fuerzas dispersas de los artistas que “por diversas causas están condenados a sufrir el acoso de la hostil vecindad”, y “que estos artistas se hallan perdidos por completo en el conocimiento mutuo”. Esta carta fue como el nexo sentimental, ya que no doctrinal, que planteó e hizo posible la primera e interesante manifestación que agrupara los valores nuevos del arte español. Pero el terrible individualismo apuntaba ya antes de que las cosas tomaran su camino de realización: Eugenio d’Ors se aparta de hecho de los organizadores y llega a concebir un Salón de Otoño propio. Se imagina como emperador de las huestes artísticas de vanguardia. Por fin, en 1925, se logra “organizar” ese caótico conglomerado de individualidades bajo el título de “Agrupación de los Ibéricos”.

Se publica un manifiesto y se celebra una exposición. Los propósitos —decían— son de poner al tanto del movimiento plástico del mundo y del de la propia nación, “porque no se organizan las exposiciones necesarias para que se conozca cuanto produce, fuera de aquí y aquí, el esfuerzo de los artistas de esta época”. “Toda actividad —continúan— debe mantenerse en contacto permanente con la conciencia social, único término de contraste y referencia, única posibilidad de que hallen, tanto productores como espectadores, el complemento imprescindible para sus respectivas formaciones.” Y “serán preferidas todas aquellas obras que corran más fácil riesgo de ser habitualmente proscritas de las exhibiciones vigentes y al uso”.

Este grupo lo formaban los elementos más profundos de la plástica y de la crítica, pero al mismo tiempo los más exacerbadamente individualistas. Los unía la preocupación moderna de la forma; los separaba la naturaleza ideológica del mito. Y ocurrió lo que debía ocurrir: aún estaban los cuadros colgados a los muros, y ya había surgido la escisión múltiple y el rompimiento del grupo. Dalí, Bores, etc., marcharon, como siempre, a París; los que quedaron volvieron a la vida aislada de antes, y la lucha de los plásticos queda reducida a la palabrería de café. Hubo quien, pensándolo mejor, trató de penetrar en el terreno de las recompensas oficiales. Y el arte oficial continúa tranquilo en sus posiciones...

Para la existencia de un grupo compacto, con vida propia, es esencial la unidad de sus elementos dentro de un mito. La ausencia de ideal totalitario y común dentro del grupo de los Ibéricos determinó la disgregación de éste. La sociedad

española no producía el suficiente ambiente espiritual que pudiera servir de base y estímulo a una estética vital y unitaria, basada en una concepción del mundo nueva. Cuando la concepción del mundo de la burguesía francesa se fundaba en un materialismo racional, en una coherencia entre el desarrollo real de sus fuerzas político-sociales y la investigación libre del mundo de entonces por las ciencias naturales, en el campo del arte nace un poderoso impulso hacia los caracteres físicos de la naturaleza: aire (ambiente), luz, color, movimiento. Estos elementos se funden e impersonalizan dentro de un sentido panteísta, en el cual la dialéctica elemental y física del cosmos desempeña el papel de protagonista fundamental. Este mito de unidad dio amplitud, cohesión y profundidad al movimiento impresionista, el cual, colocado a la vanguardia del conjunto universal de la cultura, desempeñó un papel progresivo y revolucionario.

La reacción cubista contra el impresionismo —convertido ya en puro estilo— indica, o mejor, expresa el cambio de dirección de una burguesía que abandona el análisis científico de la naturaleza para convertirse en metafísica, huyendo así de sus propias contradicciones interiores. La economía del libre cambio deja paso a una concentración monopolista del capital y, por tanto, establece ya los límites exactos de una crisis de gran profundidad y estilo que determinará la bancarrota definitiva e histórica de toda una sociedad, de toda una cultura. Dentro de este orden del día universal, la pintura —como las demás artes— se expresará en una especulación plástica exacerbada, en un triunfo de la forma sobre el color, en una sistematización estética que trata de definir la esencia absoluta del arte, y con esto representar el espíritu de la época. No es sincero Picasso cuando dice que su “arte no es producto de tal o cual estética”. Si su famosa carta la hubiera escrito en 1912, en plena euforia cubista, hubiera hecho suyas las teorías estéticas de los ideólogos cubistas y las afirmaciones de sus compañeros de movimiento. De ahí que entonces tuviera su obra esa unidad dialéctica basada en objetivos claros que conducían a ese absoluto ideal de pureza plástica. Pero Picasso es el cubismo —organización fría, absorción y síntesis capitalista— más todo el remolino de sus derivados y contrarios: por esta causa aparece desde el 17 aproximadamente como un polifacético que ha roto con su doctrina, en tanto que mito unitario, y se transforma en un gran estilista vacilante y rico en contradicciones, señalando ya el declive precipitado del pensamiento individualista burgués.

Para los artistas e intelectuales en general, la República del 14 de abril fue algo que, por inesperado, les sorprendió

totalmente. Ellos —los solitarios y apolíticos— recibieron brutalmente la evidencia de su asilamiento social: las cosas sucedían al margen de ellos, venían y cambiaban sin que ellos contribuyesen a su formación. Ahora que todo era política, el ambiente obligó a los artistas a dejar de momento las especulaciones profesionales y a hablar —también— de política. Es entonces cuando tuvieron la evidencia de que “política” no era solamente parlamentarismo y administración, sino algo que permitía cambiar el rumbo espiritual de un pueblo.

Las librerías se poblaron de libros políticos, de literatura social y política, de la que sobresalía la producción soviética. Las pantallas se encendieron con las primeras imágenes de los films rusos. La potencialidad técnica y la creación plástica de estos films, ligada indisolublemente a un asunto de agitación política o educación, comprensible a las masas, fue algo tan sorprendente como inesperado. El mito del arte puro para salvar los valores absolutos de la cultura se venía abajo. Muchos lo comprendieron así. Otros, temerosos de perder su patrimonio artístico, se dieron sus explicaciones: “¡Aún queda en Rusia, a pesar de todo, algún que otro “valor individual!”.

Pero las circunstancias determinan el momento espiritual. Los artistas tuvieron que ser políticos y definirse públicamente. De la pléyade de defensores del arte puro nadie quedó sin escribir de política. El impulso centrífugo del torbellino español desplazó a ambos extremos a los intelectuales: Giménez Caballero, Ledesma Ramos y Eugenio d’Ors se hacen fascistas, y Alberti, Sender, Arconada, etc., escogen el camino de la revolución proletaria... Otros hay que simpatizan más o menos directamente con el republicanismo demócrata.

Por fin, gracias a la República, algunos representantes de la vieja rebeldía antioficial logran penetrar en los organismos estatales. Juan de la Encina pasa a la dirección del Museo de Arte Moderno, y así otros. Multitud de ilusiones se levantan por doquier. La gran hora de la justicia ha sonado: hay que desplazar de sus puestos a los anacrónicos representantes del arte oficial. Mas la mente desorientada de los artistas continuaba como antes; de nuevo la realidad de las cosas permanecía al margen de su actividad y de sus intenciones. Muy otra era la cuestión que se ventilaba fuera: una fuerza nueva mugía impetuosa en el subsuelo inestable de la República. El proletariado español, después de siete años de silencio, organizaba a sus huestes y avanzaba irremisiblemente. El régimen republicano llegaba a España con retraso y arrastrando la vejez de su largo viaje por el mundo. La burguesía española, débil e incapaz para continuar la avalancha, buscó apoyo en la experiencia tradicional de la reacción.

Este mismo desplazamiento en la correlación de las fuerzas históricas trasciende a lo cultural. Los que se embarcaron en los puestos dirigentes de la cultura dejaron a la gente en tierra. Ya se pueden enviar a la Nacional obras de fisonomía nueva, porque ha venido la República y “tenemos gente nuestra dentro...”, pero las recompensas son para los de antes. El caciquismo organizado no se ha roto sino que, contrariamente, habiéndose tocado con el gorro frigio, sigue viviendo a sus anchas.

Manuel Abril y otros intentan reorganizar a los Ibéricos. Ahora no se trata ya de enfrentarse con los organismos oficiales, sino de la posibilidad de conseguir “algo palpable” y en nombre de la “revolución” se pide a grandes voces el apoyo al “arte revolucionario” español. Se crea una revista. En el primer número encontramos una conmovedora petición al ministro de Instrucción Pública: “En es Estado no existe la representación de “toda una mitad de la civilización artística, la más importante acaso, y la que más caracteriza nuestro tiempo”, y para estar en consonancia con el espíritu “renovador” de la República —que intenta estar a la altura de los países más adelantados— es preciso dar paso a los representantes de ese espíritu moderno”. Se exponen al señor Ministro toda una serie de injusticias que deben eliminarse, haciendo constar cómo “los Regoyos, los Nonell, etc., fueron a la “sala del crimen” cuando expusieron, y que centenares de maestros consagrados de todas partes —varios españoles entre ellos— entraron ya en los museos europeos y americanos, sin que en España se haya conseguido ni tan siquiera exponer públicamente sus obras”. Hacen constar el boicot de las antiguas sociedades —que siguen mangoneando— para indicar que éstas “representan esa mitad que, además de haber acaparado todos los privilegios, ha obstruido sistemáticamente el desarrollo de otra mitad del arte que representa nuestra época moderna”.

¡Cuán diferente la posición de año 32 a la del 25! No se trata ya de luchar y desplazar a los que ellos habían llamado arte decadente y putrefacto. Se trata ahora “no de ir contra nada, sino de complementar lo que existe, de impedir —eso sí— que nadie trabe la expansión de cualquier movimiento de cultura”. Se pide parte en el botín oficial y se acepta la convivencia con las fuerzas enemigas. Es la Democracia.

No fue el deseo de renovación cultural y social lo que impulsó el advenimiento de la República, sino la necesidad de contener y dar cauce a las fuerzas desencadenadas y descontentas de la masa proletaria. No de otro modo puede interpretarse la pobreza social y cultural del nuevo régimen. La

evidencia de la farsa republicana determinó el desengaño y escepticismo de los artistas inteligentes con respecto a las soluciones estatales, y la necesidad de un cambio fundamental en la raíz misma de las cosas empieza a germinar en sus conciencias. Una multitud de ávidas miradas se dirigen a Rusia. Es entonces cuando del fondo común de esta simpatía surgen dos tendencias en los artistas: los que comprenden que el arte ha de expresar —realizar— esa simpatía y los que, circunscribiéndola dentro de los límites de lo social y político, consideran el arte como un mundo absoluto e integral, al margen del espacio y del tiempo, que no debe —si quiere salvar su propia esencia— inmiscuirse en las cuestiones sentimentales, humanas y consuetudinarias. Los primeros de éstos, comprendiendo el papel que la cultura juega en el aceleramiento de acontecimientos inevitables, ponen su arte de cuerpo y alma al servicio de la causa histórica de los proletarios. Los segundos —consecuentes con su dualidad ideológica— insisten en que hay que elevar a las masas al nivel espiritual de las normas unilaterales y abstractas de su arte. En el fondo, son estos últimos los mismos individualistas rabiosos de antes. Ciegos a la realidad que el movimiento histórico coloca ante ellos, no ven la bancarrota actual del arte por el arte, su decadencia en el mundo, el desprecio que la prepotente burguesía —la misma que lo impulsó— siente ya por las “abstracciones espirituales”, la evolución de esta burguesía hacia formas de arte estrechamente ligadas a los mitos —patria, guerra y religión— de opresión y explotación de las clases populares (Alemania, Italia).

Bajo la denominación de “constructivismo”, el pintor Torres García trajo a Madrid el intento de organizar un nuevo “ismo” plástico, con mito propio, al estilo de París (del París de años atrás, por cierto). Dentro de la tendencia formalista de estos últimos tiempos, este intento significaba un nuevo retorno a la ortodoxia cubista, cuando ya ni los cubistas mismos la aceptaban. Los postulados, los de siempre: predominio absoluto de la forma pura y una hábil idea hacia la decoración mural, como apariencia única de novedad. En una de las salas del Salón de Otoño se expusieron un conjunto ecléctico de obras de inteligentes plásticos, que no tenían de “constructivistas” más que el título de la sala. A excepción hecha del escultor Yepes y del pintor Castellanos, que asimilaron las “nuevas” normas, no consiguió Torres García mayor proselitismo. Y es que como los Camille Mauclair no consiguieron con su violenta campaña de oposición evitar el desarrollo y formación del arte abstracto francés, por estar apoyado éste en una base real que le prestaba la burguesía

de entonces, del mismo modo es imposible hoy, pese a los esfuerzos desesperados de tales o cuales inteligencias, hacer revivir lo que ya murió, lo que ha dejado de ser *art vivant* en la historia.

El último de los citados constructivistas, Castellanos, dio una conferencia en la que, escudándose en una simpatía mal comprendida hacia la Unión Soviética, arremetió contra lo que él llamaba “espíritu ruso”: “Estamos —dice— contra la propaganda política por medio de arte”. “Contra el realismo fotográfico representativo de la vida real.” “Contra la transformación de la pintura y la escultura en un relato de hechos.” “Por un arte de masas, “pero bueno”, es decir, que contenga los valores puros del arte, la emoción directa emanando de los colores y las formas puras...” Castellanos, simpatizante —según dice— de Rusia en lo social y político, carece de un conocimiento justo y sereno de la realidad rusa y llega hasta la mofa, utilizando ejemplos harto infantiles y hasta de mal gusto, de lo que él cree la “substancia”, las “ideas” fundamentales de la cultura en la URSS. Y así como en otros tiempos los representantes de las diferentes tendencias dentro de la especulación plástica individualista se combatían y hasta trataban de negarse mutuamente, hoy, evidente ya el derrumbamiento general, se abrazan amargamente para mejor defenderse y sobrevivir. “Hablo —dice Castellanos—, no a título personal, sino como podría hacerlo cualquier plástico de una tendencia cualquiera.” Y para dar un fondo histórico a sus razones, se atreve incluso a la afirmación paradójica siguiente: “Estamos seguros de que hemos hecho con nuestro arte lo mismo que hicieron los egipcios, aztecas y primitivos italianos, pero con el espíritu del siglo XX”.

Si no podemos silenciar lo peligroso de estas afirmaciones —que lejos de reflejar una posición aislada del conferenciante constituyen el fondo justificativo de toda una serie de intelectuales— tampoco podemos seguir a Castellanos en el laberinto especulativo y contradictorio de sus teorías. No vamos a edificar nosotros un nuevo edificio especulativo. Los hechos reales y concretos que emanan de lo que Castellanos defiende y de lo que ataca, será nuestra mejor arma polémica.

El hecho de que Castellanos circunscriba sus afirmaciones y sus críticas dentro de los límites estrictos de la pintura y de la escultura, es un recurso poco hábil. Para su conciencia son estas ramas del arte como trincheras todavía en uso donde fortificarse ante la magnitud de la catástrofe. Evidentemente el ideal estético del arte por el arte, del triunfo de la forma sobre el contenido, era la base de todas las artes que se llamaban vanguardia: pintura, escultura, arquitectu-

ra, poesía, literatura, música, cinema, teatro. Esta teoría se basaba en que la esencia del arte ha sido siempre adulterada por el pie forzado del contenido, y que el artista de hoy, dueño ya de su libertad (?), liberaba al arte de todo elemento extraño a su finalidad específica y creaba las condiciones para su desarrollo infinito. Este punto de vista no era exclusivo de la pintura y la escultura: Guillaume Apollinaire, Jean Cocteau, Max Jacob, Strawinsky, Darius Milhaud, Le Corbusier, etc., etc., son ejemplos claros de esto. Todos conocemos los frutos de estas manifestaciones artísticas unilaterales y reconocemos su contenido de inteligencia plástica, sus indudables aportaciones técnicas. Pero podemos también sentar la afirmación de que todos ellos han sido los encargados de romper sus propios límites ortodoxos: los cubistas, plásticos puros, antirrepresentativos de la forma humana, se convierten en los “antiplásticos” surrealistas, en los representativos de un pseudohumanismo exacerbado, romántico y morbosos.

La novísima revista *Minotaure* (ed. Albert Sira, París) refleja ese eclecticismo desesperado, que busca la vitalidad perdida en los más bajos fondos de la condición humana. En una palabra: la descomposición de los mitos del arte puro y la falta de un mito auténtico, arraigado en la realidad social de nuestros tiempos, determinan la trayectoria de muchos artistas hacia el mito organizado del catolicismo: Severini decora capillas, Max Jacob se convierte en un ferviente lírico católico, etc., etc. Por su parte, en el terreno de la música pura vemos cómo muchos artistas se dedican con entusiasmo a la ilustración musical de cintas cinematográficas.

Esta es la fisonomía actual del “mundo del espíritu”, que defiende Castellanos. Vayamos ahora al otro mundo: El cinema soviético ha demostrado ampliamente “a todos” cómo la forma plástica —fecundada por un sentido y finalidad humanos y sociales— adquiere una fuerza vital insospechada, incapaz de producirla los films abstractos de Cocteau, Man Ray, Hans Richter, etc. Ehrebourg demuestra cómo el humilde género del reportaje, de narración rigurosamente objetiva, puede remontarse a la categoría de obra primerísimo de arte. Leonov y Babel expresan cómo la prosa lírica es posible dentro de un régimen colectivista, “con una personalidad integral”. Y en el terreno del teatro, ¿dónde podemos encontrar obras de autores actuales que puedan compararse a las de la URSS o a las de los que siguen sus normas? ¿Es posible en un país de “pobreza espiritual” un florecimiento tan formidable del cinema, de la literatura, de las artes gráficas, etc.? ¿Pero es que a un país en donde florecen temperamentos tan diferentes como Eisenstein, Vertov, Pudorkin, Dovschenko, Trauberg,

etc., y otros muchos que van surgiendo de la propia entraña del proletariado, se le puede tachar de “pobreza espiritual”, de desconocimiento de los “valores” absolutos de la plástica? El “delito” del arte soviético ha sido el de mostrar al mundo a los artistas puros, y que el arte, para tener fuerza creadora e integridad social, debe encarnar el espíritu de la nueva sociedad, de concepto colectivo y de responsabilidad social.

Pero, ¿y la pintura, y la escultura?, dirá Castellanos, como cogiendo a un clavo ardiendo. La mentalidad simplista y unilateral de Castellanos, como la de tantos otros “puristas”, es incapaz de penetrar en la complejidad objetiva de las cosas. Desconoce —por ejemplo— el hecho de que por ciertas razones sociológicas, en muchas épocas de la historia han floreciendo las artes de forma desigual, unas antes que otras, o unas dominando sobre las otras y aun excluyéndolas. Los mismos teóricos burgueses reconocen y tienen en cuenta este hecho elemental de la dialéctica histórica. En Rusia se han desarrollado, como en lo económico, las ramas del arte de necesidad más inmediata, bajo el punto de vista de su relativa eficiencia en la educación de las masas: cinema, literatura, teatro, artes gráficas, con cuyo desarrollo no puede compararse el índice general de la producción correspondiente en los países capitalistas. Y es en orden al desarrollo de estas ramas del arte como deben calificarse y juzgarse el “espíritu ruso”, como lo llama Castellanos.

Y en cuanto a la crítica de los rezagados, de las ramas del arte aún incipientes, es allí mismo, en la URSS, y desde la “prensa oficial”, donde con más dureza la encontramos.

El temprano fracaso de los Ibéricos fermentó en grupitos de afinidad estética. El más sano entre éstos, el único que integra a la preocupación plástica la unidad de un mito construido, con raíces pudiéramos decir pre-sociales y populares, es el formato de Barradas, el malogrado pintor, y el escultor Alberto Sánchez, nacido en la entraña toledana de Castilla y panadero de oficio. Estos artistas (el último sobre todo) fueron los llamados a situar el arte a la altura de los buenos creadores y los únicos que con la mayor independencia posible supieron desarrollar los principios que les sirvieran de base.

La unidad ideológica de Alberto se verifica en ese ruralismo místico de los campos yermos de Castilla, de sus pueblos y sus villas desoladas. Le atraen poderosamente los tipos y las expresiones de la entraña popular: el campesino y el obrero en sus actitudes cotidianas, en los cafés, en las “casas colmena”; las mujeres con sus cántaros, sus macetas y el color de las ropas lavadas y quemadas por el sol; las manos de dedos gruesos y encallecidos del trabajador de la tierra... El

tipo y la calidad se manifiestan con fuerza, rudeza y claridad en sus dibujos. Las esculturas de Alberto son una concentración plástica del paisaje rural castellano, visto con la fuerza brutal y animista de un primitivo, la síntesis de la inquietud plástica del momento actual, con el contenido formidable de la mentalidad campesina. Diferenciándose esencialmente de los demás valores de la plástica moderna española, Alberto nunca trata —subjetivamente— de hacer escultura abstracta, aun en sus obras de un mayor predominio formal. Si le preguntamos por su arte, nunca encontraremos en sus labios la especulación teórica del intelectual, sino la palabra enérgica del hombre rural: “Mis esculturas son troncos de árbol descortezados del restregar de los toros”, “figuras como palos que andan envueltas en mantas pardas”, “quisiera dar a mis formas lo que se ve a las cinco de la mañana: su campo de retama que cubre a los hombres con sus frutos amarillos... y yo cantando entre barrancos con hilos de manantiales que brillan”, “... lo visto y lo gozado en los cerros solitarios, con olores, colores y sonidos castellanos: la campesina silenciosa que cruza el paisaje con su extraña figura, cual fantasma, cubierta la cabeza con una de sus múltiples faldas, que el viento agita entre campos arados, en los que los esqueletos calcinados de bichos antediluvianos son múltiples ojos vacíos que miran al pájaro negro cruzar el cielo, su sombra sobre la tierra...”

El campo español está, en efecto, poblado de fantasmas, de sombras de hombres y de mujeres, que sobreviven aún, hambrientos y escuálidos, con una vitalidad extraordinaria, al cáncer implacable. Identificar, con una frialdad mística y panteísta, la condición humana, el destino cósmico de esas “sombras reales”, con las piedras, los árboles, los huesos antediluvianos y el “pájaro negro”, con los que comparten su dura existencia de fantasmas forzados. Y es que Alberto es también la esencia del ruralismo español en lo espiritual y social: el campesino que mira al cielo humanizándolo, con su mentalidad panteísta de primitivo, temiendo a la pedrea que lo arruinará, a la tierra que consume todas sus fuerzas y cuya aridez quemará el fruto de su trabajo; su humilde sometimiento al “señor” terrateniente, al que dará la mitad de su cosecha, y al acaparador de la ciudad, al que debe vender la otra mitad; su acercamiento fanático a la Iglesia como vínculo propiciatorio e influyente en las misteriosas fuerzas que determinan sus dolores y sus alegrías. Las consecuencias de este estado mental del campesino —su interpretación deprimente, ascética y brutal de la religión, la síntesis de todas las taras y atavismos milenarios, productores de las más extrañas expresiones mitológicas, semejantes en muchos puntos a las

de los aborígenes africanos— se concentran y definen el arte de Alberto, y al mismo tiempo salvan a su obra del vacío.

El realismo popular y elemental de Alberto, en su primera época, podía haber conducido a un arte de tendencia social de la fuerza de un Goya, Daumier o Grosz. Pero en el mundo del arte contemporáneo pesaba demasiado decisivamente la concepción idealista del arte y la especulación plástica como base de la creación artística. Y aunque Alberto no abandonó jamás la observación de la naturaleza a través de un sentido popular —de lo que se desprende la línea de desarrollo orgánico de su obra— las nuevas concepciones de abstracción llegan a influirle poderosamente. Así, la oposición entre los aires modernos y extranjeros de una plástica minoritaria y el sentido colectivo y popular de la fantasmagoría milenaria y profunda del campesinado español se funden en esa cruel contradicción —misticismo estático— de las “piedras” de Alberto. Alberto, como buen campesino, mira con desconfianza hacia la ciudad, acumula sus maldiciones sobre el espíritu degenerado de la metrópoli burguesa, “origen de todos los males”; pero también, como buen campesino que es, cae deslumbrado en las redes de la tentadora sirena. París llega a seducirle. Pero afortunadamente para él —y para nosotros— su falta de posibilidades materiales, y principalmente su instintivo apego a su elemento natural, le libran de la catástrofe. Sus antiguos compañeros de lucha, Boses, Dalí, etc., ligaron su suerte a la de una decadencia espiritual e histórica que comenzaba, y ahora, como castigo, comparten con toda la pléyade de “inteligentes plásticos” del mundo los mismos hálitos de muerte que los accionistas de cualquier *trust* o “cartel” internacional.

Tú mismo, Alberto, con el corazón a flor de labios, has dicho: “Estoy avergonzado. Me he encontrado solo, demasiado solo en el fondo de mi cueva, y los gritos heroicos de mis campesinos, sublevados, daban con sus ecos un color de angustiada cobardía a mi aislamiento. Hay que salir valientemente —decías— al campo abierto, regado con sangre fresca, y si no se tiene el valor para esto, cavar, cavar hondo, cada vez más hondo, en el fondo de nuestra cueva, hasta hundirse definitivamente en la negación absoluta”.

Nosotros te tomamos la palabra, y no para darte la fórmula mágica y acabada de un arte auténtico, sino para ayudarte, como compañeros, a desentrañar de la realidad que nos circunda los elementos válidos, las normas vitales para encauzar tu nuevo impulso en una vía positiva de superación humana.

El campesino español ha huido de su silueta “parada” bajo la luna o bajo la nube, y su nueva silueta dinámica ya no corresponde a tu arte, a los conjuros de tus formas hieráticas. Por eso

tu arte se ha quedado desolado, como una casa deshabitada. Nuestro campesino ha concretado ya en su conciencia el perfil verdadero del “señor” terrateniente, del cura y del acaparador de la ciudad. Ha concretado ya el sentido de sus maldiciones, que antes lanzaba al viento, contra “el pájaro negro de su mala suerte”, y las colinas solitarias se han bañado con su sangre. Las campesinas de hoy siguen cruzando el paisaje, cual fantasmas, con sus niños ensangrentados en brazos, entre los huesos calcinados, no de bichos antediluvianos, sino de sus propios maridos caídos en la lucha, huesos que son como múltiples ojos que miran cruzar el cielo al pájaro rojo, agorero de un mañana lleno de vida y de alegría. Nuestro campesino sigue con su tradicional odio hacia la ciudad, hacia la ciudad que recorta su silueta de campanarios, bancos y palacios, pero ha aprendido también que tiene unos aliados allí dentro, en los rincones sórdidos y olvidados de todos, y que no cuentan en la silueta gallarda de la ciudad recortada sobre el cielo. Ha visto cómo la suma imponente de unos hombres insignificantes en su individualidad, de manos encallecidas como él, paralizaban mágicamente la vida de la ciudad odiada; ha visto cómo luchaban, con ventaja sobre él, por su misma causa. Ha sabido reconocer en el obrero de la ciudad a su verdadero compañero y aliado. Por esto, amigo Alberto, cuando alguien te dice: “la ciudad”, y tú replicas “el campo”, nosotros, a pleno pulmón, te gritamos: “¡La ciudad y el campo juntos, a iluminar la nueva aurora!”.

El momento histórico nos indica que si queremos poner a salvo nuestra integridad profesional y nuestra dignidad de hombres, debemos seguir a los proletarios de la ciudad y del campo allá donde vayan, allá donde fatalmente han de ir, y que, hecha la composición de lugar en nuestras conciencias, debemos ayudarles con nuestros instrumentos intelectuales a llegar antes a su destino histórico, que es el de la cultura misma y el de la continuidad de la historia humana.

**“Los artistas y Nueva Cultura.
Carta del escultor Alberto”, Nueva Cultura,
Valencia, núm. 5, VI-1935**

Madrid y abril 1935

La carta que dirige *Nueva Cultura* al escultor Alberto la encuentro demasiado extensa. A mi entender dais excesiva importancia a los movimientos del arte español con relación al movimiento social. Veo una justificación en el llamamiento que hacéis y más en los momentos en que vivimos, donde todos toman partido, unos encubiertamente y otros claramen-

te. Colocadas las cosas en este terreno, donde todo lo vital lucha decididamente, como nunca, por la supremacía de una de las dos clases sociales, no me voy yo a colocar al margen.

Sin embargo, tengo que deciros que esta obligación no la he rehuido nunca; creo son dos cosas distintas las que tratáis en vuestra carta y vosotros las dejáis resumidas en una. Es de más razón que digáis: todos los plásticos, o artistas, que tengáis deseos de que la injusticia social capitalista termine, vengáis a ayudarnos en todo lo que humanamente podáis hacer, con vuestra técnica y oficio, a dar interés a la lucha. Meternos a descifrar ahora, en plena batalla económica, si un arte abstracto es burgués o no interesa a los proletarios es, a mi entender, perder el tiempo.

Estamos de acuerdo en que hay un arte revolucionario y contrarrevolucionario y que éste dura el tiempo que se tarde en implantar el ideal por el que se lucha. Pues bien: estoy dispuesto a sumarme a este arte de lucha.

Alberto

VV. AA., “Los artistas y Nueva Cultura”, Nueva Cultura, Valencia, núm. 5, VI-1935

Como esperábamos, la carta abierta que centralizada en el escultor Alberto iba dirigida también al grupo más sano e inteligente de la plástica española ha producido el efecto que preveíamos.

Hemos recibido la adhesión sincera de un pintor de valía, Rodríguez Luna, y la un tanto inconcreta, confusa e insuficiente del escultor Alberto al cual fue dirigida.

El pintor Rodríguez Luna ha escrito dos cartas, una dirigida al escultor Alberto y otra a *Nueva Cultura*. La primera la publicamos íntegra, y de la segunda citamos algunos fragmentos, los más importantes, por carecer de espacio suficiente.

Las dos cartas son una honda autocrítica a través de la cual Luna nos va construyendo y mostrando su concepción de lo que debe ser un artista revolucionario, y lo que hay que abandonar para conseguirlo; lo que pertenece al terreno de la revolución y lo que considera contrarrevolucionario y, por lo tanto, condenable para él, aun cuando haya sido hasta hace poco lo máspreciado de su existencia.

Al exponernos a través de su autocrítica lo que quiere hacer y lo que no quiere o ha dejado de hacer ya, define Luna, con la fuerza que de lo que ha sido experimentado en un mismo espíritu, las dos concepciones antagónicas representativas de las dos clases fundamentales de la sociedad actual: burguesía y proletariado.

“Nuestra obra —dice— ha sido una especulación plástica sin ningún contenido humano..., anárquica y dirigida a una minoría representativa de la decadencia burguesa.”

Y define la tesis positiva, la del artista íntegro, cuando expresa la evolución de su pensamiento y nos dice: “He comprendido que nuestro deber es estar al lado de los obreros y campesinos” y desea “romper con todo el bagaje plástico anterior, para trabajar con un lenguaje claro y para la clase trabajadora...”.

Exhorta a hacer un arte “con las amarguras, con las luchas y las ilusiones de los que diariamente se parten el alma en el campo, en las minas y fábricas”.

Las cartas de Rodríguez Luna representan la adhesión e incorporación al movimiento revolucionario internacional de uno de los elementos más valiosos de la plástica española.

Por nuestra parte solamente debemos decirte, refiriéndonos a algunos reparos que haces, amigo Luna, que no temas, al hacer un arte social, caer en lo “político”. Ten en cuenta que precisamente el gran Daumier formó su personalidad y su estilo, vivo y ágil, en las ligeras y populares páginas de un diario, ilustrando la frase o hecho político preponderante del día, y siguiendo y recogiendo con el lápiz, además de otros aspectos de la sociedad, todo el dinamismo de la política de su tiempo. El artista revolucionario, en su lucha contra el capitalismo y sus formas de expresión, debe utilizar y aprovechar todos los medios y posibilidades de lucha para atacar a aquél en todas sus manifestaciones. Ahora bien, esto no quiere decir que nosotros aceptemos toda esa serie de vulgaridades que (salvo excepciones) hasta ahora se han ido publicando por ahí con el título de arte proletario. Eso, desde luego, no lo aceptamos tampoco nosotros como arte, pero no podemos negar el valor efectivo que tienen esas primeras manifestaciones de arte revolucionario, aparte de que la culpa de que en España sea pobre el movimiento plástico revolucionario *es debida a que los artistas han estado de hecho al margen de la revolución*; precisamente es un deber de los plásticos incorporados a ésta la tarea de elevar el nivel técnico de los que no poseen más de una buena voluntad y buenos deseos, demostrando por medio de nuestra labor las infinitas posibilidades y el campo inagotable con que cuenta el arte proletario revolucionario.

Nueva Cultura te ofrece sus páginas y espera encontrar en ti un colaborador activo y un luchador incansable.

La carta que hemos recibido del escultor Alberto nos ha decepcionado por lo contradictoria, oscura y tan para “salir del compromiso”. Con la crítica que de nuestra carta nos hace el escultor Alberto, tan superficial, tan impropia de él,

trata de eludir responsabilidades que le imponen a uno la realidad, y muestra el deseo de justificar y defender posiciones imposibles de coexistir con una buena conducta.

Nos dice que “la carta es demasiado extensa” y que “le damos excesiva importancia a los movimientos del arte español con relación al movimiento social”. Quizás para que contrasten con nuestra largura en los argumentos y razones, nos has atizado, amigo Alberto, esas expresiones telegrama, con clave y todo. Pero nosotros creemos que un telegrama no es la forma más adecuada precisamente para tratar cosas de esta importancia. Creemos que la clase obrera merece explicaciones más amplias y claras, no una salida como la que das después de breves y oscuros razonamientos, diciendo que “estás dispuesto a sumarte a ese arte de lucha”.

Quieres mostrarte en la carta como un eterno revolucionario, diciendo que “no has rehuído nunca la obligación” de la lucha contra la burguesía. Esto no es cierto. Nosotros te tenemos que decir que ni tú, ni nosotros mismos, ni ninguno de los artistas de España, hemos luchado durante la dictadura contra el capitalismo. En aquella época considerábamos la política como algo repugnante e indigno de nuestra menor consideración. Entonces nuestra lucha se reducía a la conquista de la gloria por nuestros cuadros y esculturas. Al fin y al cabo íbamos, como un burgués cualquiera, a la conquista del dinero, aunque le diéramos a éste muchas veces un carácter místico. Todos sabíamos que Picasso era millonario, y que París y Berlín eran los mejores mercados del mundo para cuadros y esculturas, y esperábamos la oportunidad para llevar nuestras mercancías al mercado. Ésta es la realidad y no podemos falsear las cosas. Rehuíamos la lucha porque no creíamos en la fuerza creadora del proletariado, y en cambio creíamos y adorábamos con idolatría nuestro individualismo feroz. Y si tú fuiste socialista en tu más extrema juventud, cuando eras panadero, te olvidaste de tus camaradas y caíste donde caímos, todos, cuando de obrero pasaste a ser artista pensionado.

Veamos qué posteriores evoluciones ha sufrido tu pensamiento artístico y tu posición política.

El 14 de abril nos mostró a todos (usando tus mismas palabras) “que todo lo vital luchaba decididamente, como nunca, por la supremacía de una de las dos clases sociales” y “que no se podía colocar uno al margen de esas luchas”.

Pero no creías, como muchos no creíamos entonces, que el artista tuviera que luchar no sólo poniendo su persona al servicio de una clase o partido, sino también su técnica y su arte al servicio de la revolución. Y precisamente pone de manifiesto esa posición equívoca y anárquica tu artículo publicado en

la revista *APAA* en enero de 1993, en la cual nada menos que sostenías entonces la tesis de la parálisis del arte durante el período revolucionario “porque el arte de superación personal —decías (y era lo único que admitías como arte)—, está desplazado de nuestro tiempo. Ahora hay cosas que interesan mucho más que el arte individual: la solución del hambre en España y el trabajo de todos; es decir, la revolución económica”.

Hoy ya, según tu carta, dices comprender que durante el período revolucionario la revolución tiene su arte y que éste coexiste con un arte contrarrevolucionario: “hay un arte revolucionario y contrarrevolucionario y éste dura el tiempo que se tarda en implantar el ideal por el que se lucha”... Aun no reconociendo que el arte contrarrevolucionario es burgués y el revolucionario es proletario, nos satisfaría la declaración tuya en la que reconoces y estableces la diferencia entre arte revolucionario y arte contrarrevolucionario si se tratara del resultado de una discusión de café o cosa por el estilo; pero como respuesta a nuestra extensa carta, en la que te hacíamos ver el beneficio que reportarías a la clase obrera con una actitud clara, digna y decidida; donde te hacíamos ver la influencia decisiva que sobre los intelectuales tendría el adoptar tú una posición justa, que tantas y tantas veces has dicho ibas a adoptar, no nos basta que nos digas, para salir del paso, fríamente, “que estás dispuesto a ayudarnos”. Solamente afirmas lo que ya nadie puede ocultar, a saber: “que existe un arte revolucionario y contrarrevolucionario”. No, amigo Alberto; tú no estás dispuesto a salir de la cueva en que te encuentras, ni a renunciar a tu feroz individualismo, ni a abandonar tu exceso de amor propio, porque si te hubieras decidido con sinceridad y responsabilidad a poner tu arte al servicio de la revolución, habrías hecho lo que han hecho todos los que han dado ese paso decisivo (Gide, Aragon, Alberti, Luna, etc), y quieren sinceramente servir a la revolución nos habrías dado, en vez de esa vacilante y oscura carta, un estudio razonado de tu evolución (que sí la has tenido), que sirviera de ejemplo, enseñanza y acercamiento hacia la revolución, a muchos elementos de valía, pero vacilantes, que esperan una actitud decisiva en la cabeza del grupo, para decidirse a también a seguir el ejemplo.

Hay que servir a la revolución con el arte. Hay que dejar de hacer arte abstracto, porque éste solamente puede reflejar nuestra situación particularísima, nuestra curiosidad, nuestras distracciones autónomas, etc.

Tú mismo, en el artículo antes aludido, dices: “El asco que le produjo a Goya toda la vida vanidosa española es el mismo que a mí me produce”. Pero esta opinión que de Goya tenemos no nos ha llegado a nosotros precisamente por medio de sus

biógrafos ni apologistas; estas propuestas tan grandes, tan revolucionarias que hiciera Goya de la aristocracia, clero e intelectuales serviles de su tiempo, esa aversión que Goya sentía contra las instituciones de la monarquía feudal, motivo del atraso de España, nos ha llegado, nos lo ha hecho sentir como debe hacer sentir un artista sus sentimientos más elevados, por medio de su obra artística (dibujos, aguafuertes y cuadros negros), que es el lenguaje más apropiado para hablar al corazón y al cerebro de los hombres. Pero ¿cómo sabrán las generaciones venideras, al contemplar tus obras, que a ti, como a Goya, te da asco la vida vanidosa de la sociedad actual? Ésta es la diferencia que hay entre un arte abstracto y un arte que no lo es. El arte tiene que ser un concepto de actualidad. Hay que hacer, como dice muy bien Luna, un arte humano. ¿Pero hay algo más humano que el movimiento obrero mundial? ¡No! Porque el hecho más humano que se ha planteado la humanidad, a través de su penosa marcha, es el de su liberación social; hecho que tanta sangre ha costado y que en nuestro tiempo es realizable, gracias a la fuerza creadora del proletariado.

Decir arte humano en los momentos actuales es decir, pues, arte revolucionario, ligado estrechamente a la causa proletaria. Por que la primera condición que debe tener este arte es la de restablecer el papel educacional que este había perdido a fuerza de abstracciones, a fuerza de crear “mundos propios”. La cualidad de educar los sentimientos sociales.

La segunda condición es que debe dirigirse precisamente al proletario; aclarar sus ideas y organizar sus sentimientos de acuerdo con aquéllas.

Todas las clases opresoras en el Poder han tenido su arte, que ha sido en sus manos un instrumento formidable de opresión y de educación a su servicio; la clase obrera liberadora de la humanidad reclama el suyo, el que le corresponde y al que tiene derecho.

Esperemos, Alberto, comprendas esto.

Carta del pintor Rodríguez Luna a Alberto

Querido Alberto: Hace tiempo que está en mi ánimo el escribirte, no habiéndolo hecho antes por no tener cosas importantes que decirte.

Hoy lo hago porque creo tener... bastante material para ello.

Ha caído en mis manos la revista *Nueva Cultura*. Todo cuanto en ella se dice me ha hecho meditar mucho. Pero de manera profunda la hermosa carta dirigida a ti: uno se siente también acusado en ella.

Hace tiempo, y de manera muy particular desde octubre pasado, que creo haber visto claro lo que desde muchísimo tiempo ya luchaba en mi conciencia. Y es ello: ¿tenemos nosotros una posición justa ante el actual estado de cosas? No. Y no la tenemos desde el momento en que nuestra labor es anárquica y va dirigida a una minoría representativa de la decadencia burguesa. Nuestras obras no interesan a caso nadie: ha sido una especulación plástica sin ningún contenido humano. Al margen, tanto de todas las ansias de los trabajadores como de la burguesía.

Esta posición nuestra nos tenía que llevar a un lado o a otro. Y ya estamos en la disyuntiva de escoger. La mayoría de los artistas de la gran época de París, ya los vemos envueltos en las babas capitalistas. A nosotros nos pertenece el otro camino, el que nos haga vivos: el de la revolución. A costa de lo que sea. Si es preciso tirar por inservible todo el bagaje anterior, ¡se tira! Lo principal es salvarnos como hombres; ser dignos. ¡Qué de nuestros corazones salga para siempre el gusano anárquico! Hagamos un arte social (entiende bien que no digo “político”) con las amarguras, con las luchas y las ilusiones de los que diariamente se parten el alma en el campo, en las minas y en las fábricas. ¿Meterse en la cueva? Tápala con cieno, para que ni acercarte a ella puedas.

Mi solidaridad con los compañeros de *Nueva Cultura*, al pedirte que abandones esa posición de asceta cristiano, o alquimista de las nubes y campos castellanos. Me uno a ellos para que hagas —ya que tu talento te llevará a hacerlo mejor que ningún otro— un arte para el pueblo; que te incorpores de hecho al nuevo arte, fuerte y humano, que ya se vislumbra. Perdamos el miedo a lo espectacular; al fin y al cabo, toda representación— sea del tipo que sea— ya supone de por sí un espectáculo; nos engañamos cuando creemos que una abstracción no es representativa.

Tengo una labor de dibujos y pinturas que son mis primeros pasos en este sentido social. Por ellos, veo lo lejos que

se puede ir y lo absurdo que resulta el no querer tocar por prejuicio este tipo de cosas, y hasta te puedo asegurar que ha ganado mucho terreno de mi labor anterior.

Yo sé que tú sabes mucho de esto, y no interpretarás lo que te digo en el sentido de realizar una cosa inferior y de halago. Que no se trata de lo que muchos han dado en llamar arte proletario, sino de una interpretación profunda del contenido de la vida de nuestra época.

Recibe un fraternal saludo de

Luna

LA POLÉMICA RENAU-GAYA

JOSEP RENAU:
***Función social del cartel*, Fernando Torres**
editor, Valencia, 1976

Cartel comercial y cartel político

El artista publicitario de los países capitalistas ve circunscrito el campo de su acción a un mero juego de ideas particulares, en el cual es elemento capital esa *especulación inteligente* que se desarrolló a expensas de la realidad, convirtiéndolo paulatinamente en instrumento técnico de toda falsificación, en ingenio de engañosos artificios.

Muchos profesionales van notándose ya incómodos en el campo, cada vez más estrecho, que las condiciones de su servidumbre le imponen. La libertad de creación del artista está condicionada a los intereses supremos del utilitarismo capitalista. El acceso a las ideas superiores que emana la realidad le está vedado. Y todo intento de creación, en el sentido profundo de la palabra, queda truncado en su base misma. La posibilidad de un realismo publicitario de significación humana está en contradicción con la práctica y fines de la "reclame" burguesa.

Al utilizar aquí la palabra *realismo* —cuyo sentido actual tendremos que abordar más adelante— hacemos nuestra la consigna de Daumier: "Il faut être de son temps", sintetizando en ella la inquietud en potencia de toda la generación de artistas que sienten hervir en su sangre los latidos de los nuevos tiempos que comienzan.

Y es en esta apreciación sobre el realismo donde se libra la disyuntiva entre el cartel comercial y el cartel político. Del uno al otro media un abismo. El viraje realista en la publicidad no puede efectuarse con un simple cambio en la servidumbre de las formas, sin que esta afirmación excluya la necesidad de incorporar todos los valores técnicos y funcionales de la experiencia capitalista. El desarrollo del cartel político necesita de circunstancias, más que distintas, diametralmente opuestas. A más de ciertas condiciones generales en la correlación y predominio de las clases sociales, cuyo valor determinante es de orden capital, la posición del cartelista, como artista y como hombre, ante la realidad de los hechos sociales, el sentido de su apreciación del fondo humano de la lucha de clases

como motor dinámico de todo cuanto acontece hoy en la tierra, es, a este respecto, fundamental y decisivo.

Pero la simple cuestión de tomar partido, planteada en general, no puede determinar de por sí la legitimidad de la función ni dirigir por cauces positivos el impulso creador del artista.

Si bien Moscú y Berlín coinciden en el terreno común de atribuir una misión política al cartel, la práctica publicitaria de ambos países demuestra claramente aun prescindiendo de razones ideológicas de valor incuestionable, la profunda divergencia de sus caminos hacia un arte publicitario de perfiles nuevos y personales.

El cartel político de la Alemania fascista no es más que una avanzadilla del cartel comercial, y no puede pretender otra cosa. La ascensión del nacionalsocialismo al poder no ha significado cambio alguno en la tradicional correlación de los valores humanos y de las fuerzas sociales, sino agudización extremada en los procedimientos capitalistas de explotación del hombre por el hombre. En la Alemania actual los Krupp, los Thyssen, etc., continúan la sangrienta tradición de la hegemonía absoluta del capital sobre los hombres...

El cartel político no puede encontrar su pleno desarrollo, trazar las líneas fundamentales de su personalidad en circunstancias sociales donde el mayor volumen de la publicidad siga correspondiendo a la iniciativa privada de las grandes y pequeñas empresas capitalistas.

Cualquier excepción de desarrollo del cartel político en semejantes circunstancias, vivirá en sus líneas generales a remolque de las formas predominantes. Porque la coexistencia del cartel político y el cartel comercial en pleno desarrollo, resulta un despropósito histórico, una contradicción flagrante en la mecánica determinativa del ambiente social sobre las formas de la cultura.

El cartel político en los regímenes fascistas vive de precario, sin encontrar el estímulo vital que independice sus formas del cuerpo de la propaganda comercial.

Porque el propio fascismo no es, en el fondo de su condición, más que un gran cartel que pretende convencernos de las excelencias de la mercancía averiada del capitalismo.

El cartel político

Cuando pensamos en el cartel político, la imagen soviética aparece en nuestra mente en un primer plano, que hace palidecer toda otra categoría, antecedente o realización análoga.

El cartel soviético, cualquiera que sea la apreciación estética que individualmente nos merezca, es uno de los hechos

más prodigiosos y heroicos en la renovación de los valores expresivos del arte.

En razonamientos anteriores he intentado demostrar que el arte especulativo es a la plástica publicitaria lo que la investigación pura a las ciencias aplicadas; cómo las formas y calidades abstractas del arte moderno son absorbidas y transformadas, en la síntesis concreta de su valor expresivo, al servicio de la función representativa del cartel. Y en la última consecuencia de este proceso dialéctico, hemos visto cómo el cartel comercial ha apoyado su desarrollo sobre los valores más inmediatos de la especulación plástica, cómo la fuerte condición de la plástica francesa ha permitido la universalización y popularización de sus valores a través del cartel comercial.

Pero estos valores no servían, como podrá fácilmente comprenderse, a los fines del cartel soviético. De ahí que su evolución se haya realizado con cierta independencia, en cuanto a sus líneas generales.

La profunda voluntad de renovación de los bolcheviques rusos, en la circunstancia de su acceso al poder político, no contaba con otra base inmediata en el terreno de la plástica que la de ese academicismo decadente importado de Francia en el siglo XIX por la sociedad zarista. Y como, por otra parte, desde los tiempos hieráticos del arte bizantino, la tradición rusa, en la gran plástica, quedó estancada, al margen de las resonancias ulteriores de la evolución artística universal, el cartel soviético, sin aliciente histórico alguno, ha tenido que erigir sus valores sobre la base inédita de su voluntad heroica, arrancando los elementos de la realidad primaria e inmediata.

El cartel soviético, expresión principal del arte en la URSS, es la realización más seria hacia un arte público de masas, sin demagogia plástica alguna en la sobriedad heroica de sus formas. Su eficiencia social está informada por una larga y dura experiencia de lucha.

En el terreno de la función humana del arte, la Unión Soviética ha reivindicado el papel subalterno del arte publicitario. Porque en orden a los problemas que plantea la construcción del socialismo, la necesidad social del cartel es mucho más inmediata y urgente que la del arte puramente emocional. El cartelista soviético comparte la primera fila con el "Oudarnik", con el comisario, con el ingeniero, en la tarea gigantesca de construir un mundo nuevo.

Al margen de la pura apreciación estética, el cartel soviético sólo puede ser comprendido y valorado dentro de este ambiente épico que reflejan e incitan sus imágenes, como expresión de la voluntad de un pueblo, voluntad cuyo alcance humano rebasa los límites de su propia significación nacional.

La Unión Soviética, que ante el asombro mudo de Occidente ha puesto en pie el valor decisivo de la voluntad humana arrollando los mitos y fetichismos de una ideología senil, a través de su cinema, de su teatro y de su cartel político, enseña al universo los principios fundamentales del nuevo realismo: "De todos los caudales preciosos que existen en el mundo el más precioso y decisivo es el hombre" (Stalin). Y, en efecto, a través del arte soviético el hombre es redescubierto. Ya no se trata de ese hombre puro, indeterminado, que vaga por el mundo sonámbulo de la metafísica, sino el hombre real en su densidad concreta, ese hombre nuevo que va por la calle ancha de la historia abriendo paso a su propio destino...

La historia del cartel soviético relata las incidencias de la gesta más emocionante y trascendental de los tiempos modernos: el camino heroico y abnegado hacia una humanidad libre.

Quienes escudándose en esa "imparcialidad", tan característica en los espíritus desarraigados, acusan de estrechez plástica a la producción soviética de carteles, deberán tener en cuenta, a más de las fuertes razones apuntadas, el complejo psicológico de legítima autodefensa del pueblo ruso, de sus intelectuales y de sus artistas, ante la actitud de la "inteligencia" europea que cerró el cerco de fuego con que el capitalismo internacional quiso aniquilar su gran gesta humana, negándole el acceso a la comunión universal en los valores de la cultura.

Sin embargo la repercusión de las nuevas formas soviéticas se ha dejado sentir en el mundo de la publicidad. Cuando los artistas publicitarios, empujados por la necesidad de su servidumbre capitalista han tenido que renovar sus formas en una expresión más severa, concreta y directa, se han visto obligados a beber en el realismo soviético. Aparte de otros muchos aspectos en que el arte occidental acusa esta influencia (cinema, fotografía, escenografía), el último renacimiento del cartel europeo, sobre la base principal de la utilización de la imagen fotográfica, no hubiera sido posible sin la experiencia soviética. El cartel fotográfico es una pura creación de la Rusia bolchevique. Pero la superioridad técnica de los países capitalistas en el terreno de las artes gráficas, han desarrollado a un nivel superior, si no el sentido humano, los valores formales de esta realización.

Además de esto, todo intento de publicidad política de los fascismos alemán e italiano —con las naturales restricciones impuestas por una total contradicción en la situación histórica— se basan en el modelo soviético de propaganda de masas.

• • •

Es conveniente no olvidar, so pena de caer en una apreciación antidialéctica y reaccionaria, que el desarrollo del cartel político no niega los valores de la experiencia técnica y psicotécnica del cartel comercial, cuyo valor esencial debemos incorporar directamente a nuestra experiencia.

Pero desde el punto de vista de la función social de las formas de expresión del nuevo realismo publicitario, el cartel comercial está demasiado imbuido por la influencia del arte abstracto de los últimos tiempos para que sobreestimemos su valor.

Incluso en la etapa en que la crisis económica del capitalismo empuja las formas publicitarias hacia una concreción más directa de la realidad, el cartel desarrolla un sedicente realismo, pragmático y unilateral, que se apoya fundamentalmente en los conceptos y formas de la especulación abstracta.

En aquellos países donde el cartel comercial alcanzó una plenitud histórica y una madurez plástica, la inercia de las formas publicitarias continuará durante mucho tiempo como un lastre que lentifique el camino realista del cartel, en su función ante las nuevas necesidades históricas. Pero quizás esa misma falta de madurez del cartel comercial en España favorezca, de momento, el desarrollo del cartel político. El magnífico ejemplo de la Unión Soviética nos demuestra cómo en un país sin tradición publicitaria alguna, sobre la base de nuevas condiciones sociales, es posible desarrollar con entera personalidad un arte público de nuevo sentido humano.

En los años azarosos que precedieron la actual situación de guerra, y a pesar de que el advenimiento de la República española había puesto ya en juego circunstancias sociales de excepcional valor en la vida nacional, muy pocos eran los artistas —y menos aún los publicitarios— que sintieran las inquietudes de revolución, las condiciones políticas y sociales que se iban gestando a su alrededor, en el seno de las masas populares, y como consecuencia de esto, la preocupación por la nueva función que como artista le correspondería en esta España que caminaba ya hacia su profunda renovación histórica.

El 18 de julio de 1936 sorprendió a la mayoría de los artistas, como vulgarmente suele decirse, en camiseta. El cartelista se encuentra, de pronto, ante nuevos motivos, que rompiendo la vacía rutina de la publicidad burguesa, trastornan esencialmente su función profesional. Ya no se trata, indudablemente, de anunciar un específico o un licor. La guerra no es una marca de automóviles. Pero la demanda de carteles aumenta considerablemente. Los cartelistas se incorporan rápidamente a su nueva función y a los ocho días de estallado el movimiento vibraban ya los muros de las ciudades con los colores publicitarios. Las

fórmulas plásticas de la publicidad comercial al servicio de las agencias y de las empresas, encontró una fácil adaptación a los motivos de la revolución y de la guerra.

El cartelista se encuentra ante la complejidad gigantesca de la inesperada situación que le plantea la guerra, la cual, mediatizando su sensibilidad, le pone en la coyuntura de integrar la nueva emoción en su arte a través de un proceso lento, incrustado en la febril actividad inmediata, sin pararse a renovar sus procedimientos y formas de expresión, sobre la marcha de una situación que le llama insistentemente, que necesita todas sus horas.

Pero aun teniendo en cuenta esta realidad elemental, el ritmo de liquidación y de adaptación, ahora, a los diez meses de guerra, deja mucho que desear en cuanto a la calidad y al sentido de la producción de carteles.

Los carteles de hoy son los mismos de hace ocho meses, de hace dos años, cuando no peores en su volumen general, a causa de la considerable afluencia de “espontáneos” y “amateurs” de toda ley. Vemos cómo, de entre el montón de lo informe, los mejores cartelistas siguen creando esos hermosos y falsos carteles de feria, de exposición de bellas artes o de perfumería, cuya inercia normativa pone de relieve la desproporción inmensa entre la obra producida y la realidad en cuyo nombre se pretende hablar. El juego de los colores sigue el tópic decorativista de los mejores tiempos de frivolidad.

Pero donde se acusa con mayor evidencia el lastre de los viejos recursos de la publicidad burguesa es en su impotencia expresiva para la exaltación de los valores humanos. La condición y el gesto del héroe antifascista, del campesino y de la mujer del pueblo, pierden su calidad, su dramatismo humano, estereotipados y yertos entre la barahúnda anodina de tanto convencionalismo.

En el dominio de los elementos expresivos, la plétora de simbolismos y de representaciones genéricas ahoga la memoria de la realidad viva, atrofia la eficacia popular de nuestro cartel de guerra...

La grandiosidad humana de nuestra causa espera aún, cuanto menos, el gesto de voluntad de esa minoría que registre y recoja la emoción profunda y patética de esta hora española.

Las condiciones sociales del cartel comercial han sido ya superadas por nuestro momento histórico. El viejo artillero capitalista ha sido descoyuntado por la victoria inicial del pueblo contra el intento fascista. Las condiciones positivas para una nueva era de creación artística están ya planteadas con perspectivas sin límites. La necesidad social del cartel se da y se justifica plenamente por ese crecimiento prodigioso, sin antecedentes en circunstancias semejantes.

El cartel, por su naturaleza esencial y sobre la base de su liberación definitiva de la esclavitud capitalista, puede y debe ser la potente palanca del nuevo realismo en su misión de transformar las condiciones, en el orden histórico y social, para la creación de una nueva España. Su objetivo fundamental e inmediato debe ser el incitar el desarrollo de ese hombre nuevo que emerge ya de las trincheras de la lucha antifascista, a través del estímulo emocional de una plástica superior de contenido humano.

En el profundo trance de creación en que está colocado nuestro pueblo, y teniendo en cuenta las condiciones especialísimas y casi vírgenes de la tradición plástica española, estoy plenamente convencido que quizás el cartel político encuentre aquí la coyuntura más feliz para su revalorización superlativa, dentro del cuadro universal del nuevo realismo humano.

Nuestro cartel político debe desarrollar la herencia del realismo español

Dentro del cuadro universal del arte, considerado en su conjunto como un complejo orgánico de valores que se influyen e interfieren recíprocamente en juego dialéctico con los acontecimientos históricos, las formas particulares o nacionales del arte, contienen en su condición biológica de desarrollo una cierta autonomía. A través de este proceso orgánico las formas del arte crecen, se transforman y envejecen.

La revolución plástica del Renacimiento italiano nació como negación del goticismo, con el impulso vivificador de liquidar el peso muerto de un formalismo estático que asfixiaba el desarrollo del arte. Pero a pesar de lo que significa la experiencia renacentista en cuanto al enriquecimiento de los valores plásticos y en cuanto a la liberación del artista de la estrecha servidumbre feudal, el propósito humano del primer impulso —estimulado por las corrientes universalistas del humanismo y por el desarrollo creciente de las ciencias naturales— apaga su ímpetu inicial y naufraga en las aguas turbulentas de la época.

El Renacimiento vino a morir en su antítesis misma. Canalizado su desarrollo sobre una fuerte tendencia hacia una estética normativa, fue desangrando los valores humanos que llevaba en suspensión. Y el *hombre* se ahoga en esta idolatría neopagana hacia la belleza absoluta, que, conduciendo al arte a los terrenos preceptivos e idealistas, lo desarraiga lentamente de la realidad humana.

Volviendo al ejemplo de vitalidad más reciente y significativa, el arte abstracto francés es el resultado típico de una forma particular del arte en su etapa de madurez y consecuencia última,

producto de una accidentada elaboración histórica, que arranca del realismo francés del pasado siglo. (Chardin, Courbet, etc...). A través de este proceso de singular fecundidad creadora, el realismo francés ha desangrado sus valores en una prodigiosa inquietud dialéctica hacia nuevas formas. Y así en el arte abstracto de última hora se hallan contenidos *espigados* y *agotados* ya los antecedentes del realismo y del impresionismo francés.

Pero en España, nuestra mejor tradición plástica está intacta aun, virgen en la frescura de sus formas y en el sentido histórico de su condición nacional. Si el sentido actualísimo que a la palabra *realismo* confieren los nuevos tiempos tuviera poder retroactivo, ninguna tendencia, dentro de la evolución artística universal, tendría más legítimo derecho a la palabra que esta pintura española del XVII.

El camino de la nueva plástica realista debe apoyarse en el sentido universalista y humano de su contenido, y, por otra parte, en lo más genuinamente *nacional* y *particular* de sus formas de expresión. Enrique Lafuente, en su magistral estudio sobre la pintura española del XVII, centra exactamente el valor universal y la profunda raigambre española de nuestro realismo: "Situándose en el polo opuesto del ideal clásico, la pintura española del XVII se propone, como fin último, la exaltación del valor "individuo". Si entendemos esto así y admitimos la licitud de tal posición en el arte, veremos como muchos de los reproches que se han hecho al arte español por una crítica que ha estado hasta nuestros días más o menos empapada de un fofo academicismo, no se refieren sino al desenvolvimiento lógico de su inconsciente credo estético. Para esto carecen de valor alguno las distinciones entre agradable y desagradable, bello o feo. No quiere decir que puedan nunca desaparecer estos valores como categorías estéticas relativas, sino que el objeto y fin último del gran arte castizo español está por encima de estas concesiones a una estética normativa. En esta "salvación del individuo", supremo fin que han propuesto a su arte los grandes pinceles españoles, nuestros pintores acogen con igual gesto —de una democracia trascendental— a las pálidas reinas como a los monstruosos enanos, a los mártires ensangrentados como a los devotos ascetas, a los bellos niños sonrientes como a los monstruos teratológicos. No se insiste quizás bastante en la trascendencia que tiene como actitud vital ante el mundo esta aceptación libre y plena de la autonomía de todos los seres, de su derecho a la inmortalidad y a la perduración en la obra de arte.

Los mártires y apóstoles de Ribera, los monjes de Zurbarán, los cortesanos o los idiotas de Velázquez están en sus lienzos para hacernos sentir su eternidad de criaturas, su insobornable autonomía espiritual, el derecho perenne a su propio yo y a su definitiva salvación personal.

Si comprendemos con qué gran problema toparon inconscientemente nuestros más grandes pintores, habremos de sonreír con toda autoridad ante los que se lamentan de que los profetas de Ribera o los bufones de Velázquez no sean demasiados bonitos.

Y hasta qué punto este criterio es el decisivo para juzgar la pintura española lo observamos viendo que en nuestra gran escuela del XVII los valores absolutos y definitivos que atribuimos a los diversos maestros tienen una correlación con la distancia a que se encuentra su estética personal de este principio estético de la escuela; los valores más firmes, los que nos parecen más universales, precisamente por más expresivos del credo nacional, son aquellos en cuya obra se da con caracteres más claros este realismo individualizador y, por el contrario, aquellos cuya obra está más cerca de los ideales de belleza, de arte grato o amable, del logro de tipos definitivos quedan, sin duda, en un relativo segundo plano para una estimación desapasionada". (Historia del Arte, Labor, tomo XII).

Es en Velázquez donde este realismo español alcanza la meta superior de su expresión humana. La paleta del artista se deslía con emoción contenida en la realidad circundante. Velázquez es el pintor más profundamente español, y a través de la ambición cósmica que emana de su arte, el más universal de su época. A través de su verbo espontáneo, la entraña popular española que vibra como condición suprema en toda nuestra plástica realista, se recrea al sentirse reflejada. El profundo proceso de creación se realiza sobre la base del aniquilamiento de todo convencionalismo en los recursos de expresión, en la superación de los pálidos reflejos de la preceptiva renacentista importada de Italia, a través de un acercamiento franco, audaz y emocional hacia las formas concretas de la realidad humana.

He aquí la trascendental lección del realismo español, en su heroísmo de pintar y vivir sin soñar, con los ojos despiertos a la más leve palpitación, al más profundo sentido de la realidad.

A pesar de que se haya intentado valorar nuestra cultura realista como expresión del movimiento de la Contrarreforma frente a las corrientes humanistas que desarrolla la revolución burguesa contra el poderío feudal de la Iglesia, el movimiento plástico español desmiente brillantemente la pretendida contradicción. La pintura realista española, en la entraña misma de su valor humano, es el pie desnudo con que el humanismo renacentista pisa el terreno áspero y concreto de la realidad.

El valor humano de nuestra plástica realista del XVII tiene tal potencialidad, que su influjo rebasa la decadencia vital de los siglos subsiguientes y resucita en nosotros, artistas de una nueva historia, el atavismo ancestral de nuestra propia condición redescubierta. Y en esta hora de la verdad, en que los destinos

de España están gravemente amenazados los genios de nuestro realismo emergen del pasado, y, como si quisieran estimular la lucha en que también su destino se ventila, nos ofrecen la cantera inmensa de nuestra tradición nacional.

Cuando el espectáculo de la defensa de nuestro tesoro artístico se multiplica y extiende en la noche iluminada por el fulgor siniestro de los incendiarios de la cultura, hasta convertirse en movimiento y signo de todo un pueblo, la significación humana del hecho desborda su importancia material y política. La coincidencia del artista, del miliciano, del trabajador, del campesino en un impulso espontáneo por salvar los materiales de nuestra herencia, sella la voluntad trascendental del pueblo español hacia un nuevo destino de su vida y de su cultura.

Los valores de nuestro pasado histórico no pueden continuar por más tiempo condenados a la estrechez de los museos, entre las manos del eruditismo profesional. El arte no es patrimonio exclusivo de las ideologías muertas. Su dinamismo vital no puede realizarse al margen de las relaciones sociales, de las fuerzas productivas de la humanidad. Considerado en su desarrollo histórico, el arte no puede enriquecerse ni desarrollarse si no es continuamente renovado y superado.

Por las razones que he intentado desarrollar a través del presente ensayo y por ciertas intuiciones y esperanzas en la singular condición plástica del pueblo español, adivino las circunstancias exactas para la incorporación de nuestro cartel político, a pesar de su nada defendible situación actual, al plano de la gran experiencia artística de nuestro tiempo. El cartel de la nueva España, al conquistar su herencia histórica y desarrollar los valores tradicionales por los cauces del nuevo realismo, alcanzará la categoría indiscutible de creación artística con la dignidad que implica el pleno ejercicio de una misión social e históricamente necesaria.

La servil frivolidad y el frío utilitarismo, caracteres tan típicos en el arte publicitario capitalista, no pueden representar para los cartelistas españoles —voceros de una causa inédita en su profundidad humana y grandeza histórica— precedente genérico y desvalorizador, sino simple episodio históricamente fatal en la fenomenología de los caracteres sociales de un hecho artístico contemporáneo.

Y si concebimos el cartel como posible recipiente de un impulso nuevo de creación, nuestra voluntad debe enfrentarse audazmente, con plena emoción de la *necesidad* humana y social de que somos responsables, ante el caudal ingente del mundo que se abre ante nosotros.

Valencia, 1937

JOSEP RENAU:
“Función social del cartel publicitario II”
(fragmento) en NUEVA CULTURA, n.º 3,
Valencia, mayo de 1937.
Hacia un nuevo realismo

Al abordar la cuestión del porvenir del cartel, debemos referir el razonamiento o el presagio a las puras bases ideológicas que emanan de la misión del arte en general en el cuadro de la realidad social de nuestros días. Sería torpe llegar a definiciones absolutas y rígidas, en un terreno concreto cualquiera, sobre lo que podrá ser el nuevo realismo que se presiente ya como inmanencia de una necesidad vital y urgente.

El nuevo realismo no podrá referirse nunca a la evocación de las escuelas o tendencias históricas que ligaban al artista a una servidumbre epidérmica al ambiente físico o anecdótico de la realidad exterior.

La significación actual de la palabra —excluyendo todo extremo formalista o normativo— implica esencialmente una posición nueva ante el mundo.

El impulso humano hacia el análisis de la realidad, cuando penetra en áreas superiores en el conocimiento de la misma, tiende como consecuencia natural a adoptar una posición activa ante el mundo, a influir en la realidad misma.

Y el complejo que produce esa *potencia voluntaria* a modificar las cosas, influyendo conscientemente en su proceso, forma el nervio vital del nuevo realismo, como superación histórica de las viejas tendencias humanistas.

El hombre en su presencia humana y activa, al margen de toda mitología o metafísica, es el protagonista absoluto, indiscutible y consciente de la nueva historia.

En el terreno del arte, el realismo nos plantea nuevamente el problema del hombre como problema central. Digo *nuevamente*, porque la cuestión de la representación humana en el arte tiene, como es bien sabido, amplios antecedentes. Pero la cuestión de ahora rebasa en significación todos estos antecedentes históricos.

La vieja polémica entre lo formal y lo anecdótico, entre el arte de abstracción y el arte de representación, es un círculo vicioso o un callejón sin salida posible que no salva al hombre del estanque envenenado en que ha caído, ni en el caso de los que defienden la plástica representativa desde el punto de vista histórico-especulativo.

Es corriente hoy denominar a las artes plásticas como *artes del espacio*, y esta definición denuncia la unilateralidad en la concepción y el enrarecimiento de la ideología artística.

La fuerte tendencia hacia la abstracción en los últimos tiempos de la historia artística ha tenido como consecuencia el excluir el *tiempo* como elemento vital del mundo ideológico del artista.

Pero el tiempo es para el hombre como el aire que respira. El hombre, por más esfuerzos conceptuales que se haga, no puede concebirse en el espacio puro. En este ambiente es como la mariposa prendida con un alfiler, que acaba en polvo y se desvanece.

En efecto, a partir de Cézanne la representación humana va perdiendo sentido en el terreno de la expresión artística. El hombre se va transformando paulatinamente en materia y pretexto, para la simple meditación analítica en las formas plásticas.

En el Cubismo, etapa en que la abstracción de las formas alcanza el extremo máximo, el hombre se funde con las cosas, y las cosas, a su vez, se desvanecen fuera del tiempo, perdiendo su densidad concreta.

Con el Surrealismo la representación humana aparece. Pero el espectáculo que ofrece tal intento de humanizar el arte, es sumamente deprimente: el Surrealismo no resucita al hombre, lo desentierra simplemente. El hombre surrealista es el cadáver que pasea cínicamente las lacras horribles de su corrupción, con la insolencia frenética de un mundo que se resiste a seguir el destino implacable de su desaparición histórica.

En todo el arte contemporáneo no queda del hombre más que un fantasma que no se resigna a morir definitivamente.

La historia de la plástica moderna en esta etapa de la deshumanización, es la historia de la derrota del hombre sobre el intento de transmutar su condición humana en valores abstractos.

El artista, sonámbulo de la libertad en un ambiente cuajado de mitos y espejismos, quiso buscar de por sí y para sí la piedra filosofal de la vida.

Pero esta posición del arte, que erige sus valores como negación del propio mundo en que convive —sobreentendiendo el drama subjetivo del artista como coartada lógica para rehuir la convivencia con una realidad social pervertida y falsa—, no puede mantenerse por más tiempo, porque el subsuelo del ámbito social se estremece ya con profundo dinamismo, que aflora a la superficie, que resquebraja la superestructura yerta de la sociedad capitalista.

El hombre alza de nuevo su voluntad de ser ante la historia más potente y lleno de razón que nunca.

El canto épico resuena de nuevo en el pecho de los pue-

blos que se alzan por su derecho a la vida y a la libertad, frente a la mascarada trágica de los imperialismos en agonía que oponen la fuerza bruta al libre desarrollo de la humanidad y de la historia.

Los dolores del mundo han alumbrado a un hombre nuevo que emerge con potencia geológica, cargado de destino en su albur immaculado. Y este hombre es el que nace cada día en las trincheras de la lucha contra la antihistoria, es el que cae desangrado sin más gloria ultraterrena que la de haber sentido correr la historia viva por sus venas.

Y caen verticalmente los mitos, las torres de marfil, ante la magnificencia de este drama humano de amor y de odio, de abnegación y menosprecio.

El artista queda perplejo ante la situación. El desconcierto produce en su ánimo un primer impulso de temor instintivo por la integridad de su individualidad, por los destinos del arte mismo. Pero el individualismo y el escepticismo están heridos de muerte, porque la dura experiencia le ha convencido de que el problema de la libertad es utópico e insoluble dentro del universo individual, que su solución plena implica una finalidad común y colectiva de todos quienes trabajan y luchan a su alrededor. Y comienza a abandonar su enrarecido reducto para incorporarse a la comunidad viril que le ofrece una aurota esplendorosa de fertilidad.

A través de la expresión social de este hecho, la posición nueva del intelectual, del artista, ante el mundo y ante la sociedad; su impulso creciente de solidaridad hacia sus semejantes explotados y oprimidos, no puede considerarse veleidad sentimental, sino renacimiento que arranca de causas históricamente objetivas, en que los hombres se incorporan a un plano superior de convivencia y comunión en los valores universales de humanidad.

En esta fértil encrucijada en que se encuentran los hombres, llenos de experiencia y de impulso vital nuevos, surge en potencia toda la posibilidad para la aventura cósmica de una gran cultura que exprese al mundo en su acepción más elevada y suprema. El nuevo arte no puede cultivar lo que separa a los hombres, sino lo que les une.

En la dura etapa de lucha que nos queda aun por vencer, pintar, como escribir o pensar, debe ser ante todo un medio de establecer y consolidar la consubstanciación humana, la ligazón sanguínea y espiritual entre hermanos en dignidad y ambición.

Porque es siempre por el fondo humano de la convivencia social, a través del pueblo, por donde el arte renueva sus fuerzas y crea ante sí nuevas perspectivas de desarrollo. Porque

lo individual no alumbraba plenamente su sentido si no se incorpora al plano de lo universal. O concretando el concepto en su sentido activo: "Siendo lo más individual posible es como mejor se sirve a la comunidad" (Gide).

Servidumbre del artista

La contemporaneidad de una obra de arte reside en su sincrónica exactitud con el tiempo que transcurre, en la coincidencia dialéctica entre la materialidad creada y la *necesidad* inmanente del momento histórico.

Decía André Malraux en su discurso de clausura del primer Congreso Internacional de la "Association des Ecrivains pour la Défense de la Culture", celebrado en París:

"Cuando un artista de la Edad Media esculpía un crucifijo, cuando un escultor egipcio esculpía los rostros de los dobles funerarios, creaban objetos que podemos considerar como fetiches o figuras sagradas, porque no pensaban en objetos de arte. No hubieran podido concebir que se los tomara como tales. Un crucifijo estaba allí representando a Cristo, el doble representando a un muerto. Y la idea de que un día se pudiera reunirlos en un mismo museo, para estudiar sus volúmenes o sus líneas, la hubieran concebido únicamente como una profanación.

Toda obra de arte se crea para satisfacer una necesidad, una necesidad que es lo bastante apasionada para que le demos nacimiento."

La influencia impositiva de la necesidad social sobre el artista se realiza fatalmente a través de los más diversos procesos.

Sin caer en la apreciación elemental y esquemática de atribuir a toda gran época del arte una función de pura propaganda política, ¿es que podemos acaso negar la servidumbre del artista asirio, helénico, medieval o renacentista a unas necesidades religiosas o sociales impuestas por el medio histórico? ¿O es que vamos a sobreestimar como valor en el arte las condiciones de aparente libertad de aquellas servidumbres que se realizan a través de un proceso más complejo, multilateral, indirecto o subrepticio a causa de la falta de ideal común en las épocas de descomposición histórica...?

La independencia incondicionada, la libertad absoluta de creación del artista, no dejan de ser pura mitología de teóricos idealistas.

El desarrollo de las pretendidas *formas puras* del arte —que es donde se da con más fuerza esa apariencia de libertad absoluta de creación— se realiza en detrimento evidente

de los valores positivos y humanos de una época, sobre la base de un divorcio cada vez más profundo entre el artista y la colectividad. Y es indudable que la ausencia de paralelismo y armonía entre el arte y la sociedad en que convive, el divorcio entre el artista y el pueblo — elemento vital y primario de toda creación— limitan su libertad, coartan su capacidad creativa. La función del arte pierde su condición de universalidad y su ejercicio degenera en puro diletantismo, en estrecha servidumbre a un engranaje especial de *minorías selectas*.

La conformidad con esta situación y la ausencia de actividad defensiva, que se expresan en una actitud contemplativa y desdeñosa de la realidad humana en el *artista puro*, también es, en el fondo, una forma indirecta de servidumbre.

Las contradicciones internas que arrastra el capitalismo en su desarrollo, el desaforado individualismo en que basa su dominio social, han condenado al artista a la disyuntiva terrible —que niega automáticamente todo principio de comunión humana en la libertad— de someterse como esclavo incondicional o errar como perro sin dueño en el río revuelto de la descomposición histórica más profunda que conocieron los siglos.

Tal es la actual condición del artista publicitario y la del paradójicamente llamado *puro*, encadenados en una común, aunque distinta servidumbre, castrados de su función humana, al margen del desarrollo vivo de la sociedad.

Los artistas comienzan ya a meditar sobre este hecho inquietante. Paul Valéry, que a este respecto no puede ser sospechoso, defiende la legitimidad estética del *poema de encargo*. Y aunque esta defensa se realiza en el plano unilateral de la pura especulación idealista, coincidiendo con la actual coyuntura de transmutación de los valores para una nueva servidumbre humana del arte, no deja de ser altamente significativa.

En el caso concreto de España, es curioso contemplar cómo el hecho violento de la guerra despierta al artista de su inerte letargo.

Pero el arte, en las líneas generales de su perfil histórico, se debate aún, con el espejismo mental de su libertad absoluta, en el sombrío laberinto, sin encontrar la salida, la luz de su función humana.

Y es preciso que Heracles, el trabajador de innumerables tareas, venga en su auxilio, venciendo al odioso Cervero que guarda la salida.

La necesaria transformación de los valores, en el camino del arte hacia el nuevo realismo, implica para el artista, como individuo, además de su incorporación a la sociedad, la conquista definitiva de su libertad sobre un grado de conciencia en su misión social e histórica jamás alcanzado ni previsto.

A través de esta valoración humana, el artista puede entregarse al pleno ejercicio de una libertad de creación que no tiene otros límites que los de la servidumbre que esa conciencia histórica y social le imponga.

De toda auténtica obra de arte emana algo superior que va más allá, en su elocuencia cósmica, de la satisfacción momentánea de una necesidad histórica determinada. Y esto, que no puede ser objeto de una definición concreta, abre la puerta grande a la nueva servidumbre del artista y extiende hasta extremos ilimitados el alcance de su misión.



Dentro de la dirección general, en la servidumbre a las formas de la vida, la necesidad histórica influye con diversa intensidad en las diferentes zonas o funciones del arte.

El cartelista tiene en su función una finalidad distinta a la puramente emocional del artista libre (*). El cartelista es el artista de la libertad disciplinada, de la libertad condicionada a exigencias objetivas, es decir, exteriores a su voluntad individual. Tiene la misión específica —frecuentemente fuera de su voluntad electiva— de plantear o resolver en el ánimo de las masas problemas de lógica concreta.

El cartel, considerado como tal, subsistirá mientras existan hechos que justifiquen su necesidad y eficacia. Y, con mucha más razón, mientras estos hechos vivos y actuales responden a necesidades sociales de incuestionable urgencia, necesitarán siempre del artista —artista especial si se quiere— para propagarlas y reforzar su proceso de realización en la conciencia de las masas.

Las circunstancias de guerra y revolución, aun en lo que significan como causas de transformación humana del cartelista y de su misión social, no cambian para nada su condición funcional.

Por eso, en el artista que hace carteles, la simple cuestión del desahogo de la propia sensibilidad y emoción no es lícita ni prácticamente realizable, si no es a través de esa servidumbre objetiva, de ese movimiento continuamente renovado de la ósmosis emocional entre el individuo creador y las masas, motivo de su relación y función inmediatas.

(*) Acepto esta denominación convencional como medio de diferenciar su función de la del artista publicitario, más directa y concreta de las actuales circunstancias. La determinación específica del artista libre no tiene objeto alguno en este ensayo.

Este texto fue leído en diciembre de 1936 en la Universitat de València y dio origen a la polémica con Ramón Gaya.

La polémica en *Hora de España*

Carta de un pintor a un cartelista (*)

... Sí, le prometo ser breve, y para ello sólo necesito que usted me entienda el lenguaje un poco... casero, con que quiero escribirle, porque ya sabe que a cambio de no ser siempre el más exacto y legal, es, sin duda alguna, el más expresivo.

Nuestra Guerra Civil tuvo y tiene a prueba todavía, no solamente al cartelista, sino al propio cartel. Y por eso, por no consistir ya tan sólo la cuestión en la calidad artística del cartel, sino por ser el cartel mismo quien se ha vuelto cuestión, es por lo que nos preocupa el problema tanto.

Desde hace varios meses asistimos a esa rápida aparición y desaparición de innumerables carteles de guerra. Sin embargo, nada hemos visto, o casi nada, es decir, nada. ¿Por qué? En España hay, había muy buenos pintores de carteles. Todos recordamos carteles magníficos de dibujantes vivos, actuales, jóvenes. Pero ahora, los mismos cartelistas, con la guerra y en la guerra, no han sabido acertar. No acertó nadie porque nadie supo entrever que ahora no se trataba ya de anunciar nada. Y eso es lo que han hecho los mejores: anuncios, puros anuncios. Pero, ¿qué es lo que se anunciaba? ¿Un batallón? Un batallón no es un específico ni un licor. Un batallón no puede anunciarse; la guerra no es una marca de automóvil. La misión del cartel dentro de la guerra no es anunciar, sino decir, decir cosas, cosas emocionadas, emocionadas más que emocionantes. Por eso hasta los mejores cartelistas se han equivocado ahora; se han equivocado porque nunca se les pidió más que eficacia, cálculo, inteligencia, hasta el punto de dejar que olvidasen aquello que, en cambio, tanto se pide al pintor, al músico, al poeta total, es decir, el alma, el sentir. De tanto perfeccionarse en la frialdad y en la sequedad, cuando los cartelistas necesitaron decir cosas, es más decir cosas humanas, no les obedeció la voz. Se les había condenado siempre al silencio, se les tenía limitados a un silencio decorativo, a un silencio con adornos y buen gusto, se les negó siempre el ímpetu, el impulso, la expresión, es decir, se les tenía prohibida la intimidad, la personalidad más profunda. Por eso, ante un tema como la guerra es natural que se encontraran desconcertados. La guerra no era ya una marca sin interés para el cartelista, sino algo muy próximo, algo que le rozaba en el cuerpo mismo, en la misma vida, en las ideas, algo que llamaba furiosamente a sus propios sentimientos de hombre. Los más inteligentes y honrados tuvieron

que comprender que todo, absolutamente todo lo aprendido de nada les servía. El cartel de la guerra y en la guerra no puede estar hecho con fórmula y cálculo; por eso yo me atrevería a defender —y hasta aconsejar— un cartel que, necesitando aquí definirlo de algún modo para poder nombrarlo, tendré que decir *cartel-pintura*. No, no se alarme; me figuro su sobresalto al leer esas dos palabras enlazadas, pero no; ya comprenderá usted que no es un Ruano Llopis lo que yo defiendo, sino un cartel en donde lo emocional pueda tener todo su temblor. Y ese temblor ya usted mismo sabe que no habita en la tinta plana, ni en el odioso sombreado mecánico, ni en ninguno de los hábiles trucos de cartel, sino en la mano, en la mano desnuda, en el brazo verdadero. Nunca puede satisfacer el demasiado artificio; pero hay momentos terribles, momentos descarnados, trágicos, en que el artificio pierde ya totalmente sus derechos o su disculpa. El artifice no es de ningún modo el artista, como suelen creer algunos. Artista es lo contrario precisamente; el artista desnuda, aclara, hace más transparente la Historia, mientras el artifice cubre y esconde con adornos aquello que tratábamos de ver. Por eso el artifice cubre y tiene gran mérito cuando vive dentro de un instante hueco, porque entonces se le agradece esa gracia en taponar el vacío.

No, no se precipite; le ruego que no vaya más allá de lo que está leyendo. Piensa usted que yo quiero hacer aquí una crítica del cartelista, pero se equivoca. Lo que critico, o sea, lo que lamento en ese mundo sumamente práctico y bruto que, escudándose en exigencias comerciales o industriales —aunque sospecho que no existen más exigencias que las de satisfacer un mal gusto propio de esas gentes— les ha llevado hacia esa perfección fría y parada que sufren ustedes. Pero el pueblo y la guerra merecen —y piden, sin ellos mismos saber que lo piden— otra *manera* de cartel. Si yo le escribo es porque me parece haber encontrado esa “*manera*”, aunque esto no significa que disponga también de la fórmula para conseguir buena calidad artística, fórmula que todos ignoramos, entre otros muchos motivos, créame usted, porque no existe.

A usted quizá le parezca extraño que no deje esta carta para más tarde, cuando nuestro vivir tenga mayor paz. Y no, no debo dejarlo para entonces, porque todos tenemos la necesidad y la prisa de un cartel fuerte. Ha de salir dentro de la guerra, aquí y ahora. El gran cuadro, la gran novela, y hasta quizá el gran poema de todo esto surgirá después, mucho después, todos lo sabemos, pero no puede suceder así con el cartel —como tampoco con el romance, en el terreno poético—, ya que el cartel no tiene nunca un tono de elegía, sino de presente, de presente quemándose.

El cartel que yo pienso —dejando a un lado toda calidad y refiriéndome aquí únicamente a la *manera de hacer*— lo hubieran pintado, naturalmente, Goya en España, y Delacroix o Daumier en Francia. No, Solana ya no, porque Solana es Goya, sí, pero Goya inmóvil. En cuanto a Goya mismo no tengo la menor duda y ya dije en otra parte que “Los fusilamientos” no me parecían un cuadro, sino un genial cartelón.

También he pensado en el fotomontaje y en el cartel de letras solas, pero me parecen dos falsas soluciones, ya que eludir y esquivar un problema, para una conciencia verdadera, no es resolverlo. Cuando más, el fotomontaje —si está muy bien utilizado— creo que puede servir para nuestra propaganda en el extranjero, porque allí lo que necesitamos llevar son *pruebas, testimonios*. Dentro o fuera de España nuestro trabajo es muy distinto; allí lo que se necesita es *convencer*, o sea, vencer derrotar a los que dudan, mientras que aquí lo que ha de lograrse es *expresar, decir, levantar, encender* aquello que *habita ya de antemano* en las gentes. Y esto sólo lo puede conseguir —o intentar— el arte libre, auténtico y espontáneo, sin trabas ni exigencias, sin preocupación de resultar práctico y eficaz, ya que el arte todo, no solamente *nos sirve* —eficaz y práctico— para comprender la Historia, sino el propio presente, puesto que todo, absolutamente todo lo que no es el arte mismo —el trabajo, el placer, la salud—, es, claro está, puro vivir, mientras que el arte es el *resultado* de la vida, es el resultado de ese vivir.

Y nada más. Dígame lo que piensa usted de mi *hallazgo*, y escríbame, aunque yo preferiría encontrar su contestación a mi carta en los muros mismos, en las paredes, que es donde está planteado el problema.

Ramón Gaya

Contestación a Ramón Gaya ()**

Escribió Ramón Gaya en estas mismas páginas una emocionada *carta de un pintor a un cartelista*, que suscribo en cuanto se refiere a la crítica de los carteles de guerra que encienden de colores —quizás con excesiva exuberancia— nuestras calles y plazas. Destaca Gaya, con certero sentido crítico, la superficialidad y bajo nivel de eficacia emotiva en nuestros carteles de guerra. No responden éstos, ni mucho menos, a la intensidad del momento que vivimos. De acuerdo con la apreciación del hecho.

Pero comienzo a discrepar cuando, en el desarrollo del razonamiento crítico, aborda Gaya el sentido causal de estos hechos, y concreta, como consecuencia, una sutil conclusión, cuyo alcance, dentro de la intención práctica que encierra, llevaría a nuestros cartelistas a un confucionismo peligroso.

Es indudable que la situación creada por la guerra, pone al cartelista ante nuevos *motivos* que, rompiendo con la vacía rutina de la publicidad burguesa, trastornan esencialmente su función profesional. Ya no se trata de anunciar un específico ni un licor: Ni la guerra es una marca de automóviles. De acuerdo. Pero es sumamente extraño que el compañero Gaya escamotee de pronto los factores reales del problema planteado cuando insinúa que el único medio de acabar con esa odiosa preocupación por la eficacia, el cálculo, la frialdad mecánica en el cartel, podría hallarse a través del ejercicio del “arte libre, auténtico y espontáneo, sin trabas ni exigencias, sin preocupación de resultar práctico ni eficaz”.

La contradicción es evidente, y la confusión entre la función específica del artista libre y del cartelista, punto de partida del error, destaca aquí netamente como causa de la propia contradicción.

Desde el punto de vista de la pura apreciación estética, cosa difícil es determinar el punto donde acaba el *cuadro* y comienza el *cartel*. Pero enfocada la cuestión desde ángulo distinto, tomando como base la función social o finalidad que cada cual realiza, puede hallarse la diferencia, si no el límite exacto. Debo señalar, para no caer en el propio error que crítico, que no es mi intento sentar definiciones sobre la naturaleza del arte, sobreentendiendo que el arte y la cultura en general tienen en inmanencia y deben tener en conciencia un contenido político y una función social, en el alto sentido de la palabra.

Límite el alcance de estas breves líneas a dos cuestiones capitales: asentar claramente, en cuanto a sus derivaciones prácticas, la diferencia entre el cartelista y el artista libre y a reivindicar ciertos valores técnicos, con los cuales, no comprendo con qué fin, ha hecho tabla rasa el compañero Gaya. El cartelista tiene impuesta en su función social una finalidad distinta a la puramente emocional del artista libre. El cartelista es el artista de la libertad disciplinaria, de la libertad condicionada a exigencias objetivas, es decir, exteriores a su voluntad individual. Tiene la misión específica —frecuentemente fuera de su voluntad electiva— de plantear o resolver en el ánimo de las masas problemas de lógica concreta. El cartel de propaganda, considerado como tal, existirá y subsistirá mientras existan hechos que justifiquen su necesidad y eficacia. Y mientras estos hechos vivos y actuales —necesidad de mando único en el ejército, de respeto a la pequeña propiedad, de intensificar la producción en el campo, etc.—, respondan a necesidades sociales de incuestionable urgencia, necesitarán siempre del artista —artista especial si se quiere— para pro-

pagarlas y reforzar su proceso de realización en la conciencia de las masas.

Las circunstancias de guerra o de revolución, aún en lo que significan como causas de transformación humana del cartelista y de su misión social, no cambian para nada su condición funcional.

Por eso, en el artista que hace carteles, la simple cuestión del desahogo de la propia sensibilidad y emoción, no es lícita ni prácticamente realizable si no es a través de esa servidumbre objetiva, de ese movimiento continuamente renovado de la ósmosis emocional entre el individuo creador y las masas, motivo de su relación inmediata.

Por eso, el cartelista necesita de un *concepto objetivo* sobre las cosas, *calcular* profundamente sobre la *eficacia* de sus procedimientos expresivos y de una continua comprobación de su *capacidad psicotécnica* con relación a la naturaleza de las reacciones de la masa ante su arte.

A este respecto, el temblor de esa “mano desnuda” o de ese “brazo verdadero”, cuya plena justificación y condición es el libre albedrío, mal podrían cumplir con la necesidad de servidumbre objetiva que se exige al cartelista.

En esta horas, abiertas a toda fecundación, la idea, la palabra pública, adquiere honda responsabilidad en el momento de abordar la cuestión práctica a que induce el razonamiento crítico. Porque hay ante nosotros extensos núcleos profesionalmente incipientes que necesitan, si no esperan —cuando nos oyen, cuando nos leen—, más que nuestra reacción interior ante su obra, nuestro consejo. Y en el terreno concreto de los problemas vivos como el que nos ocupa, es hoy menos lícito que nunca hacer del propio temperamento una teoría.

En estos momentos en que la guerra, lejos de circunscribirse a las líneas de fuego, tiene su repercusión dialéctica en el mundo subjetivo de tanto hombre que lucha sinceramente contra la parte negativa de su pasado, nadie tiene derecho a debilitar la voluntad de lucha de los artistas de la propaganda, subestimando la condición de su propia función social y política, planteando alegremente, en tajante disyuntiva, la necesidad de liquidar todo un pasado de experiencia artística —aunque ésta sea puramente técnica— como condición indispensable para incorporarse al nuevo orden que amanece.

El cartelista se encuentra, de pronto, ante la complejidad gigantesca de la inesperada situación que le plantea la guerra, que mediatizando momentáneamente su sensibilidad, le pone en la coyuntura de integrar la nueva emoción en su arte a través de un proceso lento, incrustado en la febril actividad inmediata, sin pararse a renovar sus procedimientos y recur-

son de expresión, sobre la marcha de una situación que le llama insistentemente, que necesita todas sus horas.

No es justo, para dar salida a un juicio crítico cualquiera, negar categoría humana a ciertos valores de la técnica, apenas vislumbrados aún por nosotros en su madurez conseguida a través de una larga evolución de la experiencia plástica en la historia. El profundo valor expresivo de la *tinta plana* ya se hizo patente a través de las realizaciones plásticas de Picasso y los cubistas, y en cuanto a la utilización del *elemento fotográfico*, la práctica del Dadaísmo y de ciertos surrealistas se encargaron de afirmar —a más de esa “utilitariedad fría y documental para la propaganda en el extranjero”, a que lo reduce Goya— su valor emocional y dramático hasta extremos quizás no igualados por los medios tradicionales de la expresión.

Con poco que se extreme esta tendencia puede caerse en peligrosa analogía con las tesis, bien caracterizadas políticamente, de ciertos “intelectuales” que luchan contra el maquinismo, contra el desarrollo de la técnica, para remediar los males que bajo el régimen capitalista siembra toda superproducción.

Jamás hay que confundir el valor de los medios técnicos con la equivocada —o nociva— utilización que de ellos pueda hacerse.

Ayer Goya, hoy John Heartfield. Aquél con su mano desnuda y éste con el pleno dominio de la complicada técnica del fotomontaje y hasta del “odioso” sombreado mecánico, son los dos artistas revolucionarios que han sabido llevar el hecho trágico de la guerra a la más alta expresión de la emotividad plástica.

Decir que el pueblo y la guerra merecen *otra manera*, intentando, además, definirla, me parece excesivo. Quizás más justo fuese decir: *otro cartel*. Y para conseguir lo que en el ánimo de todos es necesario, sólo a través de la depuración o purificación, y yo diría que hasta del perfeccionamiento de los medios técnicos más modernos, puede conseguirse.

Confiemos en la juventud de nuestra nueva España. Confiemos en que la sangre española, tan pródigamente deramada, ahogará todo el barroquismo superfluo y odioso, todo cartón o frivolidad en nuestro arte. Confiemos en que el fulgor ardiente de nuestra causa lo purificará todo. Y la guerra contra el fascismo tendrá sus carteles, como tiene sus héroes.

Esperémoslo y cooperemos con nuestro esfuerzo a que sea cuanto antes.

José Renau

Contestación a José Renau (***)

Aunque me resulta un poco artificioso ahora, después de haber hablado largamente contigo, contestarte aquí, pienso que es necesario si nos atrevemos a suponer que ya tenemos un público en espera de desenlace.

Empezaré diciendo que tu carta me parece tan lejos de ser contestación a la publicada por mí en el primer número de esta revista, que quizá mi contestación más verdadera fuese publicar de nuevo la que publiqué. Sí, porque no le encuentro a tu carta relación profunda con la mía. Creo que estamos hablando de cosas diferentes. Pero seguiremos, porque este fenómeno parece ser que es fatal en cuanto dos personas pretenden discutir.

Creo que todo el mal consiste en que tú no contestas a lo que yo claramente decía, sino a lo que pensabas que no decía, que no llegaba a decir, o sea, pensaste que mi carta era un disimulado ataque a quien hace carteles, y nada tan lejos de mis intenciones, ya que en este caso —si este caso era posible en mí—, esa carta la hubiera dirigido, no a un cartelista, sino a otro pintor.

Dices tú: “El cartelista tiene impuesta en su función social una finalidad distinta a la puramente emocional del artista libre”. Sí, es cierto, o mejor dicho, era y será cierto, porque mientras dure la guerra nadie me podrá convencer de esas “imposiciones”. No, esa “servidumbre objetiva” del cartelista, que supones no entiendo ni comprendo, me es, por el contrario, completamente familiar, y hasta tal extremo, que gran parte de mi vida la he gastado —gastar no es de ningún modo perder— haciendo bocetos para una litografía de donde salen gran cantidad de etiquetas para los botes de tomate y melocotón. No, no se me ocultan los rigurosos compromisos, deberes, exigencias, obligaciones, a que está sometido un dibujante o cartelista. Pero yo pensaba, yo pienso que, precisamente, la guerra, eso que atañe a todos, había de levantar esas condenas. Sobre todo cuando la guerra era todavía Guerra Civil.

Tampoco ignoro que el cartelista trabaja, tiene que trabajar casi al dictado, pero eso sucede mayormente en lo que yo llamaría *vida menor* de la guerra, es decir, precisamente en esos temas que tú precisas —mando único, respeto a la pequeña propiedad, intensificación de los productos del campo—, o sea, en la parte práctica. Parte importantísima, claro, pero que no es la aludida por mí en la carta primera. Y al decir esto, no quiero que me confundas con un... idealista —por lo menos a la manera que esta palabra se suele entender—, ya que las realidades no solamente me

son conocidas sino amadas. Lo que me pasa es que no sufro esa confusión y trabucación de esos tipos de gentes –intelectuales– que tanto se destacan por ahí, y que consisten sus dos corrientes distintas en pretender los unos que el espíritu puede resolver problemas prácticos, y los otros que lo práctico tiene mucho que hacer en el espíritu. No, no soy de los unos ni de los otros. El idealismo para el ideal, lo práctico para la práctica. Ni se puede ganar la guerra con un poema –porque el arte no es ni una herramienta, ni una ametralladora–, ni se puede, en vista de esto, inyectarle al arte un contenido político. Y fíjate que sólo digo político, ya que el social lo tuvo siempre, lo tiene siempre fatalmente, aunque sin él mismo saberlo, que es como debe tener el arte sus valores: ignorándolos.

El cartel de llamada a la lucha, que sepa inflamar la conciencia, la íntima responsabilidad de cada uno, es el que yo digo no haber visto. En mi carta sólo aludía a un cartel que hablase, no de la pequeña propiedad de este o aquel huertano, sino de la gran propiedad humana.

Y nada más, aunque sean muchos los puntos de disconformidad con tu carta, ya que para no enmarañarnos sólo quiera tratar aquí el tema de nuestro tropiezo en lo que tiene de más simple, desnudándolo de sus numerosas, sutiles complicaciones y derivaciones. Por ejemplo, sobre “El profundo valor expresivo de la *tinta plana*” en Picasso y los cubistas mucho me gustaría hablar– demostrando, claro es, lo que de camelo inteligente y divertido tuvo todo eso–, pero creo muy poco propicio el instante ya que me llevaría todo un ensayo, es decir, robaría demasiado tiempo presente. Y quiero terminar asegurándote que estás equivocado cuando dices, a propósito de mi carta, que “hoy es menos lícito que nunca hacer del propio temperamento una teoría”, ya que el cartel que yo pido no es, de ningún modo, el que yo más puedo hacer, siendo suficiente recordar algunas cosas más para saber que si algo caracteriza mis acuarelas y cuadros no es nunca el dramatismo y la exaltación.

En fin, pienso, a pesar de todo, mi buen compañero, que venimos a estar conformes, o casi conformes, aunque no nos podamos entender.

Ramón Gaya

(*) En *HORA DE ESPAÑA*, Año 1, N° 1, Valencia, enero, 1937.

(**) En *HORA DE ESPAÑA*, Año 1, N° 2, Valencia, febrero, 1937.

(***) En *HORA DE ESPAÑA*, Año 1, N° 3, Valencia, marzo, 1937.

RENAU, JOSEP, "Reflexions sobre la crisi ideològica de l'art", *La batalla per una nova cultura*, editor Eliseu Climent, Valencia, 1978, pp. 127-137

La recent Exposició Internacional del Surrealisme — així denominada pels seus organitzadors —, malgrat el seu confusionisme com a conjunt *surrealista*, ens permet d'actualitzar vells temes de polèmica amb la claredat amb què els anys van afirmant, rotundament i silenciosa, la raó interna dels fets artístics.

A banda d'altres aspectes crítics que m'allunyarien molt del meu propòsit i que, d'altra banda, han estat ja abordats amb gran agudesesa, una de les qüestions que més diafanament hom pot plantejar sobre aquesta plataforma circumstancial és la qüestió cabdal de la ideologia de l'art, de la tendència a la unitat espiritual que anima tots els iniciadors d'*ismes* i a la qual tendència, en els moments de major exaltació i febre experimental, hom intenta de donar cos teòric, conciliant, fins on siga possible, tot el que de contradicció hi ha entre pensament i acció i entre aquests i la realitat circumdant.

M'apassiona extremadament tot el que es refereix a aquesta qüestió. Una exposició, una tela, una manifestació artística qualsevol, han provocat sempre en mi, com a fets humans, per damunt de llur apreciació estètica o especulació professional, les més variades reaccions psíquiques. Confese sincerament que dins el camp del que podria anomenar *finalitat* del meu impuls crític subjectiu, des de fa temps, i més agudament des que visqué l'exaltada plasticitat del drama espanyol, tota manifestació artística que he presenciat m'ha produït un profund sentiment d'insatisfacció d'aqueixa barreja d'angoixa i de remordiment que se sent davant els fets solitaris, recollits en si mateixos, al marge del camí viril pel qual discorre el vertiginós curs de la història contemporània. I sols m'ha salvat del descoratjament la ferma creença que la situació dels fets mai no és definitiva o irremeiable, que tota transformació ulterior de les coses no depèn de lleis fatals, sinó de la voluntat determinada i concreta de l'home actuant sobre condicions objectives donades.

Contràriament al punt de vista general de la crítica de l'art i fins i tot de la posició que adopten la major part dels artistes davant la seua obra, arribe a aquestes conclusions per via gairebé exclusivament sentimental, per un d'aquells estranys trànsits psicològics en què l'home, com a contemplador, es desindividualitza, abstracta-se dels seus propis interessos, es desintel·lectualitza, perdent la noció de les categories abstractes, i es reintegra a la seua complexitat instintiva i vital.

He comprovat que tots aquests llambrecs de deliri crític no són conseqüència directa d'una consciència teòrica dels problemes i de les coses. Les sensacions rebudes en tal estat vénen de fons més imponderables, com d'un instint humà anterior a tota teoria, a tota sistematització a tota consciència racional dels fets artístics.

M'admira extraordinàriament, per inversemblant o artificiosa, la facultat d'abstracció, la facilitat per a penetrar en l'obra d'art al primer intent, amb propòsits purament intel·lectuals, passant per damunt de l'activitat que irradia tota obra com a fet, amb la freda actitud del dissector que penetra el meravellós mecanisme anatómic abstractaient-se, per necessitat professional, del drama humà que té entre les seues mans. Des del meu punt de vista, en l'artista, menys que en ningú, no és lícit aquest exclusivisme parcel·lador de la realitat. Jo diria que, en última instància, qui no és capaç de contemplar i apreciar la seua pròpia obra com a home, com a simple espectador, no serà capaç de crear-la com a artista. Perquè estic plenament convençut que allò que l'art té de *substancial* comença on acaba l'interès professional, on l'obra deixa de ser un *valor intel·lectual* per transformar-se en un fenomen autònom que ocupa el seu lloc precís en la vida dels homes, com una roca, un dia de sol o una commoció sentimental...

I és precisament en aquesta contradicció del sentit subjectiu de l'obra d'art amb la seua naturalesa real en el temps i en l'espai, emancipada ja dels interessos especulatius de l'artista, on es realitza el profund drama en què es debat l'art dels nostres temps.

El moviment artístic dels primers vint anys del segle actual conté una intensa preocupació teòrica. A més dels estímuls i propòsits subjectius que menaven l'artista en la seua reacció contra el pintoresquisme desmesurat de l'impressionisme, ens planteja per primera vegada preocupacions, per dir-ho així, extra-artístiques.

El cubisme, com a moviment fonamental d'aquesta època i malgrat haver estat, en el sentit literal del mot, el moviment artístic més absolutament abstracte, més deliberadament lligat a les lleis pures de l'esperit, s'hi manifesta amb una forta voluntat de contemporaneïtat; en la seua teoria al·ludeix sovint l'*anacronisme* de l'art en voga, la falta de coherència entre aquest i la vida moderna. Pretén de captar l'esperit de l'època mitjançant l'expressió individual d'aquesta *geometria lírica de l'esperit*, tot recolzant-se en fets i realitats exteriors: en el maquinisme, en el ritme de la vida industrial i urbana. Pretén de recollir l'esperit etern de l'art clàssic, tot conjugant-lo amb

una forta tendència actualitzant, prenent en consideració tota una sèrie de canvis sobrevinguts, tant en la realitat exterior i en la psicologia de l'artista, com en certes preteses necessitats espirituals de la gent.

Aquesta consciència de la realitat exterior, aquesta percepció dels canvis i de les necessitats en què es justificaven socialment i filosòficament els cubistes, malgrat la seua unilateralitat, tenen, en la història de les ideologies artístiques, un valor considerable, per reconèixer ja el principi d'una dialèctica entre la facultat creadora i el món exterior objectiu i independent de la voluntat de l'artista.

Aquest intent, en la darrera i més ortodoxa etapa del cubisme, acabà en la via morta de la intel·ligència pura. Els cubistes s'adonaren, sense encertar, però, les causes, que malgrat llur voluntat de contemporització amb la realitat, els principis abstractes els menaven a un buit en s'hi asfixiaven per falta d'ambient humà.

El moviment cubista, en plantejar valentament una situació psicològica dels artistes, exacerbava i descobria la descomposició intel·lectual d'aquests temps. El fracàs en el propòsit d'iniciar i desenvolupar una gran era d'art omplí d'escepticisme els artistes i posà de manifest que la complexitat i fermentació de la realitat humana i social en aquella època no podia ser captada ni assimilada partint de la mateixa plàstica i les seues lleis.

S'hi començà a parlar francament de l'art de minories, a transformar l'escepticisme que produeix la impotència en un ressentiment envers la societat, incapaç de comprendre i estimular tot allò que partís de la intel·ligència. La voluntat teòrica de tancar el cercle total d'un moviment artístic s'hi anà debilitant i s'arribà a la dispersió a l'atomització del sistema en mil teories individuals.

Dadà i els surrealistes, sumant a aquest escepticisme la tremenda exacerbació de sentiments negatius que produí la caiguda de tot un ordre psicològic i moral després de la gran guerra, arremeteren furiosament contra tot allò que pogués semblar racionalisme, plàstica pura, llançant-se pel camí d'una major complexitat i extensió en les relacions entre el món exterior i la consciència subjectiva de l'artista.

Però partint també de l'especulació purament intel·lectual, volgueren desviar l'impuls artístic cap a aquella part que es manifesta en l'home mitjançant els seus sentiments irracionals, traient a la llum, com a elements per a la creació tota la infraestructura de la condició humana.

L'intent, malgrat les seues greus deformacions ètiques i la seua tendència fortament nihilista, fou, potser, la més

agosarada aproximació a una dialèctica revolucionària de l'art: pretengueren crear tot un moviment universal de disconformitat amb l'esperit burgès, penetrar en la psicologia de la gent amb un esperit dissolvent, creient, així, resoldre la contradicció entre la consciència —subconsciència (*sic*)— social o política i la consciència intel·lectual, tancant així el cercle ideològic d'una teoria revolucionària de l'art.

Per a l'observador profund d'aquells moviments -saludables en l'ambient espiritual de llur temps- uns aspecte resta clar sobre tots els altres: l'impuls per trencar el cercles viciosos de l'art i treure el cap a l'aire fresc de la vida. El camí fou unilateral i el resultat no podia ser positiu. Tant Dadà com el surrealisme fracassaren en llur intent de commocionar el món.

Quina és la situació actual? Els surrealistes, que, a diferència dels *puristes*, sostingueren que no era possible un art independent de la vida, un art que es justificàs en si mateix, viuen avui sumits en la més absurda paradoxa que conegué la cultura de tots els temps. Convertida la seua teoria en un *modus vivendi*, en un *bluff* publicitari, segueixen abonant a aquestes altures llurs principis teòrics. Les seues afirmacions, però, viuen cínicament fora de llurs obres. Tot l'actual verbalisme polític d'ells s'expressa en una confusió molt poc *surrealista*, lligant els pocs valors que se salvaren del naufragi a la política dels auxiliars més actius de la reacció antipopular. I aquestes són, segons sembla, les conseqüències últimes de la *solució* surrealista a les contradiccions entre la consciència política i la consciència intel·lectual.

L'extraordinària complexitat i rapidesa amb què a hores d'ara se succeeixen els esdeveniments desconcerta el pensament, mena al fracàs totes les teories que tendeixen a fonamentat empíricament un moviment artístic.

Aquesta contínua successió d'*ísmes* ens demostra també d'una banda, el caràcter agut de la descomposició espiritual que regna entre els intel·lectuals i, d'altra, el caràcter violent i decisiu dels esdeveniments.

La impotència intel·lectual per a donar forma plàstica, poètica o literària a aquests fets, d'una violència psicològica sense precedents, ha produït entre els artistes un decaïment total de llurs esforços per fonamentat llur actitud creadora sobre una teoria o sistema d'ordre filosòfic.

Els moviments cubista, futurista, constructivista, surrealista, vius i encara joves molts de llurs animadors, pertanyen ja a la història. Salvats els valors plàstics que crearen, d'indubtable significació en el progrés de l'expressió artística, han deixat com a tals una experiència negativa, dispersant els artistes i creant en cadascú d'ells un problema individual angoixós.

L'individualisme més tancat regna avui en el camp de l'art, i la reacció psicològica de la major part dels nostres artistes joves, a conseqüència d'aquests desastres, és de buscar una eixida individual, de trobar una precària pau interior amb què condicionar i estimular llur activitat artística.

En la major part dels casos aquesta actitud d'aïllament no és més que un intent de fuga davant d'aquest munt d'esdeveniments que cada dia semblen més inaccessibles.

No tracte ara de definir la naturalesa ni les dimensions exactes d'aquesta realitat, cosa summament arriscada i problemàtica; crec que sobre tots nosaltres gravita d'una manera evident aquesta gegantina presència que ens aclapara i desconcerta. És precisament l'actitud ètica de l'artista davant aquesta realitat el que jo considere de valor capital en els fonaments psicològics de l'art contemporani.

En general, aquests fracassos fins ara esmentats han matat en la consciència de l'artista tot afany de contemporaneïtat. El temps ha estat desterrat d'entre els factors psicològics de la creació artística, realitzant-se una retirada cap als *valors eterns de l'art*. Aquella es fa cada vegada més intel·lectualista; l'espai obert de la realitat humana és substituït per la realitat de les quatre parets de museu. Allí tot hi és quiet. Res no canvia. Hi ha els valors classificats en una *penombra d'eternitat* que no planteja problemes incòmodes ni disjuntives que hagen de ser afrontades heroicament.

Aquesta mentalitat neocadèmica en els artistes que podríem anomenar *museòlegs* els fa veure en la realitat objectiva simples referències a l'altra realitat absoluta i eterna de les quatre parets. La teoria dèbilment fonamentada d'aquest estat psicològic es resumeix en una sèrie inarticulada de justificacions i enyorances transplantades de l'ambient d'altres èpoques, abstract-ne, no cal dir-ho, la realitat històrica corresponent.

Hi ha un altre tipus d'artista que defuig per principi tota inquietud teòrica o humana, amagant el cap sota la closca d'un tou sensualisme, tot lliurant-se a l'exclusiu plaer físic de pintar.

En oposició a aquesta ideologia difusa i negativa dels artistes *purs*, hi ha un altre corrent saludable, una força irresistible que atrau bona part d'artistes a la lluita al costat de les forces positives que mouen la història contemporània. Però la revolució, la seua teoria, els seus principis i les seues realitats no poden oferir -seria contradictori i antidualèctic- una fórmula acabada i madura per la qual puguen encarrilar llur producció. D'aquest fet es deriva la paradoxa de molts artistes que -potser psicològicament més simples que els anteriors, no tan viciats per l'especulació intel·lectual i, per tant, més sans en principi- creuen trobar-hi una solució màgica a llur drama

professional, tot lliurant-se a les còmodes fórmules d'un pretès *art de masses*, confonent el que és un fet de propaganda política al servei dels interessos immediats que va creant la marxa del procés revolucionari amb la veritable missió de l'art, posat al servei d'una eloqüència còsmica més pregona, més humanament creadora. Per això, la profunda satisfacció ètica que hom sent pel fet d'estar en estret contacte amb la realitat dels fets vius, no aconsegueix omplir plenament, en els més intel·ligents, la inquietat febre de creació per assolir una forma d'expressió més emocional i exaltada.

Entre aquests dos distints camins per a escamotejar-se del vertader drama que la realitat planteja a l'artista, salvant les distàncies i diferències de naturalesa, els darrers tenen de bo el que de bo té la justesa humana dels propòsits, la utilitat i eficiència social de llur obra. Els altres s'accontenten amb la precària delectació de minories desmoralitzades, condemnades a la desaparició inevitable per la decadència de tota una època històrica de civilització i de cultura. Ni d'una cosa ni de l'altra, però, en quedarà res en l'espai històric, com a expressió d'una gran època d'inquietuds, de turbulències creadores i revolucionàries.

És indubtable que un art nou no pot ser improvisat de la nit al matí per cap poble, per cap cervell o sensibilitat privilegiats, per cap teoria particular o general.

Llevant a l'acte de creació artística l'absolut i literal sentit que se li ha anat donant, i ambientant el seu abast dins una justa relativitat, és indubtable que l'artista no és independent del medi en què viu, ni estrany, en principi, al mètodes, modes i formes d'expressió de la seua època. Sobre aquesta base, tot canvi ideològic, lent o sobtat, no pot determinar el rebuig radical de les formes d'expressió ancorades en la seua sensibilitat per d'altres més adequades o eficients en relació a la nova necessitat expressiva. La història de l'art no ens informa de cap cas d'aquesta naturalesa. I, per més que l'accelerat ritme dels canvis de tot tipus esdevinguts en els temps actuals no tinguen cap precedent, crec que açò no pot alterar els fonaments essencials de la mecànica de les formes tècniques d'expressió que tenen llurs pròpies lleis *físiques*, relativament independents de la consciència creadora de l'artista.

L'artista -i ací no faig més que expressar una posició personal- ha de partir de la consciència d'aquesta contradicció teòricament inconciliable, com a punt de partida, com a situació psicològica davant de la realitat dels nostres temps. En conseqüència, l'artista no pot aspirar deliberadament a allò definitiu. La seua ambició ha d'encarrilar-se per la via d'un aprenentatge penós, a una llarga etapa d'experimentació, de

lluïta tenaç, amb ell mateix en primer lloc, per anar superant els valors expressius que aprengué o heretà, per anar vitalitzant-los amb nous registres d'expressió humana, organitzant lentament el caos antiartístic i viril de la nostra realitat, tot transformant-lo en valors d'expressió superior. D'aquí que acceptar com a irremeiable la contradicció que en un principi ha d'haver forçosament entre l'obra i la posició ideològica de l'artista davant de la realitat siga la posició més justa.

A aquesta altura del problema, l'honradesa intel·lectual no és una facultat innata de caire simplement ètic o instintiu. Per a l'artista d'avui l'honradesa és una posició difícil, gens avantatjosa des del punt de vista material, ni, el que és encara pitjor, respecte d'aquesta relativa pau interior a què tots aspirem. Ser honorat significa, sobretot, el reconeixement dels extrems contradictoris que suporten el drama de l'artista creador, representa gosar viure plenament dins aquesta contradicció, despullar davant el món la falta de paral·lisme entre la voluntat humana de l'artista i la realitat material de la seua obra.

Aquesta posició determina en la meua consciència intel·lectual dues conviccions íntimes. En primer lloc, que el nou ordre social que sorgirà d'aquesta commoció que creua el món tindrà la seua expressió plàstica en raó directa a l'heroisme intel·lectual de l'artista, a la seua capacitat, en aquesta etapa de lluita, per a anar assimilant la seua naturalesa psicològica a les noves forces que van obrint pas a la història dels homes, en la mesura que vaja afirmant la seua voluntat creadora per descobrir i expressar l'essencial fons humà i la intenció còsmica que impulsa aquestes forces. I finalment, la seguretat que, quan tot el que avui s'esdevé pertany al passat, el document emocional i humà dels nostres dies no el constituïran les qualitats plàstiques o valors poètics acabats dels nostres intel·ligents, sensibles o genials artistes, sinó totes aquelles obres, els colors i les formes de les quals expressen l'emoció amb què l'artista es debat enmig de la tremenda contradicció, la seua voluntat de ser, de fer constar el valor humà, la seua gestió creadora per damunt de tota desfeta històrica de les tendències particulars de les escoles, dels *ismes* decadents.

("España Peregrina". Mèxic, 1940)

RENAU, JOSEP, "I. El oro del silencio", Arte en peligro 1936-39, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1980, pp. 9-44

Acabo de llegar de España; he compartido en Madrid el primer mes de esta terrible guerra nuestra, y traigo todo mi ser conmovido por el hermoso ejemplo (único, creo yo, en la historia conocida de las guerras más o menos civiles del mundo) que ha dado el gran pueblo español.

En un solo día de visión rápida, de absoluto recobro de entera incorporación, nuestro pueblo tomó su puesto en todo los frentes contra la traición militar, preparada año tras año en medio de su noble confianza.

¡Y con qué frenético entusiasmo! El contrario engaño amaba su conciencia. Madrid ha sido, durante este primer mes de guerra, yo lo he visto, una fiesta trágica. La alegría, la extraña alegría de una fe ensangrentada rebosaba por todas partes; alegría de convencimiento, alegría de voluntad, alegría de destino favorable o adverso, y este frenesí entusiasta, esa violenta unión con la verdad, habrían decidido desde el primer momento el triunfo justo del pueblo, si la revolución militar no hubiese sido amparada por codiciosos poderes extraños. Y España, la República española democrática y legal, estaría hoy reorganizándose, completando su firme ejemplo ante el mundo.

Mi ilusión, al salir de España para cumplir otros espontáneos deberes generales y particulares, era hacer ver la verdad de la guerra a los países extranjeros cuya Prensa, supongo que por deficiencia de información, presenta los hechos con un aspecto distinto a la realidad.

Se supone generalmente, y se dice en muchos periódicos americanos y de otros países, que el Gobierno español carece de fuerza, de justicia y de orientación. Si hubiese carecido de fuerza, ¿cómo hubiera podido hacer frente en un día con los relativamente escasos elementos armados que le fueron fieles y con un pueblo que no había querido antes armar, a una revolución militar casi total y elaborada durante años? Y el Gobierno español ha procurado y sigue procurando por todos los medios a su alcance el respeto y el orden civiles. De esto estoy bien seguro, porque conozco y he oído constantemente al Presidente de la República y a algunos de los ministros del Gobierno. En todas las grandes conmociones de la naturaleza y de la vida hay zonas de sombra que nadie puede fácilmente alumbrar, comprender, ni dominar, y nada grande puede ser instantáneamente perfecto.

Las injusticias parciales, los desmanes de todo género, se cometen, sin duda, en España por grupos de los dos lados enemigos; pero, ¡de qué manera tan distinta son llevados por el Gobierno y por los militares contrarios! Estos militares organizan y dirigen militarmente el crimen y la venganza, destruyen pueblos, traen moros salvajes, eternos enemigos de España (éste es otro asunto) y legionarios extranjeros, famosos por su inmoralidad y su crueldad, para que, a cambio del botín, desarrollen plenamente su

actividades criminales. El Gobierno de la República y los representantes verdaderos del Frente Popular, en cambio, condenan cada día en la Prensa, por la radio, por decretos, todo acto innecesariamente cruento o destructor; y sus milicianos, su aviación, sus fuerzas de Asalto, sus carabineros, sus mozos de escuadra, sus marineros, dan muestra constante de mesura y dignidad. Es claro que no se puede evitar que tales grupos que merodean al margen de toda catástrofe, y que existen también normalmente en época de paz en todos los países, cometan, favorecidos por el desorden de la guerra, y en su nombre, actos que todos lamentan, que todos lamentamos, que son, en muchos casos, sancionados rápidamente por las mismas fuerzas leales al Gobierno.

Pido aquí y en todas partes, simpatía y justicia, es decir, comprensión moral para el Gobierno español, que representa la República democrática, ayudada por el Frente Popular, por la mayoría de los intelectuales y por muchos de los mismos elementos conservadores. Si el Gobierno español se sintiera alentado, honradamente y sin miras avaras, por esas justicia y esta simpatía universales, podría acelerar la verdadera victoria, en la que los amigos del mejor destino de España confiamos, y a la que España, única en su cimiento invariable, tiene pleno derecho. Y pensad bien que esta victoria no sería sólo de España, sino del mundo. Esta victoria pondría a España en condiciones de desenvolver pacífica, noble, consciente, su lógica evolución social, con arreglo a su propio genio y carácter, sin dependencia política de otros países que no la necesita, y evitaría quizás con su ejemplo la guerra del mundo, traída al mundo por los falsos, los pequeños, los miserables, y que en estos momentos está ya aguzando en lo bajo sus más espantosos fils.

J.R.J.

Este libro relata las peripecias y trabajos del largo éxodo —casi tan largo como la guerra— cumplido por las más altas obras del patrimonio artístico español a través de los distintos y encontrados climas de nuestra península y en una de las coyunturas más trágicas de su historia, hasta atravesar los Pirineos, Francia y quedar depositadas en Ginebra, sede de la entonces *Sociedad de las Naciones*, al finalizar la guerra de 1936-1939. La mayor parte de estas obras no habían salido jamás de España —y bastantes de entre ellas ni siquiera de Madrid— desde los tiempos en que fueran pintadas. Me atrevo a decir que, hasta entonces, nunca se había cumplido un éxodo tan masivamente ilustre de las obras del hombre.

Al frente de este libro figuran unas palabras escuetas y objetivas —casi lapidarias— de Juan Ramón Jiménez. Lo objetivo no significa aquí neutral o “desinteresado”, que su autor nunca lo fue con las cosas de España: significa, con la sencillez de la buena prosa, lo que pasó el 18 de julio de 1936; lo que esta fecha significó para tantos millones de españoles. Por eso —y para eso— están ahí. Y

además —seamos francos—, porque estas palabras ahorran mucho esfuerzo y dolores de cabeza al autor de estas líneas para explicar un contexto difícilmente expresable con más precisión y menos palabras: el sínfin de dificultades y sufrimientos con que el golpe militar truncó el desarrollo normal de la República; así como el estricto marco de legitimidad —legalidad— civil con que se desentendieron los afares y trabajos que estas páginas relatan. Y también porque, salvado el valor intrínseco de estas palabras de Juan Ramón, aunque uno se esforzara escribiendo sobre lo mismo, nunca sería digno de un crédito y respeto tan unánimes.¹

El motivo central del libro —su *ratio*— es un escrito original que, después de las sucesivas amputaciones coyunturales (políticas, en la época) y de los añadidos burocráticos posteriores —a las y a los que más adelante me refiero—, quedó reducido a la abstracción técnica y al esquema retórico que el lector va a abordar seguidamente. Sin embargo, queda en él una estructura de hechos y un esquema argumental difícilmente discutibles. Ahí está su valor. Y en ello consistió el gran interés que su tema despertó, entonces, y la razón de que fuera promovido e impreso en 1937 por una alta instancia internacional, para mayor bien de la República. El trabajo fue pensado y redactado originalmente para especialistas en museografía. Más aquel círculo de información era sumamente restringido. Hoy se reimprime para un público muchísimo más amplio. Y en tanto que *testimonio histórico*. Pues si los hechos y circunstancias que en él se refieren y suscitan fueran ya, como normalmente deberían serlo, “objetos de la historia”, su reimpresión resultaría obvia, por no decir inútil. Y yo estaría haciendo otra cosa, que no me sobra el tiempo...

En 1945, don Juan de Contreras, Marqués de Lozoya, a la sazón Director General de Bellas Artes, escribía: “...el marxismo lo ha alterado todo, amontonando los objetos en almaneces inconmensurables, y es tarea del nuevo Estado el que cada cosa vuelva a su lugar... *Afortunadamente, nada se ha perdido y las colecciones del Estado se encuentran hoy íntegras como antes de 1936*” (Sub.-J. R.).

Considerando estas palabras desde la serenidad de decenios de distancia y en el contexto y terminología *exactas* de la época, suponen, aparte de la constatación de un hecho patente, el tácito homenaje a una de las más cimeras —e *incógnitas*— acciones de la República Española:

“...*nada se ha perdido...*” ¡Qué entrañada y honesta simplicidad!

Don Juan de Contreras estuvo en varias ocasiones en el taller de restauración de mi padre. Yo era muy joven, casi un niño, y me dirigió la palabra alguna vez. Se me quedó grabada su imagen afable y sencilla. Y así sigue en mi retina. Luego, todas las opiniones que me han llegado sobre él coinciden en su bonhomía y honradez. Puedo imaginar, por tanto, el embarazo del buen Marqués (1bis) al

no poder precisar *dónde y en qué estado* fueron encontradas las obras y a *quiénes* se debía *el que cada cosa pudiera volver a su lugar*.. Lo del “amontonamiento en locales incommensurables” suena a leve y retórico eufemismo evasivo. Se refería, indudablemente, a los grandes sótanos y criptas de la iglesia de San Francisco el Grande, donde los “amigos” del Marqués encontraron enorme cantidad de obras y objetos de arte *debidamente* ordenados y catalogados, y *perfectamente* al abrigo de la furia dinamitera e incendiaria de aquellos también “amigos de Madrid”...

Y algo aún. Entre los cientos y cientos de abnegados protectores y salvadores de nuestro tesoro artístico, los *marxistas* éramos pocos, por no decir que muy escasos.

Casi desde los inicios de la sublevación militar, me ocupé de la dirección del diario *Verdad*, órgano de unidad comunista-socialista, con la codirección de Max Aub. La noche del 4 de septiembre de 1936 llegó a los teletipos del diario la composición del nuevo Gobierno de la República, presidido por Largo Caballero, del que formaban parte dos ministros comunistas.

El día 6 por la tarde recibí una llamada telefónica en la que se me urgía estar en Madrid al día siguiente a primera hora. Tomé el tren nocturno y llegué muy pronto a la permanencia del CC del PCE. Jesús Hernández, ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes en el nuevo Gobierno, no estaba allí. Me recibió Pedro Checa y me comunicó que se me proponía para el cargo de Director General de Bellas Artes. Me había imaginado que se trataba de alguna discusión de asuntos culturales y quedé desconcertado: le dije que había personas mucho más aptas y prestigiosas que yo para desempeñar un tal cargo. Checa me replicó que la cosa había sido discutida y que lo que hacía falta en aquellos momentos no era “una fachada”, sino un camarada con disciplina militante y con experiencia de organización: “Te espera un trabajo duro y .poco lucido” -me dijo-, para explicarme seguidamente que el aspecto, más importante de ese duro trabajo consistía en la organización de la defensa del patrimonio cultural de nuestro pueblo. La entrevista tuvo lugar ante una comisión de miembros del PCE, formada en el propio Ministerio poco después del alzamiento. De los miembros presentes de aquella comisión sólo recuerdo a Emili G. Nadal y a Juan Vicens.

La cosa era urgente. Instantes después de la entrevista tuve que tomar posesión del cargo ante el personal técnico y administrativo de la Dirección, muy numeroso y diversificado, sin poder siquiera afeitarme y con lo que llevaba puesto: una simple chama-

rra y una pistola del nueve largo a la bandolera... La impresión que causé en aquellos pulcros funcionarios debió de ser entre terrible y deplorable.

Por suerte, la cosa no me venía de nuevas. El trabajo en el diario y mis contactos activos con la *Junta de Protección del Tesoro Artístico* de Valencia me habían dado una idea bastante aproximada de cuál podría ser la situación al respecto en el plano nacional.

Lo más inmediato era el preparar un informe para el Ministerio sobre la situación real de las *Juntas* de protección que funcionaban en el territorio controlado por la República. Para ello era urgente ponerse en contacto personal con los responsables de estos organismos. Inicié el trabajo al día siguiente de mi torna de posesión, empezando con la *Junta* de Madrid. Formaban ya parte de ésta Timoteo Pérez Rubio y Roberto Fernández Balbuena, que fueron mis más próximos colaboradores durante todo el tiempo que permanecí al frente de la D. G. de B. A. Recuerdo que los últimos papeles que despaché dos años más tarde, antes de dejar el cargo, fueron para dar curso al acuerdo de adscribir la *Junta Central del Tesoro Artístico** directamente a la Presidencia del Gobierno, con el fin de asegurar la continuidad de los trabajos de protección, ante la eventualidad de posibles cambios de criterio de los nuevos responsables del Ministerio. Y estos dos buenos amigos siguieron en el tajo hasta que las obras fueran, finalmente, depositadas en Ginebra.

En enero del 39 salí por pelos de Barcelona. El Gobierno de la República y el de la Generalitat estaban ya en Girona. Fernández Balbuena me acompañó hasta el Castell de Figueres, donde vi, por última vez, las cajas que contenían el tesoro artístico, ya listas para abandonar el territorio nacional.

El dramático itinerario que siguió este éxodo histórico es muy elocuente: todas las obras y objetos artísticos e históricos de primer orden del Museo del Prado y de otros museos, archivos y bibliotecas, habían sido ya retirados y protegidos antes de los primeros bombardeos masivos de la aviación nazi-fascista sobre Madrid (del 14 al 25 de noviembre de 1936); las más importantes expediciones de evacuación desde Madrid a Valencia, pasaron el puente del Jarama *antes* de que éste fuera batido por la artillería enemiga (hacia el 20 de noviembre); el transporte de las obras desde Valencia al Castell de Figueres tuvo lugar *antes* de que las tropas franquistas llegasen al Mediterráneo (15 de abril de 1938); y, en fin, la totalidad de las cajas conteniendo las obras de arte cruzaron la línea fronteriza *antes* de que ésta fuera totalmente ocupada (10 de febrero de 1939) por el ejército enemigo. No fue ninguna cadena de azares: se debió a la tensa solicitud que los sucesivos gobiernos de la República mantuvieron, en todo momento, por la suerte de nuestro patrimonio artístico y tesoro nacional.

* Presidida por Pérez Rubio desde su creación, en abril de 1937. Fue mi sustituto en la D. G. de B. A. (en los asuntos del Tesoro Artístico y su defensa) durante mis ausencias de España.

Esto no lo sabe casi nadie. Algún día se colocará a la entrada del Museo del Prado, una placa advirtiéndolo al visitante del sobrevalor que la epopeya de 1936-39 añadió a las obras que allí hay. Porque las obras del pasado valen tanto más cuanto más se ha luchado por ellas, no sólo por entenderlas y asimilarlas, sino también —y sobre todo— por su pervivencia física. Para un mejor futuro de los hombres.

El período más bajo de mi productividad artística fue, precisamente, el de mi gestión como Director General de Bellas Artes. Los carteles y fotomontajes de esta etapa fueron realizados generalmente los fines de semana y robando tiempo al sueño. Sólo la parte gráfica del pabellón de España en la *Exposición Internacional de París, 1937*, y los grandes fotomontajes sobre los llamados “13 Puntos de Negrín” (destinados a la *Feria Internacional de New-York, 1939*) fueron hechos dentro del tiempo de mi cargo.

Por muy corta que hubiéramos supuesto en un principio la duración del levantamiento militar contra la República ², yo no hubiera aceptado de ningún modo —estoy seguro de ello— un cargo oficial que requiriera todo mi tiempo. Y, más aún, que cortaba mi desarrollo en unas circunstancias excepcionales y óptimas para la aplicación práctica de mis más caros principios sobre la función del arte ³. Pues estos principios no me habían venido de pronto, al socaire de la nueva situación revolucionaria que vivía España a raíz del levantamiento militar: habían ido formándose paulatinamente, en un complejo proceso de elaboración desde la crisis “estética” que experimenté en 1928.

La opción fue dura. Desde los primeros tiempos de la República, un grupo de intelectuales valencianos habíamos ido desarrollando una crítica implacable de las concepciones históricas y de la *hispanidad* “de izquierdas” que mantenía gran parte de la intelectualidad republicana y de cierta consiguiente mitificación de los valores de nuestra cultura clásica. Esta actitud crítica se materializó y culminó en 1935, durante la primera etapa de la revista *Nueva Cultura*. Defendíamos una concepción de la cultura perentoria y directamente ligada al vivir cotidiano —es decir, a las crecientes luchas sociales de nuestro pueblo—, sin mediaciones historicistas o culturalistas, que considerábamos evasivas y confusas. ⁴

La guerra civil no nos pilló desprevenidos. Más tuvimos que aprender sobre la marcha muchas cosas viejas y otras nuevas. No es lo mismo discutir acaloradamente con un amigo, que verlo desangrarse al lado de uno; como tampoco lo es contemplar obras maestras de la pintura o leer libros del Siglo de Oro (y estar o no

de acuerdo con ellos), que ver ediciones príncipe y viejas pinturas en trance de destrucción física... Entonces, cuando la materialidad de las obras del pasado se funde con la fiebre combatiente, la relación entre esta presencia física y su carácter histórico entra en un nuevo registro de connotaciones significativas. Y esto sucede hasta en las gentes más sencillas, como tuvimos ocasión de constatar en muchas ocasiones. Y en una guerra como lo fue la nuestra, sobre todo. Así, la preservación y la defensa de nuestro patrimonio cultural fue asumida espontáneamente por el pueblo español. De ahí que la significación de las tareas que esta preservación suponía, rebasara, desde un principio, los niveles propiamente burocráticos, técnicos y eruditos y constituyera uno de los componentes más vivaces de la política cultural del momento. Pues la función de nuestro legado histórico se había hecho *pública* y cotidiana e implicaba la práctica de su asimilación popular al ritmo mismo de la lucha armada antifascista. Casi de la noche a la mañana, la política cultural republicana tuvo que cambiar de signo: ya no se articulaba exclusivamente conforme a módulos surgidos de cerebros liberales y bienintencionados. Esta articulación venía en gran parte, ahora, de la calle. De un clamor estridente y a menudo discordante. Pero con acentos firmes, inequívocos y totalmente nuevos.

Este clamor fue recogido por el histórico “Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura”, que se abrió en Valencia el 4 de julio de 1937. La *Ponencia Colectiva* del Congreso “programaba un humanismo revolucionario en el que se sintetizaban las vanguardias escindidas, con anterioridad al 18 de julio, entre ‘formalistas’ y ‘revolucionarios propagandísticos’ y, al mismo tiempo, recuperase la herencia cultural, el legado del pasado”. Este reciente resumen de la línea del Congreso ⁵, explicita muy precisamente las tesis básicas que estructuran mi estudio de aquellos tiempos sobre la “Función social del cartel”: vanguardia formalista, propaganda revolucionaria (cartelismo), más *integración de la herencia cultural* (realismo pictórico español). El estudio se escribió e imprimió antes de que el citado Congreso se reuniera. Para el objeto que nos ocupa, creo que basta con transcribir uno de sus párrafos finales:

“Los valores de nuestro pasado histórico no pueden continuar por más tiempo condenados a la estrechez de los museos, entre las manos del eruditismo profesional. El arte [del pasado] no es un patrimonio exclusivo de las ideologías muertas. Su dinamismo vital no puede realizarse al margen de las relaciones sociales, de las fuerzas productivas de la humanidad...” ⁶

Cuando escribí este texto había ya empezado la guerra y yo era Director General de Bellas Artes. Me tocó ocupar la dirección en la

primera línea de la lucha por el salvamento y protección de nuestro patrimonio cultural. Y acepté el cargo porque se trataba de un factor esencial en la elaboración de la *nueva cultura* que nuestro pueblo necesitaba para seguir luchando y existiendo. Porque, como ya he dicho, desde los primeros momentos de la sublevación militar participé activamente en la *Junta* de defensa que se formó espontáneamente en Valencia ⁷. Y, además, porque yo no era un advenedizo en estos menesteres. Desde muy niño, fui ayudante de mi padre en la restauración de *pintados*. Mientras mis amigos jugaban al trompo, pasé buena parte de mi adolescencia entre el polvo de los talleres y depósitos de los museos, entre libros de pergamino y grabados viejos. He palpado con mis manos famosas pinturas de Velázquez y de Goya. Aprendí a transportar pinturas medievales de tablas carcomidas a lienzos nuevos, a limpiar y remozar grandes frescos barrocos y hasta a transportarlos de un muro a otro...

Y aunque todo esto me haya dejado un mal regusto por cierto tipo de museografía, creo haber cumplido con mis deberes en la D. G. de BB. AA. con un claro conocimiento de causa y con entusiasmo militante. Creo, sin pizca de arrogancia pero con orgullo, que lo más positivo que he hecho en mi vida, lo que de mi quehacer entero ha tenido más alcance universal, es el haber coadyuvado con mi esfuerzo, junto con el de cientos de otras personas -que han muerto o viven todavía-, a preservar de una destrucción segura muchos de los signos más altos de nuestra identidad histórica y humana.

Dicen que el señor Azaña dijo una vez: "*Es más interesante salvar el Tesoro Artístico que la propia República; ésta, si se perdiese, puede ser siempre restaurada, pero aquél ya no se podría jamás recuperar, en caso de perderse.*"⁸

No sé si estas palabras serán ciertas o apócrifas. En el primer caso, ello supondría, lógicamente, que la mejor defensa del Tesoro Artístico hubiera sido la no-resistencia frente al fascismo: antítesis irreductible entre la eternidad del arte y la supervivencia histórica de las gentes. Pues la *eternidad* del arte no es más que eso: la supervivencia de las gentes *en el arte*. Por eso no puede hablarse propiamente de un arte *fascista*. Dudo mucho que estas palabras sean realmente de Manuel Azaña: estarían en abierta contradicción con su trayectoria política e intelectual. Y ello nos suscitaría un estilo mental concomitante con cierta argumentación, muy *up-to-date*, que trata de justificar *in extremis* las virtudes profiláctico-políticas de la bomba de neutrones. Engendro típico de la inteligencia "pura" — ¡Marinetti! —, que también tiene su "folk-lore"...

Esto nos plantea, queramos o no, el abrupto problema de si la gente es *para el arte* o si el arte es *para la gente*, problema siniestro y lógicamente insoluble, que ya me había planteado yo a los

veintinueve años. Y que sólo la praxis colectiva de ciertos momentos cruciales — como lo fueron los tres años de guerra antifascista — permite una ecuación, humanamente coherente. La enunciación misma del problema denota los estragos que la marea de elitismo artempurista de entre las dos guerras produjo también en España, discernible sobre todo en la displicente ambigüedad que envolvía la noción de *las gentes*.

Rabelais escribió: "*Je ne bastis que pierres vives, ce sont hommes*"^{*}. Los humanistas renacentistas sabían bien que son *las gentes* quienes construyen las Repúblicas y que son las Repúblicas las que construyen a *las gentes*. Y la guerra nos enseñó que la razón de las piedras "muertas" que nos miran desde el pasado somos nosotros, las "piedras vivas" de hoy. Es decir, que en toda cultura viva el presente y el pasado coexisten. Y que la argamasa de este dialéctico convivir son *las gentes*, productoras y producto de las culturas. Todo lo demás no es sino reducir la historia de las Artes y de las Repúblicas a una mera *mitología de Titanes*...

Algunos intelectuales republicanos no se hallaban a su gusto en el tumulto democrático que suponía la reacción popular contra el golpe militar. Nosotros nos hallábamos como peces en el agua. En medio del tumulto, percibíamos una nueva claridad. No fue azaroso el que nuestro grupo (y la redacción de la revista) se autodispersaran al producirse el levantamiento. Las razones nominales eran objetivas y de peso. Pero había un estímulo más hondo: confrontar nuestros anhelos con la realidad, precisar los planes tácticos y estratégicos en la nueva situación, sumergiéndonos en ella; rectificar las tesis de combate y afinar la puntería contra un enemigo que -conforme a nuestras previsiones- iba claramente identificándose, en el interior como en el exterior, con la torva silueta del fascismo.

En 1937, el señor Ossorio y Gallardo, embajador de la República en París, fue mucho más razonable y realista al declarar que los problemas de la cultura popular "*preocupan al Gobierno tanto como la guerra misma*"¹⁰. Así era entonces. Entre las nociones de *República* y de *Cultura* se estaba produciendo una identificación y una ósmosis nunca antes conocidas...

Escríbese lo que se haya escrito o se escriba; cállese lo que se crea conviene callar, el caso es -estoy profundamente seguro de ello- que los pocos e intensos años republicanos, incluidos los de la guerra —*et pour cause*—, han sido, hasta hoy, los más lúcidos y

* "Yo no construyo más que piedras vivas, es decir, hombres". François Rabelais: *Tiers livre des faits et dicts héroïques du noble Pantagruel*, 1546.

** El primero fue a finales de 1936, con el fin de invitar oficialmente a Picasso y a otros artistas españoles residentes en París a participar en el pabellón de España en la *Exposición Internacional* del año siguiente.

razonables de toda la historia de España. Mientras no se demuestre lo contrario: los únicos de nuestra historia en que la aristocracia terrateniente, la alta burguesía, el clero y las castas militares no fueron omnipotentes.

El texto que forma el núcleo de este libro (parte II) data de 1937 y es un *documento oficial*. Se trata del *único documento testimonial de conjunto* que existe sobre los trabajos de salvamento y preservación del Patrimonio Artístico e Histórico español durante la guerra de 1936-1939.

Lo redacté en función de mi cargo oficial en el Gobierno de la República y lo leí en París, 1937, ante la instancia correspondiente de la *Sociedad de las Naciones*. Sensiblemente reducido, el documento se publicó seguidamente, con el título de *“L’organisation de la défense du Patrimoine Artistique et Historique Espagnol pendant la guerre civile”*, en la revista *Mouseion* (volumen 39-40, 1937), órgano del *Office International des Musées* dependiente del *Institut International de Coopération Intellectuelle*, institución que desempeñaba una función análoga a la de la UNESCO de hoy. Casi simultáneamente se imprimió una *separata* de 10.000 ejemplares, promovida y sufragada por el Gobierno de la República. La edición fue distribuida casi exclusivamente en los museos, pinacotecas y colecciones oficiales, entre los directores y conservadores de estas instituciones y conocidos especialistas en museografía, historiadores y críticos de arte.

Después de la segunda guerra mundial (yo me hallaba a la sazón en México) comenzaron a llegarme por varios conductos noticias e indicios de que en algunos países europeos de ambos bandos —no sabría precisar hoy en cuántos y cuáles— la preservación de los respectivos patrimonios artísticos se había efectuado conforme a las experiencias de la guerra de España, descritas pormenorizadamente en el documento.

Hoy, cuando este documento se publica íntegramente en castellano por primera vez ¹¹, antes de que se aborde su lectura, creo de interés hacer algunas consideraciones sobre los motivos y avatares anecdóticos de su concepción, lectura oficial e impresión original, precisando, en primer lugar, que ambas -lectura e impresión- lo fueron en lengua francesa.

Después de los anteriores párrafos y de la seriedad del objeto que en ellos se suscita, quizás el lector se extrañe que empiece diciéndole que la concepción y redacción -y por tanto, la lectura y publicación- del documento se debiera a una circunstancia imprevista y casual o, si se quiere, a esa extraña dialéctica entre la necesidad y el azar, que tantas veces he experimentado en mi vida. ¹²

* No tengo claro del todo si este señor se llamaba así, ni, en todo caso, si el nombre está correctamente escrito.

A principio o mediados de marzo de 1937 hice mi segundo viaje oficial a París.** Esta vez tenía que hacerme cargo de la realización e instalación de los elementos gráficos que debían animar el perfecto *container* que era el pabellón de España en la *Exposition Internationale des Arts et des Techniques, 1937*, cuya inauguración estaba prevista para comienzos de mayo de aquel mismo año. Llegué a París con una orientación muy precisa y bien pertrechado de materiales de los archivos de la D. G. de BB. AA., de la Subsecretaría de Propaganda y del mío propio. Para la apertura de la Exposición, el punto más importante que se había previsto consistía, precisamente, en un gran conjunto monográfico sobre la salvación y defensa del Tesoro Artístico (aunque yo debería ocuparme también de los demás aspectos gráficos del pabellón). Este conjunto ocuparía la mayor parte de la III sección del pabellón. Me traje a Gori Muñoz y al cartelista Alonso como los más competentes colaboradores y, ya en París, se nos agregaron otros gráficos y fototécnicos franceses. El Ministerio de Hacienda no escatimó fondos ¹³ para una instalación digna de la enorme expectación que la guerra de España y la obra del Gobierno de la República levantaban por entonces en el mundo entero.¹⁴

Llegamos en plena efervescencia constructiva y creadora. El pabellón andaba bastante atrasado todavía. José Luís Sert y su mujer desplegaban una energía prodigiosa. Luís Lacasa, más flemático, era particularmente eficiente en las discusiones decisorias de orientación. Alberto Sánchez andaba totalmente absorbido en su gigantesco “cactus” —como lo llamaba yo—, y una vez me dijo que trataba de plasmar “una lontananza castellana, *pero puesta de pie*”; su ardor “proselitista” llegaba hasta cantarnos enérgicas coplas toledanas, extendiendo el brazo hacia horizontes ausentes... En lo que llevaba de guerra, nunca había visto caso de mayor fervor, casi fanático, por la causa de la República española como el de Juan Larrea, y creo sinceramente que no lo ha habido: entre él y Guite, su mujer, ayudaban en todo y hacían por España todo lo que imaginarse pueda, y con una usura de tiempo y dinero increíbles... Hacía de *trait-d’union* entre nosotros y Picasso, que iba ya en el prelude de su gran obra... Tal fue el cuadro imponente-estimulante con que los recién llegados nos encontramos en París.

Empezamos inmediatamente a trabajar. A poco de mi llegada, el jefe de protocolo de nuestra Embajada me dijo que era de rigor una entrevista oficial con mi homólogo francés, M. Huysman,* y que éste, en vista del agobio de tiempo de que padecíamos, había sugerido venir él mismo al pabellón. Se convino una fecha y me la anoté. Se trabajaba muy duro todo el día y hasta bien entrada la noche, con frecuencia. Me traje de España los “nudos” temático-visuales ya resueltos en fotomontajes y bocetos, reducidos a la escala espacial de los recintos del pabellón. En un principio,

lo más difícil fue que mis colaboradores se familiarizaran con los métodos fototécnicos con que yo había concebido los conjuntos gráficos, poco comunes por entonces. Más pronto formamos un equipo bien acoplado y operativo. Luego, la angustia del tiempo, que corría inexorablemente, obligándonos a una verdadera carrera contra el reloj, con una constante tensión a fin de mantener un nivel de calidad gráfica lo más alto posible... Un buen día nos sorprendió en el lugar mismo de trabajo, una nutrida visita encabezada por un señor de punta en blanco, Quedé helado de espanto: era *M. le Directeur des Beaux Arts de la République Française...* Se me había olvidado totalmente la cita. Venían en la comitiva algunas personas conocidas, entre ellas, Max Aub, agregado cultural de la Embajada. Su aterrada expresión fue como un espejo para mi propia estupefacción: yo iba sin afeitar y con un mono de trabajo, sucio de polvo, cola y manchas de color. Me excusé como pude con el señor Huysman y le rogué que me permitiera unos minutos para cambiar de vestimenta. Y me atajó: "*Ça va, M. le Directeur: c'est comme si j'étais avec vous à la guerre...*" Sus palabras se me clavaron. Se había previsto un ligero refrigerio en el mismo pabellón. Pero nadie se había molestado en recordarme la cita.

Este incidente muestra hasta qué punto estábamos absorbidos en nuestras respectivas tareas. Y aunque a alguien le parezca un latiguillo de cajón, hasta qué punto la idea fija en la lucha de nuestro pueblo no nos dejaba ni un instante. Y que todo lo demás era adjetivo: especie de arrogancia inconsciente, ciertamente. Más éramos totalmente conscientes de que nuestro trabajo era un *trabajo de guerra*. Como tan gentilmente había evocado mi colega francés.

En las escasas horas de esparcimiento que el trabajo nos permitía por entonces, solíamos acudir al café *Le Select*, del boulevard Montparnasse, a la tertulia de Louis Aragon, Paul Eluard, Tristan Tzara, Sadoul y otros más que mi memoria omite injustamente; de entre nosotros, Luis Lacasa, Sert, Alberto, Juan y Guite Larrea, Oscar Domínguez, Hernando Viñes y su mujer... Pronto me hablaron todos de tú a tú. Ligué una estrecha amistad especialmente con Tristan Tzara —hombre abierto y extremadamente simpático— y con Oscar Domínguez, que algo más tarde me sirvió de experto cicerone en mis incursiones por los altos niveles y bajos fondos de París. Solo Aragon me miraba un tanto "por encima del hombro" (*... ce gar espagnol!*). Y con cierta razón. Era yo el más joven de la tertulia, pues no había cumplido aún mis treinta años... Y, por primera vez en mi vida —no sé por qué—, me dio un frenético *tic* por jugar al *futbolito* en las máquinas tragaperras del café. Mis "acérrimos" oponentes eran Alberto, Lacasa, Gori Muñoz, Domínguez, Sert, Tzara, etc. Pero jamás nadie me ganó. Estuve en un tris de ser campeón absoluto del boulevard Montparnasse en este sano deporte. Hasta que Guite

Larrea me reconvino, con una severidad llena de *charme* (era muy bella y yo la quería mucho), sobre el escándalo que se armaría si un reportero pillaba a *M. le Directeur des Beaux Arts du gouvernement "rouge"* jugando al futbolito en pleno *trottoir*...

Recuerdo que, en una de estas veladas, Tristan Tzara se interesó en las peripecias del salvamento del Tesoro Artístico en España. Menudearon las preguntas y se organizó una conversación muy animada, en la cual llevaba yo la voz cantante. Aquel día había en la tertulia un señor desconocido para mí que escuchaba con suma atención. Luego me fue presentado y me pidió hablar conmigo aparte por unos instantes inmediatamente y en el mismo café. Se trataba de M. Fondukidis, museógrafo griego, presidente del *Office International des Musées* y director de la revista *Museion*. Me dijo que tenía que tratar conmigo de una cuestión muy importante, y me invitó a cenar la tarde siguiente en un restaurante próximo al pabellón.

Por deducción cronológica, la entrevista debió de tener lugar entre el 25 y el 30 de marzo, más no después de esta fecha. Lo deduzco porque mi interlocutor me preguntó e insistió mucho sobre las características y efectos de los bombardeos aéreos. Y sólo se habló *de Madrid*, sin mención alguna al caso de Durango y Guernica. El señor Fondukidis era amigo de Tzara, y parecía como si hubieran convenido en que éste suscitara el problema a fin de que él pudiera oír lo que yo espontáneamente decía. El método era inteligente y me predispuso bien. Hablamos de muchas cosas que no podría reconstituir ahora. En resumen, vino a decirme, en tono muy confidencial primero, que durante la última guerra mundial (la primera, entiéndase) se sacaron de París varios famosos lienzos del Louvre, con el fin de ponerlos al abrigo del cañoneo del famoso *Grosses Bertha*, y que el resultado había sido *catastrófico (sic)* para los lienzos en cuestión: aflojamiento de las telas en bolsas longitudinales, y aparición de un denso *chancis* sobre la superficie de varias de las pinturas, que puso en grave peligro la integridad misma de las obras... Para, en este contexto, subrayar seguidamente la importancia de lo que estábamos haciendo en España, *totalmente nuevo en la experiencia internacional* —dijo—, que era absolutamente necesario generalizar y recoger... Para terminar proponiéndome si yo estaba dispuesto a elaborar un *exposé* detallado del conjunto de nuestras experiencias y trabajos, con vistas a una conferencia de información oficial exclusivamente para especialistas. Me hizo una fuerte presión *política*: la cosa era muy importante también para la propia España, en razón de las persistentes alarmas y especies que circulaban acerca de la suerte de nuestro patrimonio artístico.

El último argumento tenía mucho peso y era verdad. Pero el asunto se me vino encima intempestivamente. Y me pilló un tanto

fatigado. Me hallaba por entonces totalmente concentrado en el trabajo del pabellón. Y traté de zafarme del nuevo problema... Le dije que la D. G. de BB. AA. llevaba ya editados bastantes folletos con buena información sobre el tema, que habían sido ampliamente distribuidos por nuestros servicios de información. Me replicó que tales materiales habían llegado también a su oficina, pero que lo más importante que me había oído decir el día anterior — particularmente sobre los medios técnicos de defensa— no figuraba en ninguno de estos materiales. Creo que se dio perfectamente cuenta de mi estado de ánimo. Me rogó que lo pensara bien y quedamos en vernos de nuevo.

Salí de la entrevista muy preocupado e inquieto. En los días siguientes ya no pude concentrarme en los trabajos del pabellón como hasta entonces. Los veía con otros ojos. Casi sin quererlo, abordé una especie de inventario de lo que estaba hecho y de lo que quedaba por hacer. Por fortuna, el método de trabajo que seguíamos era bastante flexible y estaba concebido con un mínimo de subjetivismo, a fin de que fuera operativo para diversas personas, independientemente del papel de cada una en el trabajo en equipo. Era un método lecto-visual sencillo. Así, aparte de los citados fotomontajes y bocetos ya preparados, se trabajó desde un principio con una especie de guión “fílmico”, pero más bien de *corte y montaje*, en el que el hilo de la secuencia lo constituían los textos (ya escritos en el guión) y, en vez de “filmaciones” habían fotonegativos ya seleccionados para ser ampliados y montados según el carácter y ritmo temáticos. Tales fotonegativos iban numerados con un orden doble: el primero (en negro) establecía la sincronización general de las imágenes y los textos, marcando los fotonegativos que había que ampliar a gran tamaño, a veces según su propio valor, con independencia de los textos; la segunda ordenación (en rojo) se aplicaba a grupos de estos mismos fotonegativos, mas con una temática similar, señalando su orden de prelación cuando el espacio disponible era el criterio que decidía cuántas imágenes podían utilizarse. Trabajábamos con una demasia de material gráfico, a fin de disponer de un margen de seguridad. A este respecto, la “elasticidad” funcional de los espacios diseñados por Sert, facilitaba considerablemente nuestra tarea... Si he entretenido al lector con estas consideraciones técnicas, es para justificar un tanto la delicada opción que tuve que resolver en aquellos difíciles momentos.

En un lapso de tiempo relativamente corto, había ya tomado mi decisión. Los nudos temático-visuales a que antes he aludido estaban ya resueltos. Con todo, quedaba mucho trabajo todavía. Mas eran problemas de transición entre estos puntos nodales y mis colaboradores habían prácticamente asimilado los métodos más arriba resumidos. Reuní al equipo para tratar sobre la even-

tualidad de que ellos pudieran seguir adelante sin mi ayuda: yo acudiría cuando me necesitaran. Dije a mis amigos que, muy probablemente, tendría que asumir otra responsabilidad urgente, mas que ello no dependía sólo de mí...

A partir de aquí, me encuentro con una mancha negra en mi memoria, que me impide precisar lo que pasó. Sólo, vagamente, que la idea fue plenamente aceptada por las instancias del Ministerio de Instrucción Pública y del Gobierno. Y que comuniqué el acuerdo al señor Fondukidis. No puedo precisar si la copiosa documentación que hubo que movilizar me fue enviada, o si me trasladé yo mismo a Valencia (sede entonces del Gobierno) con este fin. Creo que esta segunda suposición es la más verosímil. El caso es que a mediados de mayo me hallaba ya instalado en la *Casa de España* de la Ciudad Universitaria de París, trabajando lleno en la redacción del texto de la conferencia.*

La redacción de estas líneas introductorias no me ha sido nada fácil. El único *indicio* cronológico que poseo, tanto de la fecha aproximada de la conferencia como, por consiguiente, de otras fechas correlativas, es el siguiente:

“Al poco tiempo de la inauguración de la feria (Exposición de París, J. R.), Josep Renau, que había colaborado en el montaje del pabellón y era el creador de los numerosos fotomontajes expuestos, dio una conferencia precisamente sobre ‘La protección de las Obras de Arte en España’. Renau era entonces Director General de Bellas Artes y en su conferencia pasó revista a los puntos más importantes del programa oficial: las actividades de la Alianza de Escritores a) para la Defensa de la Cultura, los decretos del 2 de agosto del 36 por los que se formaban los Consejos b) de Protección, la creación del Museo de las Descalzas Reales c), el *recuento de las obras salvadas* (sub. J. R.), etc., pero también, y esto es importante, los bombardeos sufridos en Madrid en los que la aviación rebelde se había ensañado con el propio Museo del Prado, la Academia de San Fernando, el Palacio de Liria y la Biblioteca Nacional.”

Este párrafo está tomado del ensayo de Víctor Pérez Escolano que hemos mencionado ya (ver notas 5 y 13), con informaciones to-

* Si lo recuerdo, es porque algunos de mis colaboradores en el pabellón vinieron a la *Casa de España* a festejar mi treintaavo aniversario, que fue el día 17 de este mes.

** Ver pág. 58, párrafo 2, de este libro.

madras, a su vez, de una reseña sobre la conferencia en la revista parisiense *Beaux Arts*, número 239, 30 de julio de 1937.

Llamo la atención sobre ese “recuento de las obras salvadas” que he subrayado en la cita. Pues no es otra cosa que el *famoso balance de las principales obras recogidas por la Junta de Madrid*, mencionado en mi conferencia así como en el texto impreso posterior. En este último consta vagamente que dicho *balance* cuenta “hasta finales de octubre”, sin más precisión.** No creo que se trate de ninguna omisión, sino, lógicamente, de que en el manuscrito original tampoco figuraba ninguna fecha concreta, porque estaba *sobreentendida*. El impreso es de 1937 y no indica para nada el mes. Lo cual puede inducir a un error considerable -nada menos que de *un año* en una guerra que duró *tres*- con respecto al referido *balance*.

De todo ello deduzco que mi conferencia debió de haber tenido lugar entre fines de junio y principios de julio de 1937. Por lo que ese *finales de octubre* no puede ser otro que el de 1936. Es decir, apenas *cuatro meses después* de iniciado el alzamiento militar. Lo que subraya la enormidad, en cantidad y calidad, de las cifras -registradas en el documento- de obras y objetos de arte recogidos por una sola Junta, la de Madrid. Prueba palmaria y abrumadora del ritmo adquirido por la acción de defensa y salvaguarda del tesoro artístico, nunca antes conocido en circunstancias análogas -sí es que las ha habido-, y totalmente inconcebible sin la colaboración y el estímulo espontáneos de todo un pueblo, como se señala en la última parte del documento.

Llamo la atención, por otra parte, sobre las imprecisiones de información de la revista *Beaux Arts* —que hemos señalado con letras—, que Pérez Escolano transcribe, así como sobre otros indicios semejantes entre las líneas del interesante estudio de este autor.¹⁶ Lo que hace pensar que éste desconocía el documento que hoy reproducimos, que no es un documento cualquiera. Y no sólo este buen amigo...

Es bien patente la conspiración de silencio que se ha abatido por doquier sobre la épica defensa del tesoro artístico español. No sólo por parte de Franco, sino también de su correlato histórico: aquella *guerra fría* que tanto lo abrigó. Y no sólo en España, fuera de ella también, que es lo más grave del asunto. Muchas obras de la vieja pintura española de entre las más insignes fueron expuestas, por vez primera fuera de España, en la “célebre” exhibición inaugurada en Ginebra el 1 de junio de 1939. Las obras fueron expuestas *tal como allí las dejó* el Gobierno de la República. Los ciudadanos helvéticos pudieron comprobar con sus propios ojos, aparte del esplendor de estas pinturas, el perfecto estado en que se hallaban. Mas *nadie* se ocupó de explicar al pueblo español, *propietario legítimo de estas obras, quiénes* las llevaron a Ginebra

y *por qué* tuvieron que ser llevadas allí... Esta exposición fue tristemente “célebre” para el franquismo, y para todos los demás. Porque era un recuerdo envenenado; había que explicar muchas cosas y rectificar otras.

Demasiadas. Y demasiado abyectas: que si las obras del Pardo habían sido “destruidas por el vandalismo rojo” (sic); o “vendidas a los rusos” (sic); o “a los americanos” (sic); o “entregadas al Gobierno francés de Frente Popular” (sic)... Fueron tantas y tan absurdas las especies de este jaez que pululaban en la época, tanto en la prensa “nacional” como en la “gran” prensa internacional, que no vale la pena transcribir ni una sola de ellas. Pero sí reflexionar un poco sobre la “objetividad de información” de los *mass-media*...

La guerra de España ha sido la “mala conciencia” de la Europa burguesa. Casi nadie, que yo sepa, ha mentado o comentado aquel hecho singular, desde entonces. Y el *black-out* dura ya cerca de cuarenta años... Porque el exilio no es sólo cosa de personas. También hay hechos relevantes exiliados de la Historia.

En escasas semanas, no más de cuatro, la redacción del documento quedó lista y, si no recuerdo mal, la tradujo al francés la mujer del pintor Hernando Viñes. Resultó un texto muy apretado y largo, un tercio más que el leído en la conferencia y casi el doble del impreso posteriormente, que es el que publicamos aquí.

Dada la cantidad de materiales que hubo que extraer y resumir, redacción y traducción fueron hechas a marchas forzadas y en un *tiempo record*. Había ya una fecha señalada para la conferencia, cuya organización requería tiempo: había que movilizar a los directores y conservadores de museos, pinacotecas y colecciones de arte de todos los países miembros de la *Sociedad de las Naciones*, incluso a los de aquellos que, paradójicamente, estaban destrozando con sus formaciones regulares nuestros campos, ciudades y museos. Estaba también previsto invitar a los corresponsales de prensa con sede en París.

Para mí, lo esencial de la “batalla” estaba ya virtualmente terminado. Mas la esperada e inexorable ley de la “piel de zapa” no tardó nada en caer sobre la integridad del documento. Pues esta “ley” tenía que afectar la lógica interna de la información sobre la defensa del patrimonio artístico. Y tuve que librar aún no pocas escaramuzas, en un *tiempo record* también.

Y no me refiero a las correcciones, adiciones y ajustes que hay que prever generalmente en esta clase de documentos. El que en mi escrito hubiera subjetividades o excesos de diversa índole era cosa normal. Toda veleidad de neutralismo era extemporánea e imposible en el contexto de la época. El texto ejemplar de Juan Ramón Jiménez que abre estas páginas lo prueba a la saciedad. El derecho internacional —y el derecho a secas— asistía plenamente a la República. No podíamos ser “ecuánimes”, pues nos *defendíamos*

de una doble agresión, interior y exterior. No estábamos “juzgando” el acontecer histórico: estábamos *haciéndolo*... Y uno era un combatiente más entre tantos otros.

Me refiero a la constriñente intervención de las diversas instancias de la época, en nuestro caso, muy concretamente, a las que determinarían la organización de la conferencia y de su impresión posterior. La ignominia de la *No-Intervención* tenía necesariamente que afectar los canales internacionales de información sobre la labor cultural de la República.

Yo no me hacía ilusiones, y cuando redactaba el documento tuve muy en cuenta que en el plano restringido de la defensa de nuestro patrimonio artístico no podían sostenerse conceptos y principios que el propio Gobierno de la República, trataba empeñosamente de hacer valer, sin resultado, en ámbitos más altos y decisivos del derecho de los pueblos. No obstante, mi trabajo requería un mínimo de coherencia lógica en la relación de causa a efecto; y era precisamente esa transparencia elemental lo que las implicaciones de la política de No-Intervención ponía en tela de juicio.

A finales del documento el lector encontrará esta cita: “*Si se tiene la suficiente sensatez para salvar los monumentos y las obras de arte, valdría más, tener la sensatez de no hacer la guerra.*” Nadie podría no estar de acuerdo con estas palabras del presidente del *Institut de Coopération Intellectuelle*, profesor Charles Vischer, pronunciadas en 1932. Mas en la situación de hecho que prevalecía en el año 1937 estas palabras se habían vaciado de sentido y sonaban a sarcasmo.

En las discusiones habidas alrededor del documento, partí de la base de que en la Constitución de la República Española se renunciaba a la guerra como medio de política exterior, pero que la guerra estaba allí, y no éramos nosotros quienes la habíamos traído: la cosa era indiscutible, pero el problema residía en la *caracterización* de nuestra guerra. La política de avestruz: la actitud de la S. de las N. era en este punto irreductible: en España había una guerra entre españoles, sin ninguna intervención extranjera...

Cuando el señor Fondukidis me dijo que lo que hacíamos en España era *totalmente nuevo en la experiencia internacional*, estaba ya bien claro que los factores *totalmente nuevos* eran dos, uno de carácter interior (nacional) y otro de carácter exterior (internacional). El primero era *la acción espontánea del pueblo español* en defensa de la República y de su patrimonio artístico e histórico. El segundo, la intervención en la guerra de *nuevos métodos bélicos de destrucción masiva* que, dado el nivel tecnológico de la indus-

tria nacional, no podían más que proceder *del exterior*. (No hay que olvidar, a este respecto, que el primer envío de armas -México-, la entrada en acción de las Brigadas Internacionales y la ayuda militar soviética a la República fueron posteriores a esa intervención, es decir, una respuesta a ella.)

En cuanto a este primer factor, la enérgica reacción popular contra el golpe de Estado militar barrió como un huracán todas las vacilaciones y derrotismos en las altas esferas republicanas y afirmó la legitimidad política y social de la República. Mi tesis consistía en que ese factor era *determinante* en tanto que *condicionaba* la adhesión masiva de la intelectualidad a la causa de la República y, *por consiguiente*, la aparición espontánea de las primeras *Juntas*, base de toda la organización *posterior* de la defensa y salvamento del patrimonio artístico e histórico nacional. Sin ese factor ni la estructura administrativa normal del Ministerio de Instrucción Pública hubiera podido abordar los considerables gastos que ocasionaba una situación tan insólita e imprevista* ni, sobre todo, sus cuadros de funcionarios, técnicos museógrafos, bibliotecarios, etcétera, hubieran logrado llevar a cabo la enorme y fecunda labor realizada en un plazo tan breve.

Estas tesis estaban bien fundamentadas. Ninguna de las dos derivaba de apriorismos o especulaciones doctrinarias. Venían de las experiencias concretas de muchos miles de gentes, y el autor de estas líneas contaba entre éstas. El Gobierno salió de Madrid el 7 de noviembre de 1936, y la primera expedición de las obras del Prado, tres días después. Permanecí en Madrid controlando las sucesivas expediciones, y yo vivía en la calle de Sacramento, cerca del frente. Quienes no estuvieran allí durante aquellos terribles días, difícilmente podrán imaginar lo que fue la defensa de Madrid, ni lo que realmente fue aquella insólita movilización espontánea de intelectuales, empujados por el vendaval popular. Murieron muchos en la defensa de Madrid. Entre otros, Emiliano Barral y Francisco Pérez Mateo, escultores los dos, por los mismos días y en el mismo frente de Carabanchel. Al final de este libro insertamos el testimonio vivo y directo de un pintor, quizás único, que aún hoy huele a sangre fresca... (Ver *Apéndice I*.)

A mi juicio y conocimiento, era ésta la primera vez que la salvación y defensa de obras y objetos de arte -de propiedad privada o estatal-, desbordando los equipos de funcionarios y especialistas, adquiría una entidad *tan* pública y estaba *tan* condicionada y respaldada por una acción popular. Y esto era muy difícil de entender —o de “tragar”... — en los aires que en los tiempos corrían por Europa.

Ya he dicho que en la primera entrevista con Fondukidis sólo se habló, a propósito de bombardeos, de los de Madrid. Cuando emprendí la redacción del documento se habían producido ya las

* Enrique Naval fue el “genio” administrativo del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes en su delicada gestión y solución de este difícil problema.

terribles devastaciones de Durango y de Guernica (el 31 de marzo y el 26 de abril de 1937, respectivamente). Y toda duda sobre la *identidad* de los nuevos medios de destrucción masiva estaba fuera de lugar.

Mi tesis sobre el segundo factor era más compleja y comprendía, en una primera fase, la consideración y descripción técnicas de estos *nuevos medios* bélicos de destrucción masiva y de sus consiguientes *nuevos efectos*, es decir, el carácter y la magnitud (potencia) de los estragos causados. Para concluir que ambos aspectos eran lógica y técnicamente *inseparables*, lo que constituía la esencia de la tesis. Pues sin ello era imposible entender cabalmente y utilizar prácticamente (que era la razón misma del documento) las *cualidades* de los métodos de defensa y previsión, *nuevos también*, que fueron adoptados. Era tal el carácter de los fenómenos que se suscitaban y analizaban en el documento *por primera vez* que, vistos desde fuera, carecían de toda verosimilitud sin la prelativa descripción de los nuevos métodos y artefactos destructivos utilizados: la inaudita violencia de los *desplazamientos del aire* producidos por las explosiones, incomprensible sin la alusión concreta a las bombas aéreas de quinientos y mil kilos, utilizadas *por primera vez* en España; así como los brutales efectos de la *vibración del aire* encerrado en espacios grandes y pequeños producida por las detonaciones. Estos nuevos factores *cualitativos** —*desplazamiento y vibración del aire*— eran mucho más dañinos para personas y bienes que la acción directa de la metralla de las bombas. Estratégicamente, las potencias fascistas estaban vitalmente interesadas en que no se divulgara el carácter de estos métodos de destrucción masiva, a fin de que el común de las gentes del tiempo no se percatara de lo que se les venía encima. Por lo demás, la inercia tecnoburocrática de los organismos internacionales se encargaba objetivamente del resto. Desde el punto de vista político, la perplejidad y el embarazo que la sorpresiva destrucción de Guernica causó en los medios franquistas, dan buena razón de esta *inseparabilidad* de causa y efecto.

* "La aviación militar de hoy es tan distinta a la de la Primera Guerra Mundial como la es el auto aerodinámico de 1940 con relación al auto alto y cuadrado de 1918 ..."

Mayor Leonard Nason: *Aerial Warfare*, "Look", USA, agosto de 1940.

Ello estaba ya bien claro para el sentido común de cualquier mortal medianamente informado de la época. Pero como a "corazón que no siente, ojos que no ven", las cosas han tenido que ser consideradas, reconsideradas, comprobadas, confirmadas y reiteradas tanto inmediatamente como posteriormente:

"... [nuestra] flota aérea *tenía que incendiar* para demostrar al mundo de lo que era capaz". (Hermann Goering, al regreso de la *Legión Cóndor* a Alemania.)*

"...insistí para que se concediera la ayuda [a España]... *para probar mi joven aviación en algunos aspectos técnicos*"** (El mismo Goering sobre el caso de Guernica, en el *Proceso de Nuremberg*). (Subs, en ambos textos, J. R.)

(¿Hicieron algo semejante "los rusos" en alguna ciudad o pueblo de España? El único medio bélico realmente *nuevo* que aportaron fueron los famosos "chatos", aparatos *de caza*, eminentemente defensivos. Yo mismo los vi muchas veces desde el "balcón" de la Bonanova, en 1938, cómo tumbaban o ahuyentaban a los bombarderos fascistas, durante las incursiones nocturnas de éstos sobre Barcelona. Ahorraron muchos escombros en nuestras ciudades, monumentos históricos y hogares: muchas vidas, muchas penas...)

Lo que entonces considerábamos como *nuevos* medios bélicos está ya muy sobrepasado. Y quizás algún lector de hoy se ría de ello. Porque *se olvida con excesiva frecuencia* que aquella España constituyó un campo particularmente impune*** para la experimentación de los nuevos medios bélicos de destrucción y exterminio masivos que tenían que culminar en Hiroshima y Nagasaki y en el *napalm* y los desfoliadores del Vietnam. Todo ello *a la sombra*, entonces (lo subrayo para que se entienda mejor lo que escribo), de la opinión pública mundial, bajo el atento cuidado y en nombre de la *No-Intervención*.

No es ésta la ocasión de hundirse en reflexiones retroactivas sobre la "barbarie roja". Mas uno no puede dejar de pensar en las barbaries (sin comillas) que desde entonces han venido sucediéndose sin solución de continuidad. Y que nadie ha teñido aún —¡oh, la estética...!— de colores tan llamativos. A fin de que vayan sucesivamente olvidándose. Mientras sigue tiñéndose amorosamente de "rojo" todo presunto pacifismo y se preparan sigilosamente

* Citado por C. G. Browsers (embajador de los USA en España), en *Misión en España*, México, 1955.

** Que aplicaron en mayor escala en Varsovia, Coventry, Smolensk, Leningrado, Kiev Stalingrado, etc.

*** "Después de sus pruebas en España, [los bombarderos Stukas] aparecen por primera vez en el ataque a Noruega y muestran su terrible poder en la 'Blitzkrieg' contra Francia."

Mayor Leonrad Nason: *Aerial Warfare*, *op. cit.*

otros horrores y genocidios cada vez peores, y cada vez a un nivel “científico” (léase “no-bárbaro”) más alto.

Las tesis sobre los dos factores básicos constituían, por decirlo así, el nervio metodológico del escrito primigenio. Mas, finalmente, quedaron muy maltrechas en las dos variantes del texto, el que fue leído en la conferencia y el impreso posteriormente. El que aquí nos interesa es el último. En éste, la primera tesis queda “descafeinada” y convertida en una mera lección de “moral” internacional —¡con los tiempos que corrían...!—. Y la segunda fue simplemente suprimida. Hay que advertir que entre el texto leído y el impreso había una notable diferencia: este último tuvo que ser completamente reescrito en razón de la documentación gráfica prevista, muy abundante y en su mayor parte *fotográfica*. Lo cual exigía del texto una gran síntesis y concisión discursivas. Naturalmente, las palabras de una conferencia se las lleva el viento, pero no las de un texto impreso, sobre todo si van acompañadas por documentos fotográficos. Y menos aún si éstos resultaban testimonios de una evidencia flagrante con respecto a las tesis sostenidas (carácter de los nuevos tipos de máquinas bélicas —escuadri-llas de Heinkel, Junkers y Caproni, tanques alemanes e italianos, etc.— y de los artefactos destructivos -bombas de diferentes ca-líbres y tipos que no explotaron y pudieron ser fotografiadas-, así como de los estragos escalofriantes de éstas, no sólo en edificios y monumentos, sino también en mercados, escuelas y hospitales marcados con la cruz roja ...). Creo que la precisa sincronización texto-imagen -en la que yo tenía cierta experiencia- fue lo que más aterrorizó a las gentes del *Office*. Como digo, fueron suprimidos todos los textos y las fotos que constituían el cogollo de la segun-da tesis, de la cual apenas si quedaron dos desvaídas sombras: la alusión -literaria- a un bloque de ocho pisos partido en dos por una bomba aérea, que explotó en el sótano de éste (pág. 60), y la descripción —lecto-visual— de una bomba incendiaria (pág. 96). El documento aportaba descripciones y testimonios visuales mu-cho más numerosos, contundentes y terribles. Estos documentos lecto-visuales, precisos y objetivos, daban buena cuenta de que, en un país como España, la realidad de los hechos había ya des-bordado los límites de una *guerra civil*.

Mas esto no era todo. Además de la frase del profesor Vischer que hemos citado, al principio y al final del documento figuran mu-chas otras alusiones a supuestas recomendaciones, orientaciones y ayudas del *Office*. He de decir que fueron añadidas posteriormen-te, y no de mi puño y letra. Al producirse los primeros bombardeos masivos de Madrid, el deber del *Office International des Musées* debería haber sido, creo yo, el envío de una comisión oficial con el fin de observar y constatar *in situ* los desperfectos causados en nuestros monumentos históricos, museos, etc., y formular las

pertinentes recomendaciones de ayuda a la República Española, víctima de una artera agresión y miembro de parte entera de la *Sociedad de las Naciones*. Pero esto no tuvo lugar en ningún mo-mento. Es más, mientras estuve al frente de la Dirección General de Bellas Artes no se recibió recomendación o ayuda alguna de parte del *Office*.

Una tal comisión y una tal ayuda hubieran sido recibidas con todas las atenciones y honores, como sucedió con la solicitud *prí- vada* de Sir Frederic Kenyon —ex director del *British Museum*— y de James G. Mann —conservador de la *Wallace Collection*—, que permanecieron nueve días en España constatando los trabajos de salvación y defensa de las obras de arte. Fue la única cortesía que durante todo el transcurso de la guerra recibimos de visitantes ex- tranjeros competentes. La D. G. de BB. AA imprimió (Valencia, 1937) una relación completa de los documentos referentes a este testimo- nio, que reproducimos íntegramente al final del libro (*Apéndice II*).

Desde un principio, me negué a aceptar todas aquellas mu-tilaciones y añadiduras que reducían y deformaban seriamente el enorme esfuerzo nacional que significaban los trabajos de defensa y preservación de nuestro patrimonio artístico. Tuve al respecto roces bastante ásperos con el señor Fondukidis.

Dada la premura de tiempo, decidí recabar los pareceres y consejos más asequibles y rápidos. En el mismo París, me entrevi- té con Luis Lacasa —mi más próximo amigo en aquellos momen- tos—, con José Gaos, comisario del pabellón de España, y con el embajador Ossorio y Gallardo; telefónicamente, hablé con Wen- ceslao Roces, subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública, y con el doctor Negrín, presidente del nuevo Gobierno.

Y llegó el momento de la realidad, de un sereno *feed-back*. Esta escalada de consultas fue persuadiéndome de que el punto de vista más realista, por único posible en aquella situación -tan absurda como concreta-, era el del señor Fondukidis y de que el mío, a pesar de todas mis precauciones, pecaba de un grueso idea- lismo. Fondukidis tenía, naturalmente, infinitamente más sentido diplomático que yo... Y más aún. Al fin y al cabo, la iniciativa no había partido de mí, ni del Ministerio de Instrucción Pública, ni del Gobierno: nos vino de aquel *providencial* museógrafo griego (que es lo que vino a decirme el doctor Negrín)... Pensé en el estrecho margen de decisión que los hombres de cultura tienen en esos ar- matostes internacionales. E inferí que el hecho de que Fondukidis lograra hacer oír nuestra voz —aunque fuera parcialmente— en aquellos niveles y en aquellos graves momentos, mostraba que era un buen amigo de la verdad y, por tanto, de la República Española. Y había finalmente que agradecersele. Aun teniendo en cuenta las inclinaciones tecnocráticas de esta clase de organismos y de sus funcionarios, lo cual jugó indudablemente su papel.

En verdad y en última instancia, nuestro pobre documento no podía ser sino la resultante de una ecuación entre la lucha obstinada contra esas implicaciones constriñentes y el reconocimiento final de una situación *de facto*, nada favorable a la causa de la República. La enorme desproporción entre los términos de la ecuación era realmente afrentosa. Las potencias fascistas iban paralizando la acción de la *Sociedad de las Naciones* a golpes de hechos consumados, desde posiciones de fuerza y al socaire de un *consensus* clasista, cada vez más transparente, de las democracias occidentales.*

De hecho y de derecho —del derecho internacional— no cabía ninguna duda de que la segunda guerra mundial estaba comenzando en España...

Tal es la desventurada historia del documento cuyos restos mortales el paciente lector va a tener que velar seguidamente.

Después de tanto tira y afloja, el texto para la impresión definitiva resultaba ininteligible en bastantes puntos y aspectos importantes. Y hubo que redactarlo de nuevo, otra vez. Lo cual retrasó bastante su impresión, mas me permitió introducir en este texto —con respecto al de la conferencia— informaciones frescas y más recientes como, por ejemplo, las relativas a las fechas de control climatológico en el interior del refugio de las *Torres de Serrans*, que llegan hasta el 30 de agosto de 1937 (pág. 103). Lo que indica que el documento fue impreso después de esta fecha.

El manuscrito se perdió y la versión que publicamos es una retraducción del texto impreso en francés, revisada y corregida cuidadosamente por mí conforme al estilo de la redacción original, partiendo de otros escritos míos de la misma época. Reproducimos casi todas las ilustraciones que figuran en la impresión original y algunas de las que fueron entonces eliminadas, pero con cierta prudencia, a fin de no poner demasiado al descubierto la falta de paralelismo entre las imágenes y las correspondientes consideraciones textuales, notoriamente ausentes en lo que toca a la segunda tesis. Publicamos otras ilustraciones especialmente para esta edición.

La inauguración de la *Exposición Internacional de París* tuvo lugar, con cierto retraso, hacia el 20 de mayo de 1937, y la del pabellón de España más tarde aún, el día 12 de junio. Quedé con muy mala conciencia sobre mi contribución personal al pabellón. Si bien mi decisión de enfrascarme en los textos de la conferencia

* El 24 de enero de 1939 Sir Anthony Eden, uno de los promotores de la *No-Intervención*, declaraba en Coventry:

"La conquista de Cataluña ha sido realizada con el poder aéreo y militar más formidable que se haya visto en esta guerra. ¿De dónde ha salido este poderío bélico? Todo el mundo sabe de dónde procede en violación flagrante de pactos y convenciones."

y del documento no fue la causa del retraso, tampoco fue del todo ajena a éste. Había mucho que hacer y éramos pocos.

Mientras escribía las líneas que siguen, el *Anschluss* con Austria y la invasión de Checoslovaquia por los nazis no se habían consumado todavía. Pero la tensión iba creciendo peligrosamente en Europa y la agresividad de las potencias fascistas se crispaba más cada vez... El éxito fulgurante del pabellón de la España combatiente en París podía también interpretarse como un presentimiento trágico de calamidades peores aún: después del arrasamiento genocida de Guernica, cuyo patético testimonio picassiano vibraba en el pabellón, podía temerse todo...

Mientras escribía las líneas que siguen, más allá de los Pirineos muchos de nuestros combatientes sabían ya que no luchaban solamente por España. Así lo sentíamos también nosotros, y esta convicción daba mayor firmeza a nuestro empeño.

No estoy seguro si la conferencia tuvo lugar en la *Salle Pleyel* o en la *Debussy*, ni en qué fecha precisa. No conservo ni un solo papel de entonces. Todos se perdieron en Barcelona, a mediados de enero del año 1939.

Berlín, enero 1978.

NOTAS

I. El oro del silencio

¹ El escrito de Juan Ramón Jiménez está tomado de la revista *Nueva Cultura*, año III, nº 6-7-8, agosto, septiembre y octubre. Valencia, 1937. Titulado "Otra vez Juan Ramón", va precedido de un comentario informativo de Antonio Del Toro, cuyos párrafos finales transcribimos aquí:

"... En septiembre pasado, al abandonar Juan Ramón los Estados Unidos, entregó una nota al secretario del Comité de los Amigos de la Democracia Española en aquel país, para ser leída en el primer gran mitin que se celebrase en Nueva York en apoyo del Gobierno español. Al año casi de escrita conserva la misma actualidad e igual verdad, plenamente confirmada por los dichos y los hechos. Y por esta su verdad y su actualidad ha servido hoy de adecuado pórtico a la charla que sobre el tema 'Pueblo de España' ha pronunciado en el Círculo Republicano Español de La Habana. La insertamos aquí, como de nueva y actual faceta de su sensibilidad poética."

¹ bis. En 1951, la dirección del PCE en México me pidió un corto trabajo sobre este mismo tema. Se publicó en el nº 1 —segunda época— de la revista *Nuestro Tiempo*, correspondiente a septiembre de 1951. Me sorprendió sobremanera el que diversos puntos de mi escrito hubieran sido modificados y arbitrariamente tergiversados, llegándose a injuriar, incluso, al Marqués de Lozoya. Protesté enérgicamente entonces, y conservo pruebas documentales de ello.

² Es bien sabido que, en los primeros días de la guerra, el pronunciamiento militar no logró movilizar más que a un escaso 30 % de la población española. Ante la inesperada reacción popular, los militares tuvieron que recurrir a auxilios y complicidades *exteriores*, con el fin de inclinar la balanza a su favor mediante una guerra prolongada.

³ A fines de 1936, en razón de las implicaciones de mi cargo oficial, no me fue posible aceptar la tentadora propuesta de David A. Siqueiros de organizar en España un equipo hispano-mexicano para la producción de materiales gráficos en función de la guerra. Esto me produjo un serio trauma y muy mala conciencia.

cia. Años después (en 1939, ya en el exilio mexicano) pude constatar en la práctica el daño que ello había causado a mi desarrollo profesional. (Ver mi ensayo "Mi experiencia con Siqueiros", en la *Revista de Bellas Artes*, publicada por el *Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura*, nº 25, enero-febrero 1976 —nueva época—, México, D.F.).

⁴ Ver mis "Notas al margen de Nueva Cultura", prólogo a la edición facsimilar de la revista *Nueva Cultura*, Topos Verlag AG, Vaduz, Liechtenstein, 1977. O bien, la versión en catalán de estas "Notas" publicadas aparte, junto con otros escritos míos, en el libro *La batalla per una nova cultura*, Ed. Eliseu Climent, Valencia, 1978.

⁵ Víctor Pérez Escolano (y otros autores): "El pabellón de la República Española en la Exposición Internacional de París, 1937", en el libro *España, Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1976, págs. 35-36.

⁶ Este texto se escribió a fines de 1936, para una conferencia con proyecciones en la Universidad de Valencia. Posteriormente se amplió para ser impreso en la revista *Nueva Cultura* (año II, nº 2 y 3, abril y mayo, Valencia, 1937). Después apareció en edición aparte, Valencia, 1937. Recientemente ha sido reeditado, con otros trabajos míos sobre el mismo tema, bajo el título *Función Social del Cartel*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1976.

⁷ En la Junta figuraban Vicente Beltrán, escultor y rector de la Escuela Superior de Bellas Artes de Valencia; José Renau Montoro (mi padre), pintor, restaurador y profesor de la citada Escuela; José Mateu, ceramista, y otros amigos (artistas, historiadores, bibliotecarios, etc.) cuyos nombres no recuerdo. La Junta estaba presidida por el Dr. Puche Alvarez, rector de la Universidad de Valencia.

⁸ Citado por José Liano Vaamonde en su libro *Salvamento y protección del Tesoro Artístico Español*, pág. 34, Caracas-Venezuela, 1973.

⁹ Discurso inaugural del pabellón de España en la *Exposición Internacional de París, 1937*. Citado por V. Pérez Escolano, *op. cit.*, y publicado en el diario *El Pueblo*, de Valencia, 13 junio 1937.

¹⁰ Una versión muy incompleta y modificada de este documento se publicó en la revista *ARS*, nº 1, 2 y 3, enero, febrero y marzo de 1942. México, D.F.

¹¹ Pido al lector condescendencia por el abudamiento de detalles y circunstancias personales en el cuerpo de este texto, así como en las notas. Desde mi primer viaje a España, en el verano de 1976, son muchas las presiones que recibo de amigos, colegas, investigadores y editores para que me decida a emprender *memorias* o escritos autobiográficos. Comprendo muy bien que, después de tantos años de hibernación franquista, estas cordiales exigencias —así las interpreto yo— provienen en mucho grado de la curiosidad y fascinación que aquellos tiempos —los años treinta muy particularmente— ejercen sobre las nuevas generaciones, que del valor real que puedan tener mis vicisitudes personales. Dado que he estado siempre más atento —y ahora también— a lo que pasa y va a pasar que a lo ya pasado, me resulta difícil concentrarme en un mundo de recuerdos. Por lo cual, hace un tiempo que he decidido cumplir con esta justa demanda tangencialmente, en trabajos menos subjetivos y de un interés más general, como éste y otros que tengo en proyecto.

¹² En el importante estudio de V. Pérez Escolano que hemos citado (ver nota 5), no consta que, desde la gestión del Gobierno de Largo Caballero, el pabellón de España en París fue financiado con fondos de la *Caja de Reparaciones* del Cuerpo de Carabineros, disuelto por Franco a causa de su lealtad a la República. Esta institución dependía del Ministerio de Hacienda, del cual era titular entonces el Dr. Negrín. Creo que la cosa es importante. La culpa de esta omisión es incuestionablemente mía, pues el amigo Pérez Escolano tuvo la atención de pasarme el manuscrito antes de ser impreso, y la cosa se me pasó entonces. Aprovecho la ocasión para agradecer a V.P.E. su trabajo de investigación, que me ha ayudado mucho a precisar fechas y circunstancias que yo tenía totalmente olvidadas.

¹³ El pabellón de España fue el punto candente de la *Exposición*, muy a pesar de la frialdad "diplomática" del Gobierno francés y del hostil silencio de la gran prensa, pro-franquista casi en su totalidad. Desde los primeros momentos de su inauguración, el público se agolpaba ante el pabellón, hasta el extremo de que hubo que controlar estrictamente el orden de entrada. Bien es verdad que el recinto era pequeño, mucho más, por ejemplo, que el del *Vaticano*, que estaba justamente al lado. Yo mismo vi colegios enteros —en plural, sí— de niños y de

niñas, con profesores y monjas a la cabeza, apretujarse y hacer cola junto a delegaciones de fábricas y sindicatos, algunas con pancartas de solidaridad con la República Española, mientras los pabellones contiguos estaban casi vacíos...

¹⁴ Creo necesario aclarar las imprecisiones (señaladas con letras) del texto de *Beaux Arts* citado por V.P.E.:

a) La palabra *Escritores* no figuraba en el título de esta organización, que fue el de *Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura*.

b) *Consejos* sólo hubo uno: el *Consejo Central de Archivos, Bibliotecas y Tesoro Artístico*. La información debe referirse a las *Juntas de Defensa* que, por otra parte, no fueron *formadas* por ningún decreto oficial, sino que aparecieron espontáneamente en Madrid, Valencia y otras ciudades, siendo posteriormente confirmadas *de jure* por el Gobierno.

c) En el Madrid de entonces (1936-1939), en razón de los constantes bombardeos a que estaba sometida la capital, era impensable la *creación* de museo alguno. El caso del *Museo de las Descalzas Reales* fue una excepción, una ilusión fugaz y una imprudencia: el día de Navidad de 1936 fue bombardeado por la aviación fascista y hubo que lamentar serios destrozos. Lo dije, necesariamente, en la conferencia de 1937. El horno no estaba para roscas, y lo que realmente estaba al orden del día en Madrid era la protección de los monumentos históricos y la evacuación de las obras de arte.

JOSEP RENAU:
“Homemaje a John Heartfield”
 en *Photovision*,
 N° 1, julio-agosto, 1981, pp. 11-16.

“HOMENAJE A JOHN HEARTFIELD”

El “fenómeno Heartfield” tiene muchos componentes. El fotomontaje político es de origen específicamente nordeuropeo. Y muy a pesar de su evidente novedad es la culminación histórica -en el plano artístico- de la incidencia de tres acontecimientos que sacudieron y marcaron la historia mundial: la Reforma Luterana, la Revolución Soviética y la trágica ascensión del Nazismo. Estas conmociones tienen su epicentro en Alemania, y constituyen los componentes principales del arte de John Heartfield. Por lo tanto, sin conocer a fondo estos tres factores extraartísticos el caso de Heartfield resulta casi inexplicable... Yo mismo, que me considero su discípulo desde 1932; que resido en Alemania (RDA) desde hace más de 23 años y que, por tanto, soy *partie prenante* en el asunto, he tenido que hacer esfuerzos casi sobrehumanos durante varios decenios para autoaveriguarme lo que hago y *por qué* lo hago... Resulta obvio advertir que la abrupta complejidad del objeto lo hace totalmente inabordable desde unas cuantas cuartillas. Así pues, mi propósito no puede dejar de ser muy modesto, limitándome a aportar algunas aclaraciones metodológicas, críticas y polémicas a un mejor entendimiento de la obra excepcional de uno de los más grandes artistas de todos los tiempos.

George Grosz tituló su famoso retrato de Heartfield “el pequeño asesino de mujeres”: Aragón escribió que el arte de Heartfield “es un cuchillo que entra en todos los corazones”. Hipérboles que guardan un cierto relente de nihilismo dadaísta del antiarte de entonces. En el contexto de hoy, esta violencia verbal suena a terrorismo psicológico.

Después de un recorrido por USA y en los primeros años de mi exilio mejicano, me percaté de que si ese “cuchillo” se embadurna con colores fluorescentes y de neón —como en las señales de tránsito y en los escaparates- “entra en todos los corazones” más sutil y profundamente. Porque irritan el nervio óptico y reblandecen el sentido crítico, haciendo más peligrosamente expedito el camino al corazón... En el universo de Heartfield —en los ámbitos berlineses proletarios- el “color” no jugaba el papel reaccionario, venenoso y criminal (en el

sentido más lato del término) que juega en las grandes urbes de nuestros tiempos, camuflando las mismas categorías sociopolíticas que nuestro artista combatió tan denodadamente. Quizá por eso el mismo Heartfield se “irritó” cuando vio mis fotomontajes políticos *en color*. Quizá porque ya tenía el corazón endurecido de tanto blanco-negro.

Cuestiones tan brutales tienen muchos sin embargos... El primero: cuanto más pasan los años más se arraiga en mí la convicción de que los fotomontajes de Heartfield no son todavía historia: el blanco-negro heartfieldiano sigue operativo. Me produce una impresión cada vez más inefable, pero en el extremo opuesto de la delectación estética y, sobre todo, en la negatividad de ésta. Percibo cada vez en ellos un epitelio subyacente más hondo y oscuro, y otro cada vez más extensible y tenebroso, como si no fueran cosas “en sí mismas” — como las demás obras de arte-, como si trataran de radiografiar los confines más abyectos de la condición humana. Tomada en su conjunto, nunca ha amanecido obra de un realismo crítico-patético más denso, certero y penetrante. Y de una vehemencia visual que marca indeleblemente la médula misma de los sujetos que aborda... Dado el cariz que han tomado los grandes medios de información desde fines de la Segunda Guerra Mundial —segundo *sin embargo*-, a no haber sido por la esforzada labor de Heartfield y su equipo, las gentes habrían olvidado ya ese feroz linaje de sujetos. Nada *exóticos*, por cierto: pululan por doquiera se menosprecia la persona humana y *das Capital* domina...

La inmensa mayoría de los fotomontajes de Heartfield representan personajes conocidos o bien hechos y circunstancias fácilmente personalizables. Hoy, la tarea no sería tan sencilla: todo lo abyecto-personalizable está como envuelto por una viscosa niebla, fuera del radio visualizable del común de las gentes. Esta viscosa niebla está deliberadamente segregada por los mass-media capitalistas. Dijo Goethe que el milagro del arte — así interpreto yo sus palabras- se produce “*cuando la luz interior se encuentra con la exterior*”. A diferencia de los tiempos de Goethe y de Heartfield, en los nuestros —tan paradójicamente profusos en luces y colores-, esa “luz exterior” es mucho más difícil de encontrar: hay que *buscarla*, penosamente con frecuencia. Lo cual supone que el problema reside, más que nunca, en la “luz interior” del artista —otro *sin embargo* en beneficio de Heartfield-, es decir, en la conciencia que éste tenga de la función de su propio arte en la sociedad en que vive. La concepción artística de Heartfield —su “luz interior”- es difícilmente expresable con palabras más sencillas y precisas que las del sociólogo Konrad Ferner:

"... Si la fotografía y el cine significaban una revolución sin par de la estructura artística, óptica, el fotomontaje de Heartfield era el resultado revolucionario de esas dos nuevas posibilidades...; revolucionaria porque descartaba la identidad entre la obra de arte y mercancía —inalienable desde el Renacimiento— eliminando así el comercio. El arte así entendido ya no se crea para *espacios y paredes de edificios*, para salones y aposentos, sino *para el pueblo, en sentido amplio y directo*. (Subr. míos).

"Por consiguiente, los fotomontajes de Heartfield constituyen el mayor antagonismo imaginable a cualquier abstracción o individualización: el ojo ya no se dirige sobre la personalidad creadora única que se manifiesta en el retablo o el mural, en la plástica o el grafismo, sino sobre la expresión directa, colectiva y general. No sólo esto: los fotomontajes de Heartfield se sitúan en contradicción máxima con todas las manifestaciones DADÁ y sus sucedáneos, hasta los actuales "happenings..."

En este aspecto Heartfield es, en efecto, el significativo sucesor de Goya y de Daumier; es, al mismo tiempo el superador de la École de Paris y de la abstracción; es el revolucionario activo. Su posición en la historia de la democracia y el socialismo, del movimiento obrero y de la lucha de clases está caracterizada por su postura en la historia del arte, y sostenida por su actitud como *homo politicus*, porque se sabe incluído en doble sentido en la clase obrera docente y discente. Heartfield une la esencia de un nuevo arte con la existencia de una nueva política. Su *realdialektik* resulta incomparable, y tan sólo Mayakovski o Brecht —en el campo de la literatura— están próximos a él..."

"Heartfield rompe, por lo tanto, todas las barreras y los conceptos tradicionales de la historia del arte, más todavía que Picasso o Mondrian, que Kandinsky o Klee. Precisamente en contraste con estos grandes maestros del arte moderno, ya histórico, él es el artista que muestra un camino que —tanto por la forma como por el contenido, tanto en lo material como en lo espiritual— va más allá que el de aquéllos. Heartfield es el conocedor que descubre algo y lo profesa, todo en uno. Es realista porque no sólo representa e investiga el mundo, sino porque también lo transforma. Es la más poderosa antítesis del ayer y, al mismo tiempo, la nueva tesis del mañana. Todavía está por escribir su biografía global como historia del arte y como historia, como político y como *realdialektik*."

Salvo una reserva crítica suscribo enteramente estas palabras de Konrad Ferner. Mi reserva crítica está implícita en las partes subrayadas al principio de la cita. En primer lugar,

la pintura mural es tan *antimercancía* como el fotomontaje político, puesto que, en tanto que objeto pictórico inmobiliario, no es susceptible (salvo en muy raras excepciones) de ser vendido ni comprado. En segundo lugar, si esos "espacios y paredes de edificios" son exteriores, su función está forzosamente condicionada por un espectador *indeterminado e indeterminable*, es decir, por un público *estadísticamente absoluto*, (cosa que no pasa, salvo en el caso del cartel publicitario, con ninguna otra forma "pictórica", incluyendo el fotomontaje político). Por lo tanto, si la inmensa mayoría de las gentes que circulan por no importa qué calle, plaza o ciudad son *tan pueblo* como los destinatarios de los fotomontajes de Heartfield, la pintura mural exterior va indiscriminadamente dirigida —quíerese o no— a ese mismo pueblo "en sentido amplio y directo" a que Ferner se refiere. Naturalmente, muy otra cosa es si "la luz interior" del pintor o equipo de pintores que se encarguen de la realización de una determinada pintura mural exterior acierten o no en una forma y contenido adecuados a un imperativo categórico tan serio... Mas la consideración de un tal problema, aunque fuera muy ligeramente, nos llevaría demasiado lejos del objeto de este escrito.

Para alcanzar algunas conclusiones, hay que limpiar previamente el camino de generalidades, confusiones, malentendidos, así como de una cierta capciosa terminología, inconsciente o deliberadamente mantenida por historiadores y críticos de arte en razón y función de los fuertes intereses creados del mercado de arte.

Son ya demasiados los autores que coinciden en considerar a Heartfield como sucesor de Goya y de Daumier. Lo cual resulta ya un lugar común con respecto a la relativa función social de la obra de cada uno de ellos en sus respectivos tiempos. Pero son muy escasos —no conozco ninguno— los que se esfuerzan en profundizar el análisis de la otra vertiente del problema, muy lejos aún de la claridad didáctica mínima para entender cabalmente el "fenómeno Heartfield", de una capital importancia dialéctico-histórica, casi indecible en la jerga terminológica actual. Habría que empezar diciendo, sin ambages, que no es menos cierto el hecho de que ese rompimiento radical de todas las barreras y conceptos tradicionales de la historia del arte que unánimemente se atribuye a Heartfield, significa también, en última instancia, una discontinuidad violenta y brutal entre el arte de éste y el de Goya y de Daumier. Por la insólita razón de que el "fenómeno" se produce con la incidencia histórica *única* del talento de un hombre (John Heartfield) y la *irrupción masiva* de un factor objetivo nuevo y sin precedentes en el desarrollo milenar de los métodos de

representación visual: la imagen fotográfica. Que no es una cosa tan banal como comúnmente se cree. En mi experiencia y criterio personales, estamos aún en la “prehistoria” de eso que se ha convenido en llamar *fotografía*...

Todos los pintores, dibujantes y grabadores de hoy, de ayer o de anteayer, cualquiera que sea o haya sido su talento, no pueden eludir la escéptica reserva general y popular del “pintar como querer”... El mismo Goya la resentía. En los últimos ciclos gráficos de su vida, está bien patente que Goya sitúa la conciencia su calidad de *testigo de los hechos* por encima de cualquier otra cualidad de su arte. En “Los desastres de la guerra”, un afán documental evidente, y hasta minucioso, lo acerca más a los reporteros gráficos de hoy que a los pintores de su época. Tratando angustiadamente de apoyar *la veracidad* de sus imágenes con los escuetos comentarios que apunta debajo de ellas: “No se puede ver”. “Con razón o sin ella”, “Por una navaja”, “Así fue”, “Yo lo vi”...

Este anhelo de objetividad, de *objetivación* está en la base misma de la condición humana y constituye la especificidad primigenia del arte de la pintura: tomar posesión lo más cabalmente posible a la realidad visual que nos rodea, con el fin de entender y dominar las leyes que la rigen. Tanto para el científico como para el artista, el ojo es el instrumento principal del conocimiento. Por eso la invención de la fotografía es una consecuencia lógico-dialéctica de la pintura y, en lo fundamental y hasta cierto nivel tecno-científico, *cosa de pintores*, desde la visión perspectiva renacentista —que definió las leyes matemáticas del *punto de vista humano*—, las investigaciones de Leonardo sobre la *cámara oscura*, y las realizaciones con ésta de Vermeer y los Canaletto, la *cámara lúdica* de retratistas y topógrafos ochocentistas, hasta la culminación de las experiencias de Daguerre (que también era pintor) en la fijación con medios físico-químicos de la imagen luminosa sobre una plancha de metal...

En virtud de todo ello, la manera de “pintar” de Heartfield es críticamente invulnerable y no tiene vuelta de hoja. Las gentes no desconfían ni dudan de la veracidad de la imagen fotográfica como impronta legítima y directa de la realidad visual. Tal es la base material y síquica de ese viraje de 350 grados, operado por John Heartfield en el arte de presentar por medio de fotografías -13 años después de la aparición de la primera obra abstracta de Kandinsky- la complejidad esencial del entorno natural y social en que vivimos. Naturalmente, el carácter objetivo de esa base material requería una nueva metodología en el manejo de los nuevos elementos expresivos como en la función misma, interna y externa, del nuevo arte.

Función incompatible, a repelo de la época, con toda veleidad de “estilo”, de protagonismo y de exhibicionismo personalista, que ha marcado tan profundamente todo el arte de nuestro siglo. Estos tres atributos —nuevos materiales, nueva función artística y nueva actitud ante el trabajo— *constituyen los tres pilares* de la universalidad de la obra de Heartfield de cara al futuro.

Una cuestión de principio. Son muchos, asimismo, los autores que sostienen que Heartfield es el inventor del *fotomontaje*. Y otros, tan numerosos como éstos, que afirman su parecer de que la cosa carece de importancia. Por mi parte, sostengo que ambas tesis son peligrosamente falsas para el fondo mismo del asunto que nos ocupa.

Sobre la primera tesis: el fotomontaje es tan relativamente viejo como la fotografía, y ha sido utilizado y aplicado a todos los fines, usos y abusos iconográficos imaginables: desde los puramente lúdicos y abiertamente utilitarios (publicidad comercial), hasta los más gratuitamente estéticos (o antiesteticistas: Dadá), pasando por los más abyectos (pornografía) y hasta criminales (falsificaciones documentales con fines de denigramiento, chantaje, etc.).

Sobre la segunda tesis: si al término *fotomontaje* se le añade el de *político* la cosa cambia radicalmente de cariz, de *significación*. Porque el *fotomontaje político* no es un mero matiz o una variante más de la utilización del fotomontaje en general asume la cualidad diferencial misma del fotomontaje en tanto que forma artística. Mas aún: es la única forma artística hasta hoy lograda capaz de representar *verosímilmente* el carácter absurdo y paradójico de la sociedad dividida en clases antagonicas en que vivimos, es decir, su esencia *contradictoria*, no visualizable ni *fotografiable* en un espacio real y concreto, en tanto que *relación real*. Y el hacer evidente en la conciencia de las gentes esta relación con los poderosos medios de sugestión y persuasión del testimonio fotográfico, constituye el método artístico más eficaz para coadyuvar a su transformación. En este sentido, el fotomontaje político es también —y ante todo— la única forma artística que por *naturaleza propia* e independientemente de la intención de su autor o autores *no puede ir contra la corriente de la historia*. Como el dinero, el arte tiene también sus “leyes de hierro”. El carácter material de una obra de arte puede tener contradicciones —son muchos los ejemplos históricos que podrían aducirse—, pero nunca entrar en colisión abierta con la función social que desempeña: hay “materiales” y “funciones” totalmente incompatibles y mutuamente alérgicas. El caso más claro al respecto es el del fotomontaje político. Basta con pensar en

la famosa “radiografía” heartfieldiana de Hitler: “Como oro y habla latón”. ¿A cuántos sujetos de la fauna política dominante de ayer y de hoy podría referirse esta misma “radiografía” y esta misma sentencia, casi lapidaria...? Y, en el extremo opuesto, ¿podrían acaso referirse las mismas categorías lecto-visuales a cualquier personalidad revolucionaria, incluso a las repudiadas por los regímenes socialistas como Trotzky, Stalin, Bierut, Novotny, Jrushov, etc.? Imposible. Por eso todos los fotomontajistas políticos notables son progresistas y revolucionarios: Heartfield, Grosz, Hausmann, Lissitzky, Rodchenko, Berman... Por eso no ha nacido todavía —ni nacerá— ningún talento fotomontajista imperialista, fascista o simplemente reaccionario. Porque esa *naturaleza propia* que no puede ir *contra la corriente de la historia* reside muy precisamente en la *realdialektik* leninista practicada por Heartfield que, por esta razón, es el inventor indiscutible del fotomontaje político.

He tratado de hacer algunas consideraciones muy concisas sobre aspectos del arte de Heartfield que no están claros en lo que llevo oído y leído sobre él. Falta aún por despejar un *quid pro quo* que perturba seriamente el entendimiento de la obra. La confusión entre el fotomontaje en general y el fotomontaje político — que hemos tratado de esclarecer— proviene de una confusión genérica mayor aún, entre el fotomontaje en general y el ambiguo término de *collage*. No se trata de prurito terminológico alguno, sino de una necesidad metodológica de claridad. Entre los conceptos tradicionales aún vigentes en la historia de las artes visuales, el más nocivo para el entendimiento de los nuevos fenómenos artísticos consiste, a mi parecer, en la inveterada costumbre de definirlos más por sus características técnicas y formales que por la función artística que desempeñan. El factor *función* es decisivo porque determina la forma y el contenido de cada obra de arte, así como la relación dialéctica entre ambas categorías. Advirtiendo, obviamente, que las diversas funciones de las obras de arte no implican necesariamente ningún juicio de valor.

El término *collage* es un galicismo que puede traducirse literalmente con el de *pegadura*. Expresa también, comúnmente, la acción de *pegar* materiales publicitarios impresos sobre las carteleras y muros de las aglomeraciones urbanas. En la acepción artística que consideramos, consiste en adherir sobre una superficie cualquiera elementos o fragmentos de elementos de los más diversos materiales y estructuras —inclusive fotográficos, inclusive tridimensionales—, frecuentemente combinadas con elementos dibujísticos y pictóricos. El *collage* fue ampliamente utilizado desde el principio del cubismo —especialmente por Picasso, su principal investigador— quizá con

el fin de introducir en el cuadro una especie de *contrapunto* extrapictórico que permitiera revalorizar autocriticamente la superficie pictórica propiamente dicha. Posteriormente, fue también muy utilizado por los dadaístas, más con una función totalmente distinta: como un radical nihilismo desestabilizador de los hábitos visuales establecidos, hasta por los propios cubistas: una intención antiestética, por tanto. El fotomontador Hausmann realizó numerosos *collages* en su etapa dadaísta, pero fue mucho más cínicamente consecuente al adaptar el seudónimo de Algernoon Syndetikón, marca de fábrica de un pegamento muy utilizado por entonces. Es decir, que la acción de pegadura debía ser claramente visible, pues forma parte *intrínseca* de la función misma del collage. En los más conocidos collages, la cosa es fácilmente discernible: entre los elementos de papel o tela utilizados, hay bastantes deliberadamente *arrugados*, con el fin de diferenciarlos netamente, bien de otros elementos contiguos o bien de la estructura dibujada o pintada sobre la que han sido adheridos.

No se trata, pues, de un *quid pro quo* rutinario o casual, sino de una *ignorancia* —peso bien la palabra— casi total, por parte de los historiadores, teóricos y críticos de arte sobre la naturaleza y la práctica del arte del fotomontaje propiamente dicho, sea estético o político. Pues es bien patente a primera vista el hecho de que el fotomontador opera de un modo exactamente inverso: trata de crear un espacio rigurosamente fotográfico partiendo de elementos fotográficos provenientes de espacios distintos, cuidándose bien de que el recorte de estos elementos, su pegadura conjunta y el retoque final no desvirtúen la *verosimilitud visual* del nuevo espacio con ellos creado. Por lo tanto, el concepto de *collage* no tiene la menor relación semántica con el de *fotomontaje*. Y no sólo semánticamente hablando: tanto metodológica como técnicamente, la confusión de términos es igualmente capciosa y supone más un despropósito que una analogía formal. En la práctica misma de los medios automáticos de control de los tiempos de exposición, es perfectamente factible, por medio de mascarillas —perfectamente factible, por medio de mascarillas— yo mismo lo he practicado—, *montar* directamente sobre una emulsión fotográfica única (positiva o negativa) varias imágenes sin necesidad alguna de recortes y de *pegaduras*.

En razón de todo ello y pensando en la fascinación que la juventud actual manifiesta hacia la teoría y la práctica de las artes visuales, resulta sumamente desorientador y deplorable el que nada menos que una Herta Wescher, máxima autoridad mundial en la materia (por no hablar de tantos otros autores e investigadores menos conocidos), pase tan ligeramente por

encima de todas estas importantísimas precisiones diferenciales, metiendo los conceptos de *collage* y de *fotomontaje* en el mismo saco taxonómico. Esta enorme metodología es tan grave como la que cometeríamos si, partiendo de base analógica del *dibujo* (lo cual sería mucho más racional), confundiéramos los conceptos de *pintura* y de *grabado*.

Hemos aludido muy concisamente al papel decisivo que juega el factor *función* en la determinación de la forma y el contenido de la obra de arte y, por tanto, en la relación dialéctica entre ambos. Para llegar a una conclusión coherente sobre la personalidad y el arte de John Heartfield era indispensable, como hemos visto, despejar el camino de malentendidos y confusiones conceptuales y metodológicas. Las anteriores precisiones diferenciales sobre el fotomontaje son más importantes aún si se trata del fotomontaje *político*. Y sería obvio insistir en que en el caso concreto de Heartfield, el concepto de *función* es sinónimo del de *intención*. Pues en materia política, la opción personal del artista es doblemente determinante. El texto que hemos citado de Konrad Ferner no deja lugar a dudas al respecto.

Falta por decir que este sentido y en nuestros tiempos, la intención que el artista inculca a su obra es irreversible. En su célebre ensayo *LA OBRA DE ARTE EN LA ÉPOCA DE SU REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA*, Walter Benjamin escribe:

"...Un cuadro ha tenido siempre la aspiración eminente a ser contemplado por uno o por pocos. La contemplación simultánea de cuadros por parte de un gran público, tal como se generaliza en el siglo XIX, es un síntoma temprano de la crisis de la pintura, que en modo alguno desató la fotografía, sino que con relativa independencia de ésta fue provocada por la pretensión de la obra de arte de llegar a las masas".

"Ocurre que la pintura no está en situación de ofrecer objeto a una recepción simultánea y colectiva..."

Estas observaciones de Benjamin son certeras. Dialécticamente certeras. En otra parte de su ensayo nos habla de una difusión más democrática de la pintura, promovida por la multirreproducción fototécnica de... democrático-burgueses rigurosamente hablando, que en razón de su carestía estaban por entonces fuera del alcance de la masa popular. También nos dice que en virtud de esta nueva difusión, la obra de arte perdía para siempre su "aura" de santidad de antaño... Que es como decir —esto lo digo yo— que la obra de arte se *aburguesa*. Pues la *unicidad* tradicionalmente trascendente de la obra, con la firma y el prestigio personal de su autor como mascarón de proa siguió —aún por encima de la significación de la obra— solamente intacta, sino cada vez más sobrecrecida. Hasta

nuestros días, impulsada por el correlativo y lógico desarrollo del mercado artístico, que ha hecho de la obra de arte una supermercancia susceptible de inversiones financieras fabulosas... Los mejores pintores de aquellos tiempos —a que alude Benjamin— trabajaban, en la primera instancia, por amor a su propio arte. Y también, en segunda instancia, para presentar sus obras en la bulliciosas exhibiciones parisinas. Que invadía un público tumultuoso, contradictente y contradictorio. Pero las vanguardias pictóricas de entonces no eran coherentes ni estaban al nivel de aquel tumulto popular. La *función* de los mejores artistas —su "vocación" de última instancia— no podía ser históricamente otra que la de decorar los elegantes salones y aposentos de la dorada burguesía rampante de la *Belle Époque*...

Walter Benjamin escribió su ensayo entre 1934-1935, cuando su compatriota Heartfield había ya realizado muchos de sus mejores fotomontajes: cuando "la belleza revolucionaria" de su obra (Louis Aragon *dixit*) no era calibrable con los consabidos parámetros de la estética y la historia del arte al uso, incluso los "vanguardistas", ya clásicos de hecho.

Conozco casi todos los "originales" de Heartfield que han podido salvarse de la incuria de las redacciones y de las imprentas, y de los trágicos sobresaltos de la *República de Weimar*. Entrecomillo las palabras "originales" porque, en verdad, éstos no han salido directa y exclusivamente de las manos de Heartfield no era fotógrafo, y no podía ocuparse de fotocopiar documentos de archivo, ni mucho menos de hacer las fotos directas que la expresión de sus ideas requerían: contaba con la colaboración de fotógrafos profesionales que las realizaban bajo su dirección: lo mismo que el retoque a que diera lugar los recortes de las fotos y restos visibles de "collage" que pudieran perturbar la virtualidad visual y la unidad espacial del conjunto, trabajo que realizaban especialistas muy calificados. Aparte de esto, tales "originales" no son sino maquetas primarias de un proceso más complejo en trance de creación. Faltaba aún factores importantes: los títulos y los textos, que redactaba Wieland Herzfelde, hermano y colaborador principal de Heartfield, y se discutían en el colectivo: luego, la integración de los elementos tipográficos en espacios y huecos previstos en la maqueta, trabajo que probablemente realizaba el propio Heartfield, maestro consumado en el arte del *lay-out*, que llevó a su perfección en su etapa dadaísta. Para pasar, finalmente, al cilindro de cobre del entonces novísimo procedimiento del hueco-grabado.

Hay que concluir que ni Walter Benjamin entonces, ni después muchísimos teóricos de la comunicación visual, historiadores y críticos de arte comprendieron —ni han comprendido

todavía- la tremenda revolución que supone el transformar los medios técnicos de reproducción *en medios directos de producción de obras de arte*. Esta revolución sí que era coherente y estaba al nivel del tumulto popular de los años de la República de Weimar: los fotomontajes de Heartfield contaban cada semana con un promedio de dos millones de video-lectores. Porque el trabajo del equipo Heartfield no consistía en la "reproducción" de un original *preexistente y único*, tal como hasta entonces sucedía con las obras de arte tradicionales, antiguas o modernas. La obra de arte ORIGINAL era lo que salía de las rotativas: TODOS Y CADA UNO de los 200.000 a 500.000 ejemplares que llegó a tirar la revista *AIZ (Arbeiter Illustrierte Zeitung)* cada semana de 1927 a 1931. "La tesis del futuro" de que nos habla Ferner: la primera irrupción premonitrice de la revolución tecno-científica en la producción directa de obras de arte de una nueva función y vocación universales. Nada más y nada menos.

La hazaña del *AIZ* es hoy irreplicable. Pues los mass-media lecto-visuales están prácticamente en manos de las multinacionales capitalistas. En razón de ello, es demasiado pronto todavía para calibrar en todo su alcance "*la lección decisiva de John Heartfield*" (título de un artículo que escribí —y se publicó aquí— en 1968, con motivo del primer aniversario de la muerte del maestro).

Berlín, febrero de 1981

Nueva Cultura, Información, Crítica y Orientación Intelectual, ed. Turner, Valencia (21 números), enero 1935-octubre 1937, edición facsimil:

"Notas al margen de una nueva cultura por Josep Renau", pp. XII-XXIV.

En mi ya larga vida he escrito casi tanto como pintado. Mas nunca me había topado con un menester de pluma tan arduo y delicado como el de escribir unas líneas de introducción a la reedición de la revista **NUEVA CULTURA**, que la editorial Topos AG ofrece a los estudiosos del panorama cultural de los años 30.

Dado el papel particular, y en cierto modo marginal, que **NC** jugó con respecto a las tendencias —de derechas como de izquierdas— dominantes por aquellos años, y después de muchos titubeos y salidas en falso, me ha parecido que lo más sensato e idóneo sería dedicar estas líneas introductorias a enunciar y, en la medida de lo posible, a describir aquellos factores primordiales que pueden explicar la presencia y desarrollo de **NC** en el complejo cultural de entonces. Y ello con tanta mayor razón por cuanto el investigador mejor preparado y sagaz no podría en modo alguno deducir dichos factores del cuerpo mismo de la revista, ni por medio de un análisis profundizado de su contexto histórico. Pues la historia de **NC** fue una historia excepcional, mas en un sentido peyorativo con respecto a su proyecto original. Durante la segunda República española, los asuntos culturales marchaban, en lo que toca al objeto específico de estas líneas, bastante peor de lo que generalmente se cree. La información que en estas notas se expresa es completamente inédita, hasta el punto de que quizás algunos redactores de la revista la desconozcan parcial o totalmente.

Creo conveniente advertir de entrada que en este difícil quehacer me propongo evitar, siempre que la lógica textual no lo exija, todo juicio de valor sobre personas y cosas, citándome a la apremiante necesidad de claridad y **desmitificación** que la legítima curiosidad que en las nuevas generaciones despierta todo cuanto aconteció por aquellas fechas, exige imperiosamente de quienes vivimos directamente los hechos. Y espero que el lector comprenda la doble dificultad de este deber, por cuanto en mi caso personal **NC** no supuso una labor ocasional o secundaria sino la actividad fundamen-

tal de los años decisivos de mi vida. Por lo tanto, al esfuerzo de objetividad que me propongo, he de añadir un sentido de responsabilidad que no puedo declinar ante nada ni en nadie, por lo menos —y en lo que toca a insuficiencias, errores y despistes— durante la primera época de la revista, es decir, hasta mediados de julio del 36, en que tuve que asumir otra índole de responsabilidades.

Hay clavos que es necesario remachar: cuanto llevo dicho no quiere decir que yo fuera el «único» responsable de la revista, ni mucho menos. Cierto es que comencé sólo, pero en el seno de un grupo de camaradas y amigos que fue ampliándose y caldeándose paulatinamente y sin cuya abnegación y colaboración benévola la existencia misma y los éxitos que alcanzó **NC** -que indudablemente los hubo- serían impensables.

En la primera versión de este texto, llevaba emborronadas varias decenas de cuartillas con el fin de recordar, en primer término, a los muertos —Miguel Alejandro, Pascual Plá y Beltrán, Juan M. Plaza— y, luego, a los que han quedado, unos próximos en el espacio —los menos y los demás muy distantes, recordando nuestras discusiones, disputas y anhelos; el papel que cada uno jugó en aquel empeño común que fue **NC**; las alegrías y las frustraciones que vivimos juntos, en el mismo tajo; las incidencias intensas, febriles y a veces angustiosas que el vertiginoso vivir de aquellos tiempos nos deparaba... Una intensa emoción dificultaba mi trabajo y alargaba considerablemente estas líneas, hasta el punto de que el rasguear de la pluma comenzaba a hacerme daño... Con lo que mi escrito resultaba, necesariamente, demasiado nostálgico y un tanto «arqueológico».

No creo que en España haya habido revista cultural alguno cuyos redactores —los que quedaron adentro— hayan sufrido una represión más enconada en encarcelación y, lo que es peor aún, en ostracismo y marginación, especie de garrote vil atenuado, por lento e implacable habida cuenta del terrible coeficiente **tiempo...** Y ello no sólo en tanto que redactores de **NC**, sino también por actividades «paralelas», es decir, a causa de esa rara (en la época) identificación del intelectual con el militante, que constituyó la razón de ser misma de la revista.

Y así, muy a pesar de que cuento con la confianza del grupo principal de los que quedaron dentro para hablar en nombre de todos, me he dado cuenta, creo que muy a tiempo, de que no tengo derecho a gravitar en forma alguna sobre ellos, puesto que en eso que llamamos **Derechos del Hombre** hay matices muy sutiles que aunque no estén codificados en los textos fundamentales, hay que tener muy en cuenta en

situaciones decisivas como la que vivimos. Pues, en el nuevo amanecer de España -quizás el más preñado de óptimo futuro, todos quienes podamos haber sido “antecedentes” de algo y aún estamos vivos, nuestro principal deber es individual e intransferible y consiste, creo, en revalidar o no lo que fuimos, en afirmar o excusar nuestros anhelos de entonces, es decir y hablando en plata, tenemos forzosamente que optar de nuevo.

Por lo tanto, me he visto obligado a prescindir de una remembranza demasiado comprometedora, prolija y anecdótica para dar a estas notas un carácter más estricto y personal. Un tal prurito se dobla con otro de simple discreción: el correr de la pluma me hacía cada vez más patentes las dificultades de mi propósito de objetividad, tratándose de tiempos tan lejanos, complejos y multitudinarios, con el inevitable riesgo de subjetivismo. Pensé que, naturalmente, los demás redactores verían las cosas desde puntos de vista distintos, bien complementarios, quizás contrapuestos, tanto en lo que respecta a la determinación de circunstancias y hechos como a su consiguiente interpretación. Y decidí encabezar estas líneas con el vago título que llevan con el fin de dar a mis compañeros de redacción la oportunidad, subrayada por un entrañable ruego personal, de completar, discutir o desmentir mis **asertos por escrito**. Creo que aún en el caso de radical disparidad de nuestras opiniones, una posible edición a posteriori de estos materiales —incluido el mío, naturalmente— tendría una particular significación y constituiría la verdadera introducción o prólogo que **NUEVA CULTURA** necesita.

Otro argumento, digamos más “a ras del suelo” a favor de mi propuesta: por razones obvias, la presente reedición de **NC** no va a estar al alcance de todos los bolsillos, por lo que la posibilidad de una tal publicación introductoria supondría, además de una más fácil y amplia difusión, un documento complementario de un interés testimonial único con respecto al fenómeno que significó **NC**, no sólo en aquel ámbito tan peyorativamente “levantino” —como entonces se calificaba a todo producto cultural proveniente de Valencia—, sino a la evidente repercusión e influencia que la revista tuvo en el plano nacional o incluso -como pude constatar **in situ** años más tarde en varios países hermanos de América.

2

NUEVA CULTURA se publicó en Valencia desde enero de 1935 hasta octubre de 1937. Mas, debido a las incidencias políticas de la época, el primer número apareció con un retraso

considerable, pues la concepción y planeamiento de la revista se iniciaron a finales de 1933. Por otra parte, el trabajo de nuestra redacción no terminó con el último número impreso. Al final de este número, correspondiente al año III, núms. 6, 7 y 8 (agosto-septiembre-octubre de 1937) figura una nota que dice: “Por falta de papel y otras dificultades materiales, nos hemos visto precisados a retardar la aparición de estos números. No dudamos que nuestros lectores sabrán perdonar esta falla considerando las circunstancias actuales.”

La falta de papel y demás dificultades materiales a que esta nota alude, fueron agravándose paulatinamente a medida en que la situación militar republicana se deterioraba, a las cuales vinieron a añadirse dos dificultades más: la primera se debió al traslado del Gobierno de la República (del cual yo formaba parte como Director General de Bellas Artes) de Valencia a Barcelona en marzo de 1938, con lo que nuestra redacción quedaba cortada en dos, la parte mayor y más operativo en Valencia; la segunda dificultad fue más grave y consistió, un mes más tarde, en el corte de la carretera Valencia-Barcelona con la toma de Vinaroz por las tropas franquistas el 16 de abril del mismo año, quedando reducida la comunicación postal entre las dos zonas republicanas a una sólo línea submarina muy recargada.

Muy a pesar de todas estas dificultades de fuerza mayor, en noviembre del 38 logramos completar un número muy voluminoso de la revista compuesto por una selección de los trabajos que habían ido acumulándose durante los trece meses transcurridos desde la aparición del último número, más algunos otros expresamente escritos para éste. Más adelante nos ocuparemos de este nuevo número, del cual yo mismo llegué a corregir algunas pruebas, cuyos materiales quedaron en Barcelona, en la imprenta de **Seix y Barral**, a finales de enero de 1939, es decir, cuando las avanzadas franquistas se hallaban ya en el Prat del Llobregat...

De modo que la actividad de **NC** duró, con alternativas diversas — como luego se verá —, casi exactamente cinco años, y sólo la pérdida de la guerra interrumpió materialmente su continuidad, cuya perspectiva programática se trazaba, muy precisamente, en este último e inédito número.

3

Cuando la proeza editorial de la **Detlev Auvermann KG**¹ esté consumada y las diversas publicaciones culturales de los años 30 queden alineadas en estanterías públicas o privadas, la revista **NUEVA CULTURA** aparecerá algo así como la “oveja

negra” de la familia literaria de la época. La información marginal que estas líneas aportan, trata de mitigar esta impresión.

Naturalmente, todas las revistas culturales de entonces tienen su historia específica, sus antecedentes y expresan puntos de vista y cambios de orientación, análogos o contrarios, cada una en relación con las demás, o bien con respecto a las tendencias culturales, dominantes o minoritarias, de la época. Generalmente, tales antecedentes y relaciones pueden inferirse directamente de los textos impresos mismos — presentaciones, editoriales, etc. — por lo que, dada esa virtual objetividad que depara la distancia temporal, pueden ser hasta ventajosamente analizadas y prologadas, en reediciones como la que nos ocupa, por personas competentes, por ajenas que fueren a las respectivas redacciones.

El caso de **NC** es bien distinto. Por un lado, las circunstancias que determinaron su concepción y publicación no tienen antecedentes ni relaciones positivas — o en todo caso muy indirectas — con las tradiciones y contextos mediatos o inmediatos, dominantes o minoritarios, de la cultura española de los años 20 y 30, mientras que, por otro lado, el insólito y delicado cariz de los más importantes de estos factores y motivaciones no eran literariamente formulables en las circunstancias concretas en que apareció la revista. Así pues, en razón de la complejidad y del carácter extrínseco de buenas parte de los factores que condicionaron su existencia, cualquier intento de análisis, prólogo o introducción que no se haga desde muy afuera y desde muy adentro a la vez de lo que fue **NC**, resultaría necesariamente incoherente y rutinario.

Me resulta duro y penoso escribir que algunos de dichos factores fueron de orden personal, por lo cual, y muy a pesar de mi alergia autobiográfica, tendré que empezar hablando de determinadas incidencias de mi vida.

A este respecto, el título mismo de la revista es la expresión literal de toda una cadena de decepciones juveniles, y el mismo hecho de que apareciera en Valencia, mi tierra natal, constituyó el último eslabón de esa cadena. Pues mi primera concepción de la revista fue una fuerte vocación nacional, sin ambición personal alguna, más fundada en una convicción profunda. Y hoy, a cuarenta y seis años de distancia, sigo creyendo que aquella convicción, en las condiciones que prevalecían entonces, estaba muy sólidamente justificada.

4

A los ocho o nueve años, mi padre me sacó de la escuela parroquial. Con toda buena fe, cometió el error — excusable por

corriente en aquellos tiempos— de creer que la cultura intelectual destruía la intuición y perturbaba la pureza retiniana con que el pintor tenía que enfrentarse con “el natural...”

Mi padre era pintor, profesor de dibujo y restaurador de **pintados**, en cuyo prolijo y delicado oficio pasé a ser su único ayudante, y él, mi primer y único maestro. Unos años después, como al parecer mi vocación no colmaba las ilusiones que había puesto en mí, decidió darme una preparación preventiva como perito mercantil, primero en los Hermanos Maristas y luego en una escuela vespertina de los Jesuitas, con estudios a medio tiempo y muy esporádicos, pues su precaria situación económica —mi madre y cinco hijos, el mayor yo— no le permitía prescindir de mi ayuda material.

No obstante, aunque el ingreso en la **Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos** se verificaba a los dieciséis años, mi padre, que era profesor auxiliar de dicha escuela, se las arregló para meterme en ella a los catorce. Si no recuerdo mal, al filo del tercer curso —el plan de estudios constaba de seis— reaccioné violentamente, en la práctica del trabajo, contra el particular academicismo “impresionista-sorollismo” — que prevalecía en la escuela, ante la total indiferencia, cuando no burla, de mis condiscípulos (todos mayores que yo), lo cual me produjo un trauma de perplejidad que me costó mucho de superar. Mis profesores estaban escandalizados, y mi padre decidió interrumpir mis estudios y meterme de aprendiz en una litografía, donde me pagaban un duro semanal por cuatro horas diarias de trabajo.

Mientras tanto, la situación familiar había ido mejorando, y al año escaso de este aprendizaje comencé a obtener algunos éxitos en concursos de carteles locales y nacionales que me permitieron vivir por mis propios medios, y hasta el lujo de suscribirme a la **Revista de Occidente** y comenzar a comprarme libros con que ir colmando el hambre de conocimiento que se he había ido acumulando. En aquella etapa leía mucho, con gran ansiedad y con una curiosidad enciclopédica... Mas ello suponía para mí más pronto un tormento que un placer: entendía muy escasa y penosamente los textos y con harta frecuencia, cuando el título de un ensayo o el índice de un libro me fascinaban, mi desconocimiento de las más elementales nociones lógicas, matemáticas, filosóficas, etc., me desesperaba y obligaba a recurrir a manuales escolares que mi carencia de hábitos de estudio y del necesario tiempo me impedían asimilar a fondo. En esta situación y a salto de mata, logré terminar mis estudios en la ESBASC, resolviendo las materias histórico-teóricas a base de estudios muy precipitados de las tesis de Reinach, Wolfflin y Worringer.

De modo que mi formación intelectual ha sido prácticamente autodidacta, pero tan azarosa y caótica que aún hoy me resiento gravemente de ello.

5

Lo único positivo que quedó del intento paterno de prepararme en el peritaje mercantil, fueron los rudimentos de lengua francesa e inglesa que aprendí y seguí desarrollando por mi cuenta y me permitieron ampliar considerablemente el panorama bibliográfico español, a la sazón muy pobre en los aspectos que más me interesaban. Pero el caso fue mucho más importante por otras razones, la primera porque me permitió romper el aislamiento casi total en que me había sumido mi rebelión antiacadémica.

La cosa comenzó hacia 1926 con mi idea de dar un curso de francés a un reducido grupo de condiscípulos, compuesto por la futura madre de mis hijos, Manuela Ballester (pintora), su hermano Tónico Ballester (escultor), Francisco Careño (pintor), Paco Badía (escultor) y quizás alguien más que no recuerdo. Naturalmente, la cosa no tardó en desbordar la motivación ocasional y formamos un grupo que fue afirmándose con inquietudes comunes hasta constituir el núcleo inicial de lo que hoy se viene llamando la “vanguardia artística valenciana de los años 30”... Mas yo creo que muy impropriamente, puesto que nuestras inquietudes esenciales no eran exclusivamente **artísticas**, sino también de otros órdenes; ni tampoco propiamente **políticas**, ya que otros, más anónimos, nos habían precedido, en este sentido, en los oscuros años de la dictadura primorriverista. Lo que sí es cierto es que se trataba de algo, inconsciente aún para nosotros, pero de índole totalmente nueva en el contexto intelectual valenciano (y no sólo valenciano, como luego se verá) de entonces. El caso es que en el grupo figuraban tres futuros redactores de **NC**: Francisco Carreño, Manuela Ballester y yo.

Nuestras pláticas y discusiones transcurrían, con cierta regularidad, durante los paseos por los alrededores de Valencia, y no celebrábamos, generalmente, reuniones formales.

Huíamos, como el diablo del agua bendita, de los parajes trillados por el “sorollismo” —huerta valenciana y playas adyacentes—, en donde los pintores habíamos roto nuestras primeras lanzas a mayor gloria de la “escuela valenciana”. Y en las fechas de jolgorio folklórico mayor —fallas de San José, día de la Virgen, de San Vicente Ferrer, etc.—, salíamos de Valencia, las más de las veces por el camino de Montolivet, hasta el poblado de Nazaret y las playas de El Saler, o bien

por los viejos **camins fondos** (caminos reales) de las inmediaciones, descubriendo nuevos caseríos, increíbles frisos de enormes piteras y otros magníficos panoramas vírgenes aún del “prestigio” de la pintura al óleo... Nuestro deambular resultaba sumamente feraz: se charlaba y discutía mucho y se iban gestando nuevas y nuevas facetas de nuestra solidaridad, nuevos hitos, generalmente contra todo —o poco menos— de lo explícito social y cultural que nos rodeaba.

Con todo, nuestro vago revolucionarismo de entonces estaba aún demasiado más impregnado de **antis** que de **pros**. Y con demasiadas debilidades e insuficiencias, sobre todo en cuanto a fuentes de información de lo que sucedía por doquier fuera de nosotros mismos.

En materia política, aparte de un republicanismo a ultranza y la consiguiente repulsión común por la “Unión Patriótica” y todos sus correlatos (y esto se respiraba en el aire mismo de Valencia), no teníamos una clara noción de la situación sociopolítica, con lo que nuestra actitud sufría, más que de apolitismo, de una inopia casi total.

En el plano nacional propiamente estético, nuestro afán de información se diluía en una mortal calma chicha, con los señeros **Salones de Otoño** de Eugenio D’Ors como casi único alimento espiritual.

En lo internacional, las cosas no andaban mejor. Apenas algunos indicios de las vanguardias estéticas y políticas europeas llegaban hasta nosotros y, aparte de algunas narraciones de escritores soviéticos —aparecidas en la **Revista de Occidente**—, una idea muy nebulosa y bastante peyorativa de la Revolución de Octubre, y una ignorancia absoluta acerca de su alcance político-intelectual en el mundo de entonces...

Inicialmente, así andaban las cosas.

Yo llevaba la iniciativa del grupo, mas esta situación de hecho dejaba tanto que desear que en las categorías intelectuales —estéticas o extraestéticas— que iban penosamente “asimilando” a través de mis prolijas y difíciles lecturas, apenas si lograba distinguir lo que eran cimientos de lo que eran tejas... Una memorable vez cayó en mis manos de **Manifiesto Futurista** y, temblando de impaciencia, reuní al grupo y lo leímos en común, “a la luz de la luna”, como recomendaba su autor, y nos produjo una especie de estupor rayano en el traumatismo, excepto a Paco Badía, que guardó un sensato escepticismo. Pero lo más grave de todo fue que ninguno de nosotros estaba enterado de que hacía tiempo que el tal Marinetti era un conspicuo académico del fascio mussoliniano y que el famoso manifiesto estaba ya bastante trasnochado...

Lo más positivo de todo era, a mi juicio, el que no nos considerásemos ninguna élite, ni constituyéramos un núcleo cerrado. Por el contrario, tratábamos de ampliar la base de nuestro grupo admitiendo o invitando con frecuencia a otros discípulos y amigos de condición intelectual distinta, estudiantes de arquitectura principalmente. Pero tales contactos eran demasiado circunstanciales, muy esporádicos y carecían de la mínima constancia necesaria, de modo que, a fin de cuentas y al cabo de más de un año, éramos los mismos, y el avance más notable consistía, al menos para mí, en que mi soledad inicial se había convertido en la soledad de cinco amigos, que no era poco decir.

Al filo del año 28 comenzamos a sentir un fuerte desasosiego y sentimiento de frustración, y habíamos empezado a tomar conciencia —muy relativa y parcial, por cierto— de las causas de nuestra situación. Comenzamos a darnos cuenta, en efecto, de que nuestras babas especulativas iban paulatinamente envolviéndonos en un peligroso “capullo” gremial y de que nuestras quimeras estéticas no podían ofrecer salida real alguna a nuestras crecientes inquietudes... Y convinimos en que el mal provenía principalmente de la estrechez y mediocridad intelectual del ambiente social en que vivíamos. Por lo tanto, la solución no podía ser otra que la emigración individual en busca de aires más frescos y fértiles, con la táctica consigna de reunirnos de nuevo y “repartirnos la luz” que cada uno hubiera encontrado...

Llegaban por entonces a nosotros vagos rumores de personas, grupos y tendencias que, principalmente en Madrid y Barcelona, buscaban orientaciones nuevas.

Paco Carreño consiguió una pensión o beca de estudios en Granada, y yo decidí marcharme a Madrid.

6

Durante los dos últimos años, el tiempo que me dejaba libre el trabajo lito-publicitario para ganarme la vida, trabajé muy intensamente en una serie de pinturas, la mayor parte al temple.

En el otoño de 1928 —yo tenía entonces 21 años— me presenté en Madrid con una selección de estas pinturas y una recomendación de mi padre para D. José Francés, secretario de la Real Academia de San Fernando. Llegué muy optimista, con la intención de entrar en contacto con algún grupo de intelectuales, encontrar fuentes de trabajo y con la ilusión de exponer mis cosas. Me alojé en una modesta hostería de Las Ventas, y pasé los primeros días paseando por la capital, frecuentando los cafés y visitando el Museo del Prado y las expo-

siciones. Por entonces, sólo había dos posibilidades de exhibir pintura: un complejo de tres salas en el prestigioso **Círculo de Bellas Artes** y una sala menor, patrocinada por el **Heraldo de Madrid**. Por casualidad, oí comentar a unos recién conocidos que en ambas galerías las fechas de exhibición estaban ya cubiertas para casi dos años, de modo que la ilusión de exponer mis cosas quedó para las calendas griegas...

Habiéndome habituado un tanto al ambiente madrileño, tenía que visitar sin demora a D. José Francés. Me abrió una sirvienta, que me hizo entrar por la puerta de servicio. Le entregué la tarjeta de mi padre, esperé, y a poco regresó diciéndome que el señor no estaba en casa y que regresara el mismo día de la semana entrante, en la que sucedió exactamente lo mismo así como en la tercera, mas esta vez rogué a la sirvienta que me permitiera dejar la carpeta con mis trabajos, que pesaba bastante.

Unos días después recibí el recado de presentarme al día siguiente al atardecer. Llamé, como de costumbre, a la puerta de servicio, pero se me hizo entrar por la puerta grande... En un elegante salón, me esperaba el Sr. Francés, su esposa y dos o tres señores más. Después de las presentaciones, la señora me sirvió una taza de café y una copa de coñac, y siguieron unos instantes de silencio que me parecieron siglos... Observé que algunas de mis cosas estaban alineadas sobre un diván. Yo estaba totalmente amedrentado y me pareció que me miraban con un talante entre severo y circunspecto... Lo que siguió se parecía más a un interrogatorio policíaco que a una entrevista amistosa. Lo primero que me preguntaron fue si mi madre era francesa o belga (homónimo de mi padre, yo firmaba entonces Renau **Beger**, contracción de mi apellido **Berenguer**), si yo había estudiado o vivido en París, y hasta si yo había hecho realmente aquellas cosas. Mi natural locuacidad quedó en aquella ocasión totalmente bloqueada por el tropel de preguntas que se me dirigían, que apenas me dejaban tregua para balbucir algunas torpes respuestas. En resumen, respondí que, salvo breves viajes a La Coruña y a Barcelona, jamás había salido de Valencia, donde había estudiado y trabajado, terminando con una somera relación de mis cuitas y peripecias durante mis estudios. Todos los presentes comenzaron a deshacerse en tales alabanzas sobre mi trabajo que quedé desconcertado y atónito... Resultaba ser que lo que yo había interpretado como severidad y circunspección, era que aquellos señores estaban tan estupefactos como yo...

Inopinadamente, el Sr. Francés decidió que todo aquello tenía que ser expuesto cuanto antes; aludí a lo que había oído sobre las fechas de las galerías, me dijo que era cierto pero

que el problema podía ser resuelto. Uno de los presentes, que resultó ser un conocido **marchand** de pintura, me propuso poner precios muy altos, con el fin de no vender nada y poder llevar posteriormente el conjunto a París o New York.

Las cosas fueron muy deprisa, y al mes escaso de aquella entrevista, mis cosas estaban ya colgadas en el salón derecho del **Círculo de Bellas Artes** madrileño. El éxito fue tan fulminante que me dejó aturrido... El público llenaba diariamente la exposición, y las gentes me miraban como a un bicho raro. La alta sociedad madrileña visitó la exposición, incluso la vieja infanta Isabel, así como las infantitas... El general Martínez Anido me invitó a cenar, Juan Belmonte también, y numerosos personajes y conocidas damas de la villa y corte de Madrid. Toda la prensa española, sin excepción, habló muy encomiásticamente de mis obras como el acontecimiento artístico del año.

Sin embargo... Todo aquello me parecía demasiado convencional y demasiado frío. Una profunda y extraña desazón fue apoderándose de mí. En muy escasos días tuve centenares de contactos con gentes de la más diversa índole y edad, que parecían interesarse, algunas seriamente, por mis cosas. Pero ni en un solo caso logré hablar dos veces con la misma persona. Ni enlazar ni una sola amistad.

Me sentía muy solo en medio de aquella barahúnda de gente. A las tres semanas de la apertura, dejé de ir por la exposición, que cesó repentinamente de interesarme. Por primera vez en mi vida sentí un gélido vacío interior y tuve miedo de mí mismo... Y comencé a plantearme el por qué y para qué había yo trabajado tanto, es decir, la relación del arte con la gente, de la gente con el arte: ¿qué sentido tenía todo aquello?

Otro factor que quizás no fuera ajeno a mi estado de ánimo: en los puestos de lance de Madrid compré bastantes libros y folletos, entre otros algunos de Eliseo Reclus, Malatesta, Bakunin, etc., cuyos nombres me sonaban desde que, años atrás, asistí a algunas conferencias y discusiones en el **Ateneo Científico** de Valencia. Me los leí con fruición y me causaron una impresión muy fuerte...

La mejor herencia que me dejó mi padre fue una dura moral de trabajo. Recuerdo que un día -tendría yo trece o catorce años-, paseando por el puerto de Valencia, observábamos el trabajo de los cargadores, con medio cuerpo desnudo bajo el tórrido sol de verano, llevando a lomo enormes sacos de plátanos. Mi padre me dijo: "¿Ves hijo? Esos hombres trabajan ocho horas diarias como demonios; pero cuando cae la bola², dejan el trabajo, se lavan, se visten con los pantalones bien

planchados y se van a pasear con las chicas por delante de la iglesia... Hijo, para los pintores no hay bola: hay que trabajar siempre, sin descanso y, además, sin ninguna garantía de éxito."

Sin embargo, "mi triunfo" estaba ya allí, tan pronto. **Y tan fácil...**

7

Naturalmente, no vendí ni un solo cuadro, ni visité como quedó convenido, al referido **marchand**: ni París ni New York... Mis ilusiones pictóricas, tal como las concebía hasta entonces, se acabaron de una vez. Fue aquella la primera y la última exposición personal de mi vida.

Regresé a Valencia con los bolsillos vacíos, y se me dispuso un recibimiento entusiasta. Para corresponder a la situación, tuve que asumir, durante cierto tiempo, una actividad de euforia juvenil, mas la procesión iba por dentro... Hasta el punto de que ni siquiera en las personas más allegadas pude descargar el hondo desaliento que me poseía, que ni yo mismo llegaba a entender. No hice ninguna otra pintura en la dirección de las que expuse en Madrid. Llegué a pensar que el pintar carecía de sentido... Cruzaban mi ánimo inquietudes e impulsos tan contradictorios que se neutralizaban entre sí y paralizaban mi actividad, y los días y los meses fueron pasando sin pena ni gloria.

Para ganarme la vida, seguí trabajando, como siempre, en materiales de publicidad y, por lo demás, no recuerdo a ciencia cierta las cosas que pasaron por entonces. Salvo, vagamente, que las escasas pinturas y dibujos que seguía haciendo casi por inercia, eran cada vez más fríos, y que uno de los extremos de la contradicción a que aludo —mi creciente interés por la literatura revolucionaria— fue tomando altura con respecto a los demás. Creo que fue por entonces cuando tomé el primer contacto con los anarquistas, que predominaban en Valencia. Creo que Paco Carreño estaba aún en Granada, que siguieron las charlas y paseos con los demás amigos; que les pasé los libros leídos en Madrid y los que seguía comprando y leyendo con la misma fruición y, en fin, que nuestras discusiones empezaron a tomar un cariz muy diferente...

Lo que recuerdo bien es que al cabo de algún tiempo — en el otoño del 29, debió ser— decidí una nueva estancia en Madrid y buscar allí un trabajo con características distintas. Pero había también otro motivo: desde mi regreso, tenía clavada la espina de si aquel Madrid que había conocido de modo tan superficial y fulgurante, era el verdadero Madrid.

Paco Badía se vino conmigo. Instalé mi estudio en un ático de la calle de Velázquez. Como no conocía Madrid, Badía se dedicó desde el primer momento a vagar por las calles y cafés de los barrios populares, a ver museos y exposiciones y a trabajar en unas tallas de madera que se trajo de Valencia. Fuera de las horas de trabajo, llevábamos una vida separada y distinta. Pues yo, por las tardes, me ocupaba afanosamente de "buscar luz" por las tertulias del Madrid intelectual.

Conoció de cerca los prestigiosos ambientes culturales de la capital de España, a buena parte de los más conocidos escritores y artistas de la época y a muchos otros, más jóvenes y menos conocidos. Mas creo que resulta inútil describir aquí, pormenorizadamente, unas impresiones que no añadirían nada a lo mucho ya escrito sobre la mediocridad y postración de los cenáculos artísticos y literarios madrileños durante la Dictadura primorriverista.

No encontré ni una gota de lo que buscaba, lo que, por otra parte, no sabía entonces definir con mediana precisión. El caso es que entre muchas cosas, sin duda serias, pero de un interés muy relativo para mí, me tocó oír y presenciar otras de una crueldad casi morbosa, y otras aún tan rayanas en la sordidez, que me avergonzaron y quitaron las ganas de perseverar por aquel camino. Mas, a pesar de todo, yo creía entonces que quizás tuve mala suerte, que la luz que yo buscaba estaba confinada en ámbitos anónimos o en las criptas de la clandestinidad, o que quizás no existía aún en ningún lado... Muy posteriormente comprobé que ésta última hipótesis resultó ser la más aproximada.

Salvo algunos comentarios, bien poco dije a Badía sobre el fondo de mis cuitas negativas, pues no eran aún concluyentes para mí. Por sus comentarios y estado de ánimo, deduje que nuestras vivencias disentían netamente: a él le había gustado Madrid, a mí no. Y no porque nuestros criterios fueran opuestos, sino porque los respectivos contextos sociales —el popular y el intelectual— diferían objetivamente. Cuando regresábamos a casa, él estaba contento y yo decepcionado... Mas no me encontraba tan sólo como en la primera estancia en Madrid, porque sentía a mi lado el calor de un buen amigo.

Sin embargo, no todo había sido negativo en esta segunda estancia. En lo que toca a mi trabajo, no tuve problema alguno, me lo pagaban muy bien y sobraba dinero para vivir, y hasta para comprar libros, muchos libros, que hojeábamos con ansiedad. Colmábamos con ello importantes vacíos en nuestro frente de información, particularmente sobre los últimos "ismos": cubismo, el movimiento dadaísta —que desconocíamos casi totalmente— y el surrealismo. Los dos últi-

mos cuadraban muy bien con mis posiciones anarquizantes de entonces —que ya no eran solamente mías... Y el caso fue muy curioso. Meses después, hacia finales del 29 —o principios del 30— hice, en Valencia, mis primeros fotomontajes surrealistas, uno de los cuales se titula **El hombre ártico**. Y hasta mucho más tarde no me percaté de que se trataba de un verdadero “autorretrato”, subconsciente y simbólico, de aquella **fría** etapa que he descrito aquí. Entre esta obra y las que apenas hacía un año expuse en Madrid, media un abismo, y no precisamente en técnica y calidad, sino en **sentido**. Andaba buscando algo, a partir de mi propia desolación.

De esta segunda estancia en Madrid, lo más importante y hondo que me quedó fue mi tácita confrontación con las impresiones de Paco Badía. En el primer viaje me hospedé en un humilde mesón de Las Ventas: ¿por qué no se me ocurrió pasear por las calles adyacentes, visitar las tascas y los bares, conocer un poco, en fin, a las gentes del barrio? Tiempo no me faltó... Esta simple reflexión me suscitó otras muchas, más complejas y profundas.

En folletos y libros anarquistas leí, por vez primera, análisis sociológicos lo bastante explícitos para que las nociones **de clase** no me fueran ya teóricamente extrañas... Pero, ¿en la práctica de mi vida? Tal fue la base de mi revisión autocrítica de entonces. Y empecé a “leer” **hacia atrás** los acontecimientos más salientes de mi vida. Para no ser prolijo me referiré a un solo caso, el más significativo.

Desde mi más temprana adolescencia, mi familia pasaba los veranos en una minúscula aldea —tres o cuatro calles— del suroeste de Valencia, **Fontanars**, centro de una zona latifundista: anchos horizontes de collados ondulantes, con vastos viñedos y trigales que se perdían de vista; paisaje más manchego que valenciano, la mentalidad de las gentes era también notablemente distinta a la del pequeño campesino de la huerta valenciana: con lo que espontáneamente nos regalaban —melones, uvas y otras frutas, huevos, mantequilla y a veces gallinas— teníamos casi bastante para toda la familia. Y las vacaciones se prolongaban, porque constituían también un ahorro dinerario para mi padre.

Los muchachos y muchachas del lugar eran mis mejores y más cordiales amigos, y quizás los únicos de por entonces. El hogar campesino que habitualmente ocupábamos, se componía de una planta baja y un piso, en uno de cuyos cuartos instalaba yo mi estudio cada verano. En los dos últimos años, fue precisamente en este pequeño estudio donde pinté buena parte de las mejores cosas que expuse en Madrid. Sin embargo, nunca se me ocurrió mostrarlas a aquella entrañable mu-

chachada de mi misma edad, por temor —pensaba yo— a que **no las entendieran**. Luego, en mi fuero interno, aquellas cosas **no estaban hechas para ellos...**

Así, al vago y problemático interrogante de **¿qué sentido tenía todo aquello?** —que me formulé durante la exposición— seguía, ahora, otro mucho más simple, concreto y acuciante: entonces, ¿para **quién** pintaba yo?

8

Permanecimos en Madrid unos tres meses, y a finales del 29 estábamos de nuevo en Valencia. Carreño había regresado también. Estaba muy descontento de su trabajo, y lo más sorprendente fue que, en unas condiciones totalmente distintas, hubiera llegado a la misma conclusión que nosotros: no había otra posible salida que **la revolución social...**

Hay que decir que hasta principios de la República, nuestro grupo no tuvo ninguna tarea común, propiamente dicha. Cada uno vivía su propio desarrollo, y nuestras vidas transcurrían separadamente, en contextos diferentes. Sólo coincidíamos en los paseos y las pláticas, con las consiguientes afinidades e influencias mutuas. Por eso es natural que las experiencias e impresiones personales de cada uno de nosotros sobre aquella etapa sean distintas. A este respecto, es muy probable que hoy —aún vivimos todos— la memoria de algunos compañeros sea más feliz que la mía.

En lo que personalmente me atañe, cuando más se acerca el año 30, más confusos e imprecisos son mis recuerdos.

Aquel año fue decisivo para mí, y creo que también para todo el grupo, y para gran parte de nuestra generación. Y no porque fuera la antesala de la República, pues es bien cierto que ésta pilló desprevenidos a los mismos republicanos, que no la esperaban para tan pronto. Sin embargo, he pensado a menudo que, quizás también por esta razón, el año 30 fuera decisivo para nosotros: no me atrevo a firmarlo en mi experiencia propia, pues ningún signo precursor entró en la cuenca de mis opciones de entonces. Mas, me parece que la dialéctica entre la necesidad y el azar ha sido muy mal estudiada, y peor aún aplicada al entendimiento de ciertas etapas de nuestra historia cultural reciente, particularmente a los años inmediatos a la proclamación de la República: el que ésta llegara **tan pronto** fue, tal vez, una coyuntura azarosa, pero el hecho de que **llegara** no, pues constituía un proceso irreversible, que fue violentamente truncado con la pérdida de la guerra del lado republicano. Nos topamos aquí con la cuestión del evidente retraso de la conciencia con respecto

a la existencia, es decir, a la viva realidad de cada día. Mas ello no elude el que la cuestión de fondo sea esta: ¿cómo y en qué grado la cultura de entonces expresó o reflejó este proceso capital? A la generación actual corresponde resolver este problema, y a la de entonces sólo nos tocó plantearlo... Desde los inicios, nosotros estábamos implicados en este virtual interrogante, inconscientemente en un principio, pero lo estábamos, sin duda alguna.

Desde entonces, siempre que he tratado de rememorar aquellas fechas se me hacía como un nudo en la cabeza. Pensaba que tal vez ello se debiera a la erosión de un largo exilio, o a las intensas vivencias de otros tiempospacios y ambientes distintos a los que me vieron nacer... Hasta que se me hizo necesario poner cierto orden cronológico en mi memoria para resumirlo en este escrito...

Y me encontré, con sorpresa, con que ciertas evoluciones intelectuales, cambios de rumbo artístico, opciones políticas y otros procesos complementarios, que me parecían haber durado mucho, años enteros, resulta que realmente sucedieron en un lapso temporal extremadamente corto: unos discurriendo paralelos, otros simultáneamente, superpuestos, entrecruzados, imbricados, en fin, en una maraña casi inextricable. Todos culminaron, muy precisamente, en aquel año 1930. Y las opciones capitales que entonces decidí siguen todas, hasta hoy, vigentes para mí.

Esta experiencia autocronológica me ha deparado dos curiosas impresiones. La primera, que las horas de entonces "tenían" tres veces más minutos y los meses tres veces más días que en toda mi vida anterior y posterior, incluidos los años de la guerra; la segunda, el que esa **confusión** a que más arriba me refiero no estaba solamente en mi cabeza sino también, y en buena parte, fuera de ella: era **objetiva** y se respiraba en el aire mismo de aquellos vertiginosos tiempos. De ahí que en las líneas que siguen haya vacíos y contradicciones que mi esfuerzo mnemotécnico no ha logrado colmar y aclarar... Por eso no estoy seguro de si ciertos hechos que menciono tuvieron realmente lugar en el transcurso de ese año o bien a principios del siguiente, mas, en todo caso, antes del 14 de abril de 1931.

Volviendo a lo concreto. Apenas regresado de Madrid reanudé el contacto con mis nuevos amigos libertarios. La vida del grupo se normalizó con algún amigo más, si no recuerdo mal. Nuestras lecturas y temas habituales discurrían en dos direcciones principales: literatura anarquista a todo pasto e información sobre los movimientos vanguardistas europeos de entonces, lo cual no dejaba de ser un contra-

sentido. Nuestras discusiones se hacían cada vez más vivaces y "politizadas"... Entrecomillo esta palabra porque —y ahí viene la segunda contradicción— según la lógica de nuestros postulados ácratas teníamos que ser **apolíticos** en principio.

En enero del año 30 se iniciaba el rápido descenso de la Dictadura primorriverista, con un sensible incremento de las luchas sociales y políticas sobre todo de los movimientos reivindicativos del proletariado urbano. En Valencia había muchos socialistas, pero a causa de la colaboración de Largo Caballero con la Dictadura, andaban bastante desacreditados, con lo que la ideología anarquista gozaba de una amplia hegemonía entre los trabajadores y las capas pequeñoburguesas radicalizadas.

Hasta entonces, mi anarquismo se había limitado a la lectura de folletos y libros, y a las consiguientes pláticas y discusiones en el seno del grupo. He de advertir, sin embargo, que en un lapso de tiempo relativamente corto, mis copiosas lecturas me habían permitido encontrar los límites teóricos del anarquismo. Mas faltaba lo fundamental: la necesaria confrontación de la teoría con la práctica.

Mis nuevos amigos me invitaban a ciertas reuniones, donde fui conociendo paulatinamente las variedades y matices de la familia ácrata -anarquistas "puros" y anarcosindicalistas; naturistas, vegetarianos, nudistas, esperantistas...-, para las cuales las tierras valencianas eran muy pródigas por entonces. Comencé a frecuentar el **Ateneo Libertario** sito en el **camí del Grau** (había otros en Valencia), que resultó famoso, para mi experiencia anarquista cuanto menos...

El grupo de amigos anarquistas pertenecía a la categoría de los, "puros". Me tomaron tal confianza que me llevaron a un conciliábulo ultrasecreto preparatorio de una acción terrorista de envergadura. Lo que allí vi y oí es tan inverosímil que aún hoy, a tantos años de distancia, me resulta penoso y difícil describirlo. Bastará con la última fase. El compañero que dirigía la reunión concluyó: "Los que tengan "pipa" (pistola-JR) que den un paso adelante." Estábamos sentados en el suelo, cuatro compañeros se levantaron y este simple hecho los hizo "responsables" de los grupos de acción previstos en el plan... Y la incoherencia entre la benévola audacia de aquellos hombres y el terrible infantilismo del plan cuestión, se puso de manifiesto hasta para mi incipiente revolucionarismo pequeño-burgués.

Más adelante tuve ocasión de participar yo mismo en una **acción directa**. Se trataba de apoyar una huelga de los trabajadores portuarios obstruyendo el **camí del Grau**, es decir,

de incomunicar la ciudad y el puerto, con cuyo fin había que tumbar varios tranvías sobre la autopista central. La cosa resultó ser mucho más sencilla de lo que imaginaba yo: con cinco o seis hombres bastaba para “acostar” un tranvía sin el menor desperfecto para éste, con el consejo y ayuda, desde luego, de los mismos tranviarios, que se solidarizaron de antemano con nuestra acción. Lo más notable del caso fue, para mí, la temeraria actitud gestual de los anarquistas: consumada la acción —que fue nocturna y muy rápida—, nos dispersamos cada quien en una dirección, habiéndonos previamente citado para el día siguiente en el mismo **Ateneo Libertario** (en el cual se había preparado la cosa), donde tenía lugar una conferencia con **tribuna libre**, y había que discutir con el orador... La circulación había sido ya restablecida. Estábamos allí todos los participantes en la acción -diez o doce compañeros- y, tal como era sensatamente presumible, apenas comenzada la conferencia llegó la policía y todos acabamos en los calabozos de Gobernación... Yo era conocido como intelectual y como pintor, mas no como anarquista, y me encerraron aparte. Como hora y media después comparecí ante el Comisario y declaré haber estado allí como simple auditor de la conferencia. Al cabo de otra hora, que me pareció muy larga, me dejaron libre... Y esto reconfortó considerablemente mi fervor revolucionario, pues denotaba que ninguno de los compañeros me había delatado. Algunos fueron a dar con sus huesos a la cárcel.

En estas y varias otras acciones menores que viví, el balance era siempre negativo: dada la sistemática improvisación y falta de rigor en el enfoque y en la organización de sus temerarias acciones, me parecía que aquellos abnegados compañeros se dedicaban a una pura gimnasia gestual, sin importarles ni un comino la eficacia: la citada acción terrorista fracasó trágicamente, como era de esperar y la huelga portuaria se perdió...

En el plano cultural pasaba tres cuartos de lo mismo. En las “élites” intelectuales anarquistas, reinaba por entonces una desculturización temible por su inconsciencia misma. Recuerdo una memorable e indescriptible conferencia titulada **Origen proletario del Arte** (sic), que distaba mucho de ser excepcional, sino más bien regla y nivel estadístico-intelectual de la acracia valenciana.³ Frecuentaba yo los ateneos libertarios y utilizaba a menudo el derecho a la **tribuna libre**, y a veces me pasaba de rosca y hasta me ensañaba con el orador y su auditorio, siempre cándido y ávidamente receptivo, a pesar de sentir por ambos una íntima ternura...

Y aún cuando me tocó luchar políticamente contra ellos, me daba pena dejarlos y no los abandoné seguí colaborando

en la revista anarcosindicalista **ORTO**, en la anarco-sexuo-desnudista **Estudios** y en la **Revista Blanca**, de Federico Urales... Hasta que **NC** requirió todo mi tiempo y fuerza de trabajo.

9

Como ya he dicho, nuestro grupo no tenía tareas comunes en tanto que tal. Por otra parte, yo me cuidaba mucho de ocultar, tanto a la familia como a los amigos del grupo, mis cuitas y contactos activos con los anarquistas, dada la absoluta clandestinidad de los grupos de acción y la semiclandestinidad de los ateneos libertarios a finales de la Dictadura.

Nuestra actividad común se limitaba a leer y discutir mucho, de modo que la evolución ideológica del grupo avanzaba conjuntamente a base —más o menos— de las mismas lecturas, cuya opción decidía generalmente yo. Y ello en razón de un factor crematístico determinante, pues mi situación económica era mejor, con mucho, que la del resto del grupo y me permitía llevar la iniciativa en la selección y adquisición de libros, folletos y revistas, que mis compañeros leían, a menudo, antes que yo.

Creo recordar que a fines del año 29 hablamos leído y discutido los libros **La nueva Rusia**, de Alvarez del Vayo, **Un notario español en Rusia**, de Diego Hidalgo, y algunos artículos sobre la Revolución de Octubre. Naturalmente, mis experiencias ácratas pesaban ya tácitamente en las consideraciones y discusiones del grupo, en forma de un cierto escepticismo crítico sobre la teoría y la práctica de los anarquistas. Mas, aparte de nuestro casi total desconocimiento del marxismo, con respecto a la Unión Soviética la cosa no pasaba, incluso para mí, de una inquieta curiosidad, pues a todos nos faltaba el elemento dinámico principal: la confrontación de nuestras ideas y dudas con militantes comunistas, que brillaban por su ausencia en nuestro entorno de entonces.

Producto de aquellos indecisos momentos fue la revista **PROA**, que publicó nuestro grupo, con la colaboración de algunos amigos anarquistas, a fines del año 29 o a principios del 30. Poco antes habla caído en mis manos **El cohete y la estrella**, de José Bergamín: nos gustó tanto el libro que le escribí en nombre del grupo, rogándole nos autorizara a publicar algunos sus aforismos. Y nos contestó con cordial ironía, que no tenía inconveniente alguno en figurar como nuestro “mascarón de Proa” (sic)... Desde entonces le tomé una viva simpatía a Bergamín, que había conocido personalmente poco antes en la peña del Café Pombo. Creo recordar que no se imprimió más que un sólo número de la revista, que no se tira-

ron más de quinientos ejemplares y que entregamos la edición entera, para su distribución, al kiosco Romea, propiedad de un compañero anarquista. Aparte de los dichos aforismos y de la reproducción de mi fotomontaje surrealista **El hombre ártico**, no recuerdo nada más sobre la forma y el contenido de esta revista, inencontrable ya poco después.

Sin embargo, recuerdo que la lectura de **El Arte y la vida social**, de Plejanov, —que encontró justamente por entonces en el mismo kiosco Romea— no fue nada ajena al fiasco de nuestro primer conato de revista. Al final de la lectura, el título mismo de la revista me hizo enrojecer de vergüenza, y cada vez que me topaba con la palabra **proa** se ponía de manifiesto mi ridícula arrogancia intelectual de aquellos tiempos.

Busqué afanosamente —y encontré— otros textos marxistas, generalmente folletos y artículos diversos cuyos títulos no recuerdo. Lo que sí recuerdo bien es que la lectura del **Manifiesto Comunista** me causó gran conmoción y decidió de una vez la orientación de mi vida. Y la orientación de mi grupo también. Paralelamente, el artículo de Engels **Los bakunistas en acción** y las crónicas de Marx sobre **La revolución española**, a la vez que me ilustraban sobre uno de los acontecimientos más oscuros y significativos de nuestra historia reciente (la primera República y el movimiento cantonalista), acabaron con mis últimos rescoldos anarquistas: las críticas de Marx y Engels me ayudaron a comprender cabalmente las micro-vivencias libertarias que yo mismo había experimentado cincuenta y siete años después. Y la evidencia que estas críticas me aportaban era tal que creía estar oyendo al mismísimo Pero Grullo, y hasta a veces me irritaba —lo confieso— por no haber llegado **motu proprio** a conclusiones tan palmariamente claras...

Desde luego, al pasar de los opúsculos, resúmenes y fragmentos a las obras originales y completas, las cosas cambiaron radicalmente de cariz, sobre todo al abordar las complejidades del materialismo histórico y, más aún, la intrincada problemática de la metodología dialéctica... No obstante, leyendo a fondo y muy pacientemente la claridad constituía el signo primordial de aquel nuevo mundo de ideas, que iluminaba de pronto aspectos confusos de mi vida misma...Y ello me hizo tanto bien, mitigó tanto mis complejos de analfabeto autodidacta, que andaba tan contento como chico con zapatos nuevos, y hasta me parecía echar luz por los ojos y que las gentes de la calle se daban cuenta...

Me percaté entonces de que lo penoso de ciertas de mis lecturas no sólo se debía a mi falta de preparación escolar sino, en buena parte también a una oscuridad premeditada, al

terror pánico de ciertos intelectuales a la claridad didáctica, a la **popularización** de sus ideas...

Más a pesar de esta clara y esplendorosa toma de conciencia, los inicios de militancia revolucionaria en mi luminosa tierra resultaron bastante tenebrosos.

Creo que poco antes o poco después de la proclamación de la segunda República Española el Partido Comunista de Valencia sacó la cabeza a una semilegalidad de hecho en la Universidad, entre los estudiantes de la FUE. Y a través de éstos pedí el ingreso en las Juventudes Comunistas.

Recuerdo vagamente un primer contacto en el **correr de la Corretjeria** muy entrada la noche, a la luz macilenta de un farol de gas. Otro contacto decisivo, lo recuerdo exactamente casi: fue en unos solares del **carrer de Guillén de Castro**, al lado derecho de la Estación del Norte, también muy de noche, pero sin ninguna luz; llegué muy deprisa y puntual, y una voz joven me llamó por mi nombre, al lado mío mismo, sin que yo pudiera discernir el rostro de mi interlocutor: "Quedas relevado del examen de marxismo, ya sabes bastante. Desde ahora eres miembro del Partido Comunista España y secretario de la organización del comité de Valencia. Mañana a las siete en el Bar Sport." Y nada más. Así de operativo y oscuro. Nunca se ha visto un bautizo político más barato.

Al día siguiente a las siete en punto de la tarde, me hice cargo de mi nueva responsabilidad, bien dispuesto a dar la medida.

Mi ascensión fue "irresistible", y a las pocas semanas era ya secretario político del comité. La composición de éste sufría frecuentes cambios mas mi puesto parecía inmovible. En una de las tantas variantes, recuerdo que el comité lo componíamos tres artistas plásticos, un barítono, tres o cuatro estudiantes universitarios y algún artesano. En las reuniones plenarios de la organización, observé poco más o menos la misma composición social, mas de proletariado ni pelo...

Con el fin de adiestrarnos, se alternaban en el control de nuestro trabajo de dirección dos camaradas veteranos del comité regional, el uno maestro de escuela y el otro maestro carpintero con taller.

10

Dedicábamos más tiempo y fuerza de trabajo al Partido que a los asuntos profesionales y a la ayuda a la familia -los que la teníamos. Sin embargo, pasaban los días, las semanas, los meses, un año entero y éramos siempre los mismos, apenas si llegábamos a la treintena. A veces me desalentaba y recuerdo que me consolaba y justificaba nuestra benévola tenacidad

con un párrafo que me había subrayado del prólogo a **El arte y la vida social**, de Plejanov, que llegóa ser como mi divisa:

"...Eran un grupo tan reducido de socialdemócratas, que a los cinco años de su constitución se los ridiculizaba diciendo que todos los marxistas rusos podían sentarse en un sofá." Recordando aquella época, Plejanov decía "Formábamos un pequeñísimo grupo. Se reían de nosotros y nos llamaban utopistas; pero puedo repetir las palabras de Lassale: Fuimos muy pocos, pero rugimos tan fuerte, que todos nos creíamos que éramos muchos..."

Y bien fuerte que rugíamos los comunistas valencianos. No "creíamos que éramos muchos", pero otros sí lo creían. Hay camaradas que recordarán aún una anécdota que no me hace mucho honor. En plena República, el Partido se hallaba en una delicada alternativa de legalidad-ilegalidad: nos cerraba un local la policía y abríamos inmediatamente otro. Recuerdo que abrimos uno, en la más estricta clandestinidad, en un porche de la vieja calle de San Bult, muy escondido, pero al lado mismo de Gobernación Civil... Yo seguía siendo secretario local del Partido. Una noche irrumpió la policía, detuvieron al camarada responsable de la prensa, que pernoctaba allí llevándose la lista con los nombres y direcciones de todos los camaradas que yo, por grave negligencia, olvidé en uno de los cajones de mi mesa de trabajo. Logré escapar y ausentarme de Valencia, y la policía detuvo inmediatamente al sufrido Plá y Beltrán, que fungía como "presidente" legal del Partido. Luego nos contó que el jefe de la policía llegó a abofetearlo, encolerizado, exigiéndole **la verdadera lista** de los miembros del Partido, mente provinciano y consecuencia lógica de la fuerte centralización burocrática de la cultura —ministerios, instituciones, editoriales, etc.— y, por tanto, de la fuerza de producción intelectual, en la capital de España que se veía, desde la lejanía provincial, con cierta idealización y espejismo... Por lo menos, tal había sido mi experiencia propia.

De todos modos, la propuesta se discutió en varias entrevistas personales y reuniones generales, y al fin se convino en abordar la consideración de las líneas generales de la proyectada revista.

El título y el subtítulo como **revista de orientación intelectual** se aceptaron sin discusión, mas se precisó que una tal orientación tenía que estar necesariamente informada por un **principio de antifascismo activo**; en segundo lugar, y por razones de amplitud, la revista debería ser independiente de la **UEAP**, pues habiendo muchos intelectuales que no se consideraban propiamente revolucionarios, podrían colaborar, sin embargo, en una empresa antifascista sin flagrante contradicción

con nuestra lucha por una nueva cultura; en tercer lugar, **NC** debería tener un carácter eminentemente popular sin caer, por ello, en índole alguna de populismo, y, por último, debería ser de nivel nacional y publicarse preferentemente en Madrid, con una redacción conjunta lo más amplia posible.

Se me delegó para presentar el plan a los camaradas de Madrid, como iniciativa y base de discusión del grupo de Valencia.

En la nota siguiente relato el desenlace que tuvo esta gestión, cuyo resultado fue, a fin de cuentas, muy positivo, aunque bien distinto del que imaginaba yo.

Sin embargo, los rescoldos y reservas de aquella timidez provinciana no se extinguieron del todo en nuestro grupo hasta después de aparecido el primer número de la revista, que tuve que confeccionar prácticamente solo. Apenas si logré sacarle, casi con forceps, a Angel Gaos, el **Índice de la prensa española**, que figura en las págnas 1-2. Por lo demás, el lector mismo comprobará que de las ocho páginas de que consta el número, la mitad se compone de trabajos tomados de revistas extranjeras, alguno de los cuales yo mismo traduje.

El único miembro del grupo que me sostuvo, y no del todo, fue Manuela Ballester, ya mi compañera, cuya crítica sin ambages me ayudó mucho a mejorar la editorial de este incipiente y desolado primer número que, con todo, se agotó con rapidez inesperada.

11

Por el reiterado cariz que va tomando lo que sale de mi pluma me temo que el lector piense que aprovecho la ocasión para interpolar una autobiografía... Mas estas penosas líneas distan mucho de querer serlo y de serlo, pues sólo aislan unas cuantas vivencias personales con el fin de hacer más transparentes las circunstancias en que nació **NC** y el proceso mismo en que estas circunstancias dejaban de ser personales para hacerse cada vez más colectivas —proceso que comenzó en los inicios mismos de nuestro grupo—. **NC** no aspiró nunca a ser una simple suma de individualidades más o menos brillantes, y sin una de sus dos dimensiones, sin la imbricación de ambas —las personales y la colectiva— no hubiera jamás existido. Y creo que los demás miembros de la redacción de la revista estarán de acuerdo conmigo, pues cada uno de ellos fue un factor personal que jugó en la resultante colectiva. Mas a cada uno de ellos toca el decirlo. Si aquí hablo en demasía de lo que hice y muy parcamente de lo que hicieron los demás es, aunque parezca paradójico, porque desconfío de mí mismo y espero, lo repito, que ellos confirmen —**me con-**

firmen—, completen, rectifiquen o desmientan lo que digo. Y para ello es lógicamente indispensable que yo afirme aquí cosas, **aunque** no esté seguro de ellas, y hasta más precisamente, **porque** no lo estoy. Y porque, a tantos años de distancia, estoy —francamente— menos seguro de lo que hicieron los otros, que de lo que **creo** haber hecho yo.

Desde principios de 1930, y en otras estancias fugaces en Madrid, había ido conociendo personalmente a muchos de los más conocidos intelectuales: Rafael Alberti, María Teresa León, César M. Arconada, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, Rafael Dieste, José Herrera Petere, Arturo Serrano Plaja, Alberto Sánchez, Miguel Prieto, Benjamín Palencia, los arquitectos Manuel Sánchez-Arcas y Luis Lacasa, Ramón J. Sender, Antonio Rodríguez Luna, Francisco Mateos, entre otros que ahora no recuerdo.

Esta circunstancia tendría que facilitar mucho mi gestión, que creo recordar había sido recientemente sugerida a Miguel Prieto, en ocasión de su paso por Valencia con el guiñol de **La Barraca**. Para andar sobre seguro me dirigí a los redactores y colaboradores de la revista **Octubre**, que no aparecía ya por entonces. Alberti no estaba en Madrid. Mas pude hablar con muchos de entre ellos sobre los planes que traía de Valencia, como propuesta y base de discusión. A primera vista, unos tomaron el plan con simpatía y otros con cierto escepticismo y reserva. Obvio el citar nombres, pues no los recuerdo bien. Tuve que esperar varios días para lograr un parecer colectivo, que me transmitió el mismo Miguel Prieto y Serrano Plaja (?) en el **Café María-Cristina**.

La respuesta fue breve, un tanto seca y no dejaba lugar a dudas: habiendo hablado entre ellos de la cosa —me dijeron—, el parecer general era que tanto el título como la orientación propuestos no eran pertinentes en aquellas circunstancias, y que mi oferta de ayuda personal era interesante sólo en el caso de que fuera incondicional, pues la posibilidad de una revista en plano nacional estimaban que no era factible... Total, que nuestra iniciativa era rechazada de plano. Y sin ninguna discusión...

Salí de la entrevista entro indignado y descorazonado. La tercera decepción que me llevaba de Madrid, la más gorda, esta vez...

Cené con el propósito de regresar al día siguiente para Valencia en el primer tren. Con una depresión creciente deambulé hasta muy tarde por el centro de la ciudad. Pero la cabeza me bullía: lo pensé más de dos veces y decidí no dejar Madrid sin haber informado de mis cuitas a la dirección de mi Partido.

Llegué temprano a las oficinas de la calle de Serrano. Me recibió Antonio Mije, quien, apenas empezada mi peroración, me atajó y esperar a Pepe Díaz, que no tardaba en llegar. La conversación duró toda la mañana. Y fue tan sorprendente e imprevisto lo que oí, que durante el viaje de regreso anoté cuidadosamente las incidencias de la entrevista, las respuestas, observaciones e indicaciones de ambos camaradas, particularmente las de Pepe Díaz. Las notas se han perdido. Mas en razón de su carácter insólito y, por otra parte, a fuerza de repetir las en entrevistas y discusiones con camaradas y amigos, algunas de aquellas incidencias y recomendaciones, las más importantes, se me quedaron tan grabadas que puedo recitarlas casi exactamente hoy, y hasta me atrevo a entrecomillar algo de lo que se me dijo.

Me escucharon con suma atención. Les hablé largamente sobre el desarrollo y peripecias de nuestro trabajo en la **UEAP** a partir de la entrevista especial que tuvimos con él (con Pepe Díaz) en Valencia, poco después del IV Congreso, subrayando con detalle el proceso de concepción, discusiones y acuerdos que tomamos con respecto a la necesidad, orientación y carácter nacional de la proyectada revista y, en fin, sobre el viaje a Madrid y el resultado calamitoso de mi gestión. Terminé interrogándolos sobre la posibilidad de replantear el problema con el consejo y ayuda del Partido, si había que dejar nuestro plan tal como estaba o bien darle una orientación distinta.

Pepe Díaz comenzó refiriéndose a mi depresión ante el fracaso de la cosa. Me dijo que yo había cometido un primer error al no haberme informado previamente sobre la actitud de cada uno de los intelectuales con quienes tenía que hablar y discutir, que ellos conocían muy bien...; que este rumor me había llevado al segundo error de tratarlos como camaradas, lo que explica -me dijo- la sequedad de su respuesta, pues debieron quedar un tanto desconcertados "ante **la falta de tacto** de un conocido comunista como tú"... "Pues debes saber que de todos los intelectuales que me has nombrado -con los que hablaste y no hablaste- ninguno, salvo Arconada, es miembro del Partido, y creo que la respuesta que te han dado sobre la imposibilidad de una tal revista en el plano nacional es, por desgracia, cierta por ahora... Son buenos amigos y algunos simpatizantes, que trabajan en la organización de los **Amigos de la URSS** y en planes editoriales importantes, en cuyo alcance político nosotros estamos vitalmente interesados..."

Mije tomó el relevo, visiblemente enfadado conmigo: "Pero..., ¿es posible que no sepas, Pepe, que **el único grupo organizado de intelectuales comunistas de España es el vuestro ?**"

Aturcido por la flagrante evidencia de mi ingenuidad e ignorancia en cuestiones tan elementales de información y de principio, alegué que estaba **tan seguro** (por conversaciones anteriores, por las colaboraciones en **Octubre**) de que aquellos intelectuales a quienes me había dirigido eran miembros del Partido que **creí no valía la pena molestarnos...** En cuanto a la información sobre nuestro grupo, confesé que era totalmente nueva para mí añadiendo que la cosa me sorprendía y desilusionaba mucho, que me daba vértigo y frío...

Noté que entre los dos se cruzó una mirada severa: “¡No te atormentes, Renau -dijo Pepe- que la culpa también es nuestra, y yo diría que sobre todo nuestra: no informamos debidamente al Partido, y nuestra democracia interna sufre y deja mucho que desear aún...!”

Mi hijo salió a traer café mientras Pepe me informaba, a grandes rasgos, sobre el trabajo del Partido entre los intelectuales de la capital y de las principales provincias. Me dijo que este trabajo lo llevaba el camarada Pedro Checa —que, de momento, no estaba en Madrid—, con el cual deberíamos mantener un contacto más frecuente y estrecho en adelante. Terminó diciendo que la orientación, el carácter popular y el principio antifascista, así como el título de la proyectada revista, le parecían justos; que deberíamos hacer, desde luego, una revista de nivel nacional, animada por los comunistas sin disimulo, pero lo más abierta posible de acuerdo con nuestro principio antifascista: “Pero desde Valencia, camarada, desde Valencia: hay que ser muy realistas, y no haceros demasiadas ilusiones con la ayuda que el Partido pueda prestaros; haremos lo que podamos, pero..., ¿no nos ves a Antonio y a mí? : panaderos de oficio, trabajadores revolucionarios, comunistas, que apenas hemos tenido tiempo para aprender a leer y a escribir; ¡así nos han dejado -como a tantos millones, Renau- esos cabrones...!, y con muchas ganas de aprender de los intelectuales comunistas... Vete tranquilo a tu tierra, saluda a los demás camaradas en nuestro nombre y a trabajar mucho; habéis demostrado ser buenos comunistas y tenéis la confianza del Partido. “Pintad, escribid y publicad lo que mejor os parezca, con entera iniciativa y libertad”; ya lo leeremos luego, y si os equivocáis, bien, “ahí os caerá el palo encima” (sic) y discutiremos como buenos camaradas... ¡Y no se nos vayáis a poner “gallitos” con eso de que sois “el único” grupo que tenemos! Al revés: eso os da doble responsabilidad y tenéis que pelear mucho y muy duro para dejar de ser “los únicos” cuanto antes y que el Partido tenga muchos grupos como el vuestro...”

Cortado, sólo pude balbucir: “...y mucho mejores que el nuestro, camaradas, puede haberlos: con esa ilusión habla venido aquí...”

Era ya pasado mediodía y me invitaron a comer en una tasca cercana. Esto sucedió a principios de 1934, y no puedo precisar la fecha exacta.

En la segunda nota de este escrito hago mención a un número de **NC** que quedó inédito en una imprenta de Barcelona a fines de 1938. Digo que era muy voluminoso y que corregí algunas pruebas, pero, sin embargo, sólo pues estaba convencido de que la que habían encontrado era falsa, que la habíamos dejado allí a propósito, para despistar a la policía:

“Nos estáis tomando el pelo ¿eh...? ¿Pensáis que somos tan imbéciles para creer que todo el barullo que armáis en Valencia, que toda esa basura de consignas, carteles y letreros que amanece cada día hasta la orilla del puerto, podéis hacerla esas dos docenas de nombres que figuran aquí...?”

No; la culpa no era del todo nuestra. Aparte de la estrecha vigilancia de que éramos objeto por parte de los anarquistas —celosos de su hegemonía—, que nos tenían verdaderamente cercados, la política entonces sectaria de la dirección del PCE y su aplicación burocrática, constituían la causa principal, de nuestro aislamiento y enquistada situación. Reventábamos de impaciencia por romper el cerco y el autocerco, mas no encontrábamos respiro para acercarnos a las fábricas, a los estibadores y metalúrgicos del puerto, a los campesinos de la huerta y de los pueblos circundantes, a los pescadores y a los artesanos... Nuestro tiempo discurría lamentablemente, embadurnando la ciudad de consignas y organizando “manifestaciones”, una, por lo menos, cada quince días. El Buró Político nos lo enviaba todo hecho desde Madrid, y a nosotros no nos quedaba más que tirar de brocha, multicopiar los textos **originales** —los mismos para toda España—, ni otra iniciativa “revolucionaria” que aguantar los golpes de la policía e ir de vez en cuando a la cárcel...

En cuanto a la regular alternancia de las “manifestaciones”, pedíamos cada vez permiso a Gobernación, que casi siempre se nos denegaba. Y las manifestaciones se realizaban, a pesar de todo. El escenario era siempre el mismo, con ligeras variantes “tácticas”, calle de Ruzafa o del Pintor Sorolla —u otras adyacentes cuyo nombre no recuerdo—, para desembocar a la entonces plaza de Emilio Castelar, generalmente los domingos y a las horas de mayor afluencia de gente... Y siempre nos esperaba la misma camioneta de guardias de asalto, que nos dispersaban a cachiporrazos, sin mayor pena ni gloria. Y hasta la próxima...

La única que nos “salió bien” fue una, si no recuerdo mal, contra la guerra imperialista. Nuestro grupo desplegó las pancartas en el cruce de la calle de Colón, siguiendo abajo por la de Ruzafa hasta coincidir, por pura casualidad, con la salida de un espeso público del Teatro Lírico, al cual fueron sumándose toda índole de curiosos y pacíficos paseantes hasta formar una formidable manifestación, que desembocó en la consabida plaza de Emilio Castelar. Llegaron refuerzos de la guardia de asalto y se armó la de Dios es Cristo. Al pobre camarada Plá y Beltrán lo molieron a palos en los escalones del edificio de correos: “¡Con que comunista, joroba! ¿quieres que todos seamos como tú?”, le gritaba ferozmente un oficial de asalto. La gente misma lo sacó de manos de los guardias. No me lo ha contado nadie; yo lo vi: éramos tantos que la policía no pudo, por esta vez, detener a nadie. Y hasta no sé qué cuantas de la madrugada, hubo palos y tiros por los barrios populares de Valencia... Probablemente, el mismo Chaplin debió estar allí, de incógnito, pues su film **Tiempos Modernos** no se estrenó hasta 1936...

Otra manifestación memorable en los anales del Partido Comunista valenciano fue la que se organizó, a principios de 1932, a cuenta de los obreros sin trabajo. Recibidas las instrucciones de Madrid, multicopiamos prestamente el manifiesto y, con el fin de distribuirlo eficazmente, fuimos a la Casa del Pueblo a informarnos sobre el índice y localización del paro forzoso en Valencia. Resultó que no había más que diez o doce sin trabajo registrados, la mayoría de los cuales —se nos dijo— ni siquiera habían dejado su dirección, pues eran de familia campesina y andaban tirando por la huerta...

No obstante, todo estaba preparado y la marcha se efectuó. Al día siguiente apareció una nota en el **Mercantil Valenciano** informando, con nombres y todo, de que, en ocasión de una manifestación comunista, se había detenido a un grupo de jóvenes “sin trabajo”, casi todos hijos de conocidos papás... El Partido quedó casi desmantelado. Fue la gota que desbordó el vaso. El mismo día escribí a la dirección del Partido una carta muy enérgica y razonada, analizando detalladamente los hechos últimos, concluyendo —más o menos— que como responsable político del comité local de Valencia, me negaba a seguir por aquel camino que conducía inevitablemente a la catástrofe, y no a la revolución...

Reuní al comité, les leí la carta y todos estuvieron de acuerdo conmigo proponiendo, sin embargo, algunos cambios para suavizar mi escrito, que les parecía demasiado duro. Me negué rotundamente a ello, proponiendo, a mi vez, enviar la carta en nombre personal y que tan pronto llegara la respues-

ta nos reuniéramos de nuevo, con el fin de que ellos tuvieran más elementos de juicio con respecto a mi actitud. Envié la carta directamente saltándome la instancia inmediata superior —el comité regional—, con lo cual la cosa se agravaba todavía más...

La respuesta no tardó en llegar, mas en forma inesperada para nosotros. El camarada M.C., miembro del Buró Político, vino expresamente a Valencia. La reunión se celebró en un lugar muy seguro: la trastienda del **Bar Sport** en Ruzafa. De entrada, M. C. me endosó una tremenda filípica, tratando de aislarme de los demás camaradas del comité, que mantuvieron serenamente su acuerdo conmigo. Casi no se discutió. El camarada M. C., blanco como el papel, cerró la breve reunión: “Estáis en abierta rebeldía contra el Comité Central, y esto es muy grave. Ya sabéis la que os espera...”

Bien que lo sabíamos: expulsión fulminante del Partido por “traición al pueblo español y a la causa del proletariado”, que era la fórmula **passe-par-tout** que entonces se aplicaba para dirimir no importa qué índole o grado de desacuerdo. Esperábamos la siniestra nota en **Mundo Obrero**... Mas pasaban semana tras semana y no llegaba... Estábamos más nerviosos y consternados cada vez...

Por un azar —no tan azaroso— me tocó ser de los primeros comunistas en enterarse de que “algo” pasaba en las alturas. Respiré a todo pulmón: el gong nos había salvado de K. O... Mas, dado el carácter directo y confidencial de la información, no me fue posible mitigar, como bien lo deseaba, la creciente pena de mis compañeros. Me acuerdo bien de todo esto, porque yo también sufrí mucho: ¡tanto tiempo y energías perdidos casi en balde!...

Y no tardó nada en llegarnos la noticia de la preparación del IV Congreso del PCE.

De regreso de Sevilla, nuestros delegados al IV Congreso nos informaron de los profundos cambios acaecidos en la política del Partido. Poco después vino a Valencia José Díaz, nuevo Secretario General del Comité Central, a fin de ampliar y precisarnos más la reunión con el conjunto de los camaradas, tuvo una entrevista especial con los intelectuales comunistas. Empezó diciéndonos que nuestra actitud crítica había sido debidamente apreciada en el Congreso, y que ello exigía de nosotros un redoblado esfuerzo de ayuda al Partido en la necesaria proletarización de los órganos dirigentes en todos los niveles y que, sin perder de vista esta tarea fundamental, deberíamos ir pensando en una perspectiva de trabajo más específica de los intelectuales, pues en la situación por que atravesaba España, la lucha ideológica era de importancia capital para el Partido.

Meses después de esta entrevista, a mediados o finales de 1932, se fundó en Valencia la primera sección española de la **Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires** (AEAR), entidad internacional fundada en 1932 por Paul Vaillant-Couturier (con Henry Barbusse y Romain Rolland). Al tratar de legalizar la organización tropezamos con la absurda incidencia de que el Sr. Luis Doporto, Gobernador de Valencia, se negó terminantemente a registrar el término Revolucionarios, y nos vimos obligados a sustituirlo por el de **Proletarios** y, por razones fonéticas de la sigla, a cambiar también la palabra **Asociación** por la de **Unión**, de modo que nuestra organización vino a llamarse **Unión de Escritores y Artistas Proletarios** (UEAP), cuando por entonces no contábamos ni con un solo escritor o artista realmente proletarios.

Habíamos enviado una carta notificando nuestra decisión a la sede de la **AEAR** en París, y quedamos aturdidos al recibir, casi a vuelta de correo, un telegrama del propio Vaillant-Couturier anunciándonos su propósito de venir a Valencia y sancionar personalmente el acto inaugural de **la première filiale espagnole...**

Y así fue. Al escaso año de su fundación, la UEAP contaba ya con unos setenta intelectuales valencianos de diversas disciplinas y matices ideológicos.⁴

Mi vieja idea sobre la necesidad de una revista asequible a los sectores más curiosos e inquietos de la clase obrera y de la pequeña burguesía campesina y urbana, se mantenían en mi ánimo como una obsesión. Mis recientes vivencias anarquistas me habían descubierto una parte importantísima del frente cultural totalmente desguarnecida. Y creía llegada la hora de hincar el arado en aquellas tierras feraces, abruptas y **abandonadas** por nuestra cultura clasista. Y de aventar las primeras semillas: **NUEVA CULTURA...**

A fines del 33 comencé a concretar la idea que, desde el intento desdichado de la revista **PROA** había ido tomando cuerpo en mis preocupaciones y planes inmediatos. El proceso fue bastante prolongado y complejo, puesto que requería la concurrencia de otros factores más tangibles que las ideas y las buenas intenciones...La claridad de propósitos estaba mucho más madura que entonces. Ideológicamente sobre todo. Y la normalización de mi situación profesional me permitía ahora sufragar, con regularidad y holgura, los gastos de una revista mensual sin demasiados humos... Mas tenía que pensármelo bien y con cierta solidez perspectiva, pues la responsabilidad que con ello contraía era cosa muy seria.

Presenté la doble propuesta (título-orientación de la revista y oferta de ayuda pecuniaria personal) a la fracción co-

munista de la **UEAP**. Los camaradas recibieron la idea con una mezcla de estupor, sorpresa y escepticismo. Mi plan les sorprendió mucho y les gustó. Mas era una aceptación de principio, que implicaba ya su contrario: la automática retracción producida por un fuerte escepticismo respecto a la posibilidad de su realización. La mayoría de las opiniones incidían en que el hecho de que la idea partiera de nosotros y de Valencia constituía de por sí un factor negativo, ya que carecíamos de la necesaria autoridad y prestigio intelectual para promoverla en el plano nacional y que, por otra parte, la alternativa de que todo quedara en una revista provinciana más, no era muy alentadora...Por lo contrario -creía yo, y así lo dije-, mis experiencias en Madrid permitían enfocar el problema desde un punto de vista distinto, más crítico y realista y, por tanto, más factible.

En esta situación —me decía yo—, el obstáculo mayor que había que remontar a toda costa era el consabido complejo de inferioridad, típica- recuerdo dos trabajos: uno, muy violento, sobre la **No intervención** de que era víctima la República (posiblemente de Angel Gaos), que destinamos a editorial, y otro mío —muy largo y laborioso— titulado **El intelectual y el militante**. En este trabajo se hacía una especie de balance crítico-autocrítico de las experiencias concretas de nuestro grupo en la difícil y abrupta simbiosis del militante con el intelectual y, partiendo de su necesaria identidad práctica, se llegaba a conclusiones teóricas que afectaban esencialmente nuestra praxis militante, proponiendo una alternativa nueva para nuestro trabajo, con el óptimo supuesto, desde luego, de la victoria republicana.

Dada la delicada problemática del escrito y la audacia de sus conclusiones, decidí pedir consejo al Partido. Con este fin, me entrevisté con Dolores Ibarruri, a quien hice un resumen de las principales tesis con el ruego de que hiciera un hueco en su tiempo y se leyera el manuscrito entero. Dolores me contestó que no era tanto cuestión de tiempo como **de principio**: que publicáramos la revista y ya se leería y se discutiría **después** -si había lugar a ello.

Le insistí aduciendo lo serio y arriesgado de las cosas que allí se planteaban, que yo no estaba muy seguro de ellas y que me daba miedo meter la pata: “En este caso -me replicó- tanto mejor para ti, Renau: **cuanto más gente te lea más críticas recibirás...**”

En el fondo, **exactamente lo mismo** que Pepe Díaz me dijera cinco años atrás.

El IV Congreso del PCE supuso un viraje de cuarenta y cinco grados con respecto a la política hacia los intelectua-

les -que es lo que aquí nos concierne. En los cinco años de vida de nuestra redacción, en la dirección central del PCE ni las instancias intermedias censuraron **ni una sola vez** la actividad de **NC**. Y ahí están los compañeros de la redacción y muchos colaboradores para atestiguarlo. Puedo decir, con todo conocimiento de causa, que **NC** fue una revista libre o independiente en el sentido de que éramos **enteramente responsables de lo que decidíamos y hacíamos**.

Mas, no faltarán buenas almas para argüir que, **en tanto que comunistas**, nos "autocensurábamos" y, por ende, para adornar con hermosos pares de comillas nuestro sentido de independencia y de libertad. Naturalmente, estas categorías son siempre relativas y necesitan de ciertas connotaciones para concretarse. El caso era que, dada nuestra ideología -que adoptamos libremente-, nos sentíamos tan independientes y libres como pudieran sentirse los redactores de **Cruz y Raya** con respecto a la suya. Con la diferencia de que nosotros no teníamos ninguna potencia financiera que nos respaldara, ni más "oro de Moscú" que una menguada porción -mientras la revista se consolidaba- de las modestas ganancias de mi modo de vivir en la **publicidad burguesa**.

Eramos comunistas, y todo el mundo se encontraba entre nosotros "como en su casa". A este respecto y con los límites de nuestro principio antifascista, el **Índice de colaboradores** de esta reedición da fe de la apertura de criterio que **NC** mantuvo.

Por si esto no bastara y se nos exigiera una más fina matización, remitimos al lector al caso ejemplar de Juan Gil-Albert, que puede ser una **pedra de toque** significativa y precisa. Su primer escrito -que nosotros le pedimos- publicado en **NC**, fue en ocasión del estreno en nuestro Cine-Club del film checo **Extasis**, de Gustav Machaty, escrito que la redacción califica de "hermosa puerta labrada para nuestro trabajo futuro" (núm. 2, febrero 1935). En el número siguiente (3, marzo 1935) se registran varias protestas (de un camarada corresponsal y unos lectores de la revista) contra la publicación de este escrito, protestas que la redacción señala inequívocamente como **sectarias**, manteniendo una razonada solidaridad con J. G-A... Bien. A los dos años de esto, los tiros vienen sobre el mismo blanco, pero de dirección diametralmente opuestas: en **Hora de España** (núm. IV, abril 1937) Ramón Gaya encuentra raro y sutilmente "...contradictorio -inorgánico- que **Nueva Cultura** -activa y colectiva- publique este trabajo que Gil-Albert llama **El poeta como juglar en la guerra**..."⁵ De modo que ambos -los sectarios y los que se creen lo contrario- coinciden en no entender **qué hace** un Juan Gil-Albert en una

revista **como NC**... Por fortuna, nuestro fiel amigo no se deja impresionar en ninguno de los dos casos, sigue siendo uno de nuestros más brillantes, finos y asiduos colaboradores y su poema **A Valencia** se imprime en el último número de **NC** (año III. núms. 6-7-8. 1937).

12

Que no se me olvide mencionar la cálida acogida y ayuda que nuestros modestos lectores y amigos prestaron a la revista en toda España. Pues **NC** fue concebida y diseñada para ser -y lo fue, tal como se lo propuso- una modesta revista **de kiosko**.

En este punto y el siguiente trato de reconstituir, lo más fielmente posible y dejando al descubierto sus incongruencias y errores, nuestros criterios de entonces, que no eran homogéneos, mas lo suficientemente coincidentes en las líneas de fuerza de nuestro propósito común, para permitirnos una amplia operatividad. No queríamos -ni podíamos, por otra parte- proponernos una revista literaria propiamente dicha, pues en los momentos que corrían, el **buen decir** era para nosotros, en principio, una categoría "secundaria" con respecto al **bien pensar**, en el sentido de **bien entender** lo que a nuestro alrededor acontecía en el plano cultural. En cuanto a las ideas, partiendo de su aproximativa justeza, considerábamos más importante su simplificación significativa y su **difusión masiva** que su pureza, "distinción" o pulcritud estilística, es decir, que lo principal para nosotros era el subrayar con energía el tradicional abismo que mediaba entre el intelectual y su pueblo. Tampoco tratábamos de hacer una revista política, sino de **orientación intelectual**.⁶

Esta **orientación** venía determinada por una serie bastante compleja de factores. En primer lugar, la **inteligentzia** republicana había heredado de la generación del 98 el sentido de un antiprogresismo **moral** y una cierta autarquía espiritual del "ser hispánico", que la **Revista de Occidente** no podía compensar con su europeísmo -germanismo, más bien- idealista, elitista y "apolítico"... Por eso, una de las tareas iniciales de **NC** fue la de colmar -en la medida de nuestras fuerzas y de la exigüedad de nuestras páginas- este evidente vacío, tratando de informar y **orientar** al lector de y hacia las tendencias intelectuales y hechos culturales más progresistas y revolucionarios de fuera de España. De ahí el aspecto comprimido y un tanto abigarrado del **lay-out de NC**: yo mismo diseñé la maqueta, cuyos textos e imágenes trataba de embutir "con calzador" y, aún así, siempre me sobraba casi la mitad del plomo.

En este sentido, la defensa de la URSS constituyó uno de los puntos fuertes de la revista: Rusia fue el primer país en romper la hegemonía mundial del capitalismo y, a la sazón, se hallaba rodeada por un cordón “sanitario” que amenazaba gravemente su existencia, como mostró palmariamente la segunda guerra mundial. Por lo demás, **no era lo mismo** defender **incondicionalmente** a la Unión Soviética en las circunstancias de entonces que en nuestros días, cosa que olvidan con frecuencia ciertos críticos “literarios”.

Sin embargo, el factor principal fue de orden nacional y eminentemente crítico, como puede leerse, manifiestamente o en filigrana, en casi todas las editoriales y notas de redacción de la revista, así como en numerosas colaboraciones.

Como toda la intelectualidad de izquierdas, respetábamos profundamente y defendíamos las tradiciones humanistas de nuestra vieja cultura. Mas las principales categorías del llamado **Siglo de Oro**, desde su quietismo místico hasta su picaresca seudopopular, nos producían (no a todos ni en la misma medida, por cierto) una fuerte reacción crítica, sobre todo por su patente impregnación individualista, esteticista y **fatalista**.⁷ Cometíamos, evidentemente, un error juvenil al proyectar hacia el pasado un concepto crítico moderno; el problema fue discutido a fondo en más de una ocasión, y convinimos en que si bien la cosa era metodológicamente incorrecta, resultaba políticamente justa en la medida en que estos individualismo, esteticismo y fatalismo siguieran vivaces, con escasas excepciones, en la alta intelectualidad republicana, lo cual quedaba en abierta incompatibilidad no sólo con nuestros principios ideológicos, sino con los mismo preceptos de la Constitución republicana, que propugnaban acabar con el atraso y postración seculares de nuestro pueblo... Hasta el punto de que ciertos de aquellos intelectuales, como Unamuno, Azorín, Baroja, entre bastantes otros de la generación más joven, proponían tácitamente preservar esta postración y atraso **tradicionales**⁸ tratando de transformarlos en su contrario cualitativo, como fuentes de “nuestras” idiosincrasia y grandeza nacionales.⁹

En los primeros años de la República, el cultivo de la **hispanidad** conoció una fiebre desmesurada, tanto en las derechas como en las izquierdas, con un registro argumental naturalmente distinto, sin que la polémica de fondo llegara a proposiciones, no ya científicas, sino simplemente sensatas. Pues, en el plano cultural, no se trató en momento alguno de analizar y esclarecer problemas de vivo interés para nuestro pueblo, sino más bien de afirmar la personalidad de cada uno: este elegante torneo de los **yoes** constituía la salsa misma de **lo español** republicano...

En 1956 apareció un ensayo de Pierre Vilar con la inaudita tesis central de “El imperialismo español, etapa superior del feudalismo, lo cual dista mucho de la paradoja: el autor, con una sutil y sagaz dialéctica, sitúa “la crisis del poderío y de la consciencia españolas” entre 1598 y 1620, es decir, en el cogollo mismo del **Siglo de Oro**, y califica al “**Quijote**” como la obra literaria más representativa y realista de aquella situación, advirtiendo que “la España pobre y retrasada de hoy nos vela demasiado esa vieja España dominadora, cabeza de uno de los imperialismos más poderosos que jamás hayan existido”, concluyendo que “el drama de 1600 sobrepasa a España, pues anuncia ese siglo XVII tan duro para toda Europa, en el cual se reconoce hoy la “crisis general” de una sociedad. Cervantes dio un adiós irónico, cruel y tierno a ese modo de vida, a esos valores feudales a los que los conquistadores españoles, sin quererlo, prepararon la muerte en el mundo y, paradójicamente, al precio de su propia ruina, de la supervivencia de esos valores en su propio país. En esta dialéctica original del imperialismo español, está el secreto del “Quijote...”¹⁰

Las tesis de Pierre Vilar me reconfortaron mucho, pues venían a confirmar **a posteriori** nuestra adversión a ese eterno devanar el hilo de nuestra cultura clásica, desde la nostálgica generación del 98 hasta nuestros días. Por eso propugnábamos por una **nueva cultura** para nuestro pueblo, luchando simultáneamente en el plano político, por cambiar profunda y radicalmente las vetustas y podridas estructuras feudales de la sociedad española.

13

En estas condiciones, no era nada extraño que nuestra élite intelectual subestimara uno de los fenómenos decisivos de nuestro siglo: **el fascismo**.

En efecto, hizo falta que las primeras bombas aéreas de mil kilos cayeran sobre Madrid para que las nociones de **fascismo** y **antifascismo** penetraran sustancial y seriamente en nuestra terminología literaria... Hoy parece increíble, pero así fue. Y ello muy a pesar de que cuando se proclamó la República, Mussolini llevaba ya nueve años rigiendo los destinos de Italia.

Lo más curioso del caso fue que, apenas subió Hitler al poder, nuestro frente político de izquierdas hasta los anarquistas¹¹ (salvo los comunistas) y el frente intelectual republicano coincidieran con rara unanimidad —más o menos tácita o explícita—, en proclamar obstinadamente la radical incompatibilidad del fascismo con el “ser hispánico”, con una

modulación argumental -del uno al otro extremo del panorama político-intelectual- que podría resumirse en la fórmula de que el fascismo era un fenómeno propio de países **“masificados”** y altamente industrializados, cosa que **por fortuna** (?) no iba con nuestra específica personalidad nacional, por sus viejas tradiciones forales, según unos, bien por el esencial individualismo de nuestra idiosincrasia, según otros... Y ello muy a pesar también de la idónea contigüedad sico-geopolítica de nuestro flanco izquierdo: el fascismo salarista, más viejo aún que el italiano.

No hace falta ningún nivel de erudición para constatar cuanto decimos. Basta con leer, aun por encima, la prensa diaria y las revistas literarias del período republicano hasta julio de 1936. La revista **Hora de España** apareció a principios de 1937, es decir, siete meses después de la sublevación fascista, y en sus páginas colaboraban muchos de los más notables intelectuales que figuraron, así mismo, en las revistas literarias anteriores al 36. Y resulta sumamente interesante comprobar el notable y sincero cambio de registro que supuso la guerra antifascista, no sólo en el dominio de las ideas, sino en el estilo y la terminología misma de muchos de entre ellos...La prueba más concluyente de que tales cambios fueron profundos y no meramente coyunturales, resulta del hecho de que, salvo muy raras excepciones, la casi totalidad de estos intelectuales, **ya en el exilio**, siguieron afirmándose en esta línea, como puede verse claramente en **España Peregrina**,¹² **Romance** y otras revistas de la emigración. Y creo que esta constatación es de particular importancia para entender cabalmente las obras “de guerra” de Antonio Machado y Miguel Hernández, sobre las cuales no pocos eruditos pasan como sobre ascuas.

En el plano cultural puede afirmarse que, salvo las revistas **Nueva Cultura** y **Octubre** -de corta vida, la última-, casi nadie tomaba en serio la amenaza fascista. A este respecto, el número extraordinario que **NC** dedicó al fascismo (núm. 4, abril-mayo 1935) quedará en la historia de la literatura española, pese a sus visibles debilidades y lagunas, como la única denuncia y grito de alarma, documentados y responsables, sobre el inminente y letal peligro que acechaba a nuestro pueblo.

La lucha antifascista y contra la guerra constituyó la vocación angular de los redactores y colaboradores de **NC**. Desde su primer número.

En mayo de 1935, quince meses antes de la insurrección fascista, escribíamos:

“El Fascismo español no nace en unas cuantas jóvenes cabezas de políticos y universitarios españoles, como un sue-

ño imperial, de un modo espontáneo; origen espiritual, voluntario e idealista, según su propia doctrina. El fascismo español —con un mito imperial de la “Edad de Oro”— nace en una época precisamente, y no en otra, porque lo reclaman urgencias históricas **reales**, -concretamente, especialmente: económicas y políticas.”

Y más adelante:

“Como Italia, como Alemania, como Austria, como todos los fascistas, incapaces de salvar a sus burguesías nacionales de la mortal del capitalismo, levantarían aquí, **sobre el pueblo español, sobre su hambre, su miseria y su trabajo, un Estado absoluto de militares, de eclesiásticos y de aventureros al servicio de capitalistas y terratenientes. Clausurarían la cultura española...**” (Subrs. JR) (Editorial del ya citado núm. sobre el fascismo.)

Resulta vano buscar una premonición más clara, certera y contundente en cualquier otra publicación cultural de la época. El **pusch** pilló desprevenidos a todos. Menos a nosotros que éramos, desgraciadamente, muy pocos en pensar así.

Tal era el criterio principal de nuestra revista. Mal que pese a la recalcitrante estirpe de eruditos literarios sistemáticamente sordos a toda índole de categorías y factores “extraestéticos”...

Mi corta estancia en España me ha mostrado que, a diferencia con aquellos tiempos, para la parte más preclara de la inmensa juventud intelectual de hoy, la problemática que aquí suscitamos está fuera de toda discusión: la losa de plomo de cuarenta años de franquismo ha triturado materialmente muchos mitos “hispanicos”, y toda la literatura sobre el “destino”, la “unidad”, el “casticismo, etcétera, etcétera, ha quedado reducida al cretino “slogan” publicitario de “España es **diferente**”...

Así, siguiendo el estilo mordaz y sarcástico que nos fuera peculiar en los años 30, podríamos decir que unimuniano ¡que inventen ellos...! vino a añadirse después, lógicamente, “...y que vengan a gastar sus dineros aquí”, a esta España **tan diferente** que puede “vivir”, CASI con decoro, de la especulación inmobiliaria, del turismo y de la exportación de fuerza de trabajo española al extranjero.

14

Después de lo que llevamos dicho, espero que nuestro subtítulo como **Revista de orientación intelectual** no parezca demasiado pretencioso en el contexto cultural de entonces.

Lo habíamos pensado y debatido mucho y no estábamos de acuerdo con las concepciones y orientaciones krausistas imbuidas de germanismo idealista, de la **Institución Libre de**

la Enseñanza y de sus **Misiones Pedagógicas**, que constituían la ideología oficiosa de la época. Con todo el bien que antaño habían deparado a España, en las nuevas condiciones las considerábamos totalmente insuficientes, pues en sus más generosas actitudes y acciones didácticas, asumían un claro elitismo paternalista que consideraba a la masa campesina y popular poco menos que como un “saco vacío” que había que “llenar” con versiones “de izquierda” de la cultura de nuestro “Siglo de Oro”, muy particularmente: exposiciones itinerantes de copias de nuestros más grandes pintores, recitales de viejos romances, actualización de piezas cortas de Lope, Cervantes, etc., y, salvo una inteligente investigación folklórica que paralelamente se realizaba, había una muy escasa predisposición “a la recíproca”, es decir, al necesario y vital **feed-back** del pueblo sobre ellos... El eurocentrismo purista de la **Revista de Occidente**, el casticismo de su “antítesis” neocatólica, **Cruz y Raya** y la ambigüedad o indiferencia e casi todas las demás revistas culturales, venían a agravar todavía mas las cosas.

Puede decirse, en general, que la **conciencia** de la intelectualidad republicana estaba muy por debajo y muy al margen de la **existencia real** de nuestro pueblo...

A este respecto, en noviembre de 1934, cuando humeaban aún las ruinas del Octubre Rojo asturiano y circulaban ya fotografías de cabezas de mineros ensartadas en las bayonetas de moros y legionarios, mi simpático José Bergamín —¡cómo lo sentí entonces .. !— publicaba en **Cruz y Raya** (núm. 20) un increíble artículo-comentario, del que entresaco unos párrafos:

Vosotros decíais buscar una sociedad más justa para oponerla a la injusticia del capitalismo. Y por esa sociedad que creíais más justa os habéis sacrificado en vuestro presente **y en vuestro porvenir**, y habéis estado dispuestos a dar vuestra vida. Sabed que desde **campo distinto y distante** otros hombres repudian también al capitalismo. Y repudian al mismo tiempo la violencia de la **revolución externa y el materialismo radical del marxismo**, porque postulan una **revolución interna**; una revolución **de cada tino en sí mismo** que transforme la sociedad de todos en sus cimientos.” (Subrs.-JR).

De modo que, desde ese “campo distinto y distante” nuestros intelectuales neocatólicos republicanos **desconocían** tanto “el materialismo radical del marxismo”, como **practicaban** radicalmente la **revolución** individual predicada, tanto por los teólogos católicos como por el superanarquista y ateo Max Stirner... -“Los extremos se tocan”, decíamos nosotros por entonces...

Y el citado artículo llegaba a estas conclusiones postreras: “...los patronos, los poderosos necesitan un cambio a fondo en su actitud y en su mentalidad”, no es cuestión **SOLO de dura represión** sino de **espíritu de caridad cristiana**; ahora que, **cuando se han cometido innumerables crímenes, el rigor de la justicia es DOLOROSAMENTE necesario**. (Subrs.-JR).¹³

En los precisos momentos en que se imprimía este artículo, había en las cárceles españolas cerca ya de los 30.000 presos políticos Y quien escribe estas líneas disfrutó en la cárcel Modelo de Valencia y junto con otros camaradas —aunque más breve y leventente—, del mismo “privilegio” que dispensaban los juicios militares de excepción...

La España productora y popular estaba en pie, como nunca lo había estado: los campesinos de Castilblanco y Casas Viejas, el proletariado del heroico Octubre Rojo y de Cataluña, los hambrientos braceros andaluces, castellanos..., suscitaban una ola sin precedentes de tenaces luchas por sus mínimos derechos a la vida y por la nueva cultura que necesitaban...

Sin embargo, en el plano cultural, la República parecía atezada por una contradicción insoluble: la intelectualidad del mismo régimen que había instituido las libertades democráticas básicas, la autonomía de Cataluña y abierto a España una perspectiva histórica óptima, se obstinaba en aprovechar las nuevas libertades para afirmar su propia personalidad y albedrío, elevando al cubo el imperativo individualista, hurgando obsesivamente en los ámbitos ontológicos de la “esencialidad hispánica” reducida, con escasas excepciones, al complejo geocultural castellano-andaluz. Hasta el punto de que el mismo secretario del Ateneo madrileño y, a la sazón Presidente de una República pluricultural, hubiera escrito aquello de “la odiosa geometría de las palmeras”, que era bastante más que un chiste botánico o un juego de palabras...

Mas, en aquella marca de iberismo elitista podía discernirse, en las líneas y las entrelíneas, no sólo el anodino relente de Krause, sino también los fantasmas de Nietzsche, Schopenhauer, Max Stirner, y, para estar más al día, las frases siluetas de Scheler, Keyserling, Husserl, Heidegger, entre otros “demócratas”, y hasta la de Spengler, conocido teórico, como bien sabido nos era, de “nuestra” propia decrepitud **de Occidente...** De los valores consagrados de la época, sólo se salvaban Antonio Machado y Valle-Inclán.

Creo que ha quedado bien patente que nuestro criterio cardinal fue, en todo momento, la guerra sin cuartel contra el fascismo en sus aspectos ideológicos y culturales. Pues ello

constituía la premisa fundamental de toda lucha por una nueva cultura, o por la cultura a secas. Lo cual presumía, en primer término, la lucha contra los intelectuales, movimientos y entidades notoriamente reaccionarios y fascistas, cuyos nombres y siglas abundan en **NC**, y sería obvio citar. Pero es preciso recalcar que esa misma premisa fue la piedra de toque de nuestra actitud, a menudo dura, frente a las ambigüedades que manifestaban al respecto no pocas tendencias, sectores y personalidades de la “alta” intelectualidad republicana. Subrayo aquí la palabra “alta”, porque había entonces numerosos intelectuales republicanos, algunos eminentes hoy, que no figuraban aún en esos elevados niveles porque crecieron, se desarrollaron o alcanzaron su sazón precisamente durante la etapa republicana: muchos de ellos fueron colaboradores de **NC**.

15

Tras mis experiencias personales y las de otros amigos y miembros del grupo en la capital española, los intelectuales valencianos nos sentíamos como en un campo de concentración al revés, es decir, que todo lo que era “España, hispanidad histórica”, etc., **dentro** de la alambrada de púas, y nosotros prisioneros **en el exterior**, marginados en principio, mientras no nos decidiéramos a brincar a la **espacialidad esencial** de adentro...

Esto es lo que toca a la geopolítica de nuestra condición de intelectuales periféricos. Mas había, naturalmente, como hemos dicho, una división más drástica con respecto a las clases trabajadoras en general y al proletariado en particular: un abismo enorme, un verdadero extrañamiento clasista en las circunstancias de una República de “trabajadores de todas clases”, según rezaba la constitución. Sin que esto quiera decir que nosotros nos considerásemos a la altura de las circunstancias, ni mucho menos.

A este respecto, la mayor sorpresa -estupor más bien- que me ha deparado el contacto vivo con la nueva juventud progresista española, es la constatación de nuestra exigüedad de entonces: éramos, en efecto y como ya hemos dicho, una muy pequeña minoría intelectual, que en determinados momentos nos desalentábamos ante la magnitud de la tarea, casi utópica, de plantearnos la necesidad de una **nueva cultura** para nuestro pueblo. Pero también hay que decir, de todas las élites, minorías y capillas de la época, quizás la nuestra fuera la que con mayor fervor y ahínco aspiraba **a dejar de serlo**, a fundirnos con el pueblo con todas las consecuencias y eventuales sacrificios que ello supusiera para nuestra condición.

Y hacíamos todo lo posible con este fin. Hemos hablado ya de nuestra militancia política paralela, que era esencial. Pero había algo más: el inicio de una revolución en nuestros propios hábitos intelectuales...

Y con ello, volvemos al principio del punto. Comienza entre-sacando unos párrafos de la nota editorial al primer número de **NC**, que reflejan nuestro estado de espíritu de entonces:

“Nuestro primer número ya en la calle, se ha comprado y se ha leído. Hemos recibido noticias de éxito, palabras de entusiasmo, muestras conmovedoras de adhesión. Podríamos... exhibir nuestra satisfacción. (...) (Pero tenemos una estrella alta que nos impide esa minúscula satisfacción... Aspiramos a una sumersión profunda en la comunidad: preferimos, por eso, recoger las objeciones inteligentes y sinceras que se nos han hecho y plantear aquí la autocrítica, dura y ferviente, de nuestro propio esfuerzo. Somos los primeros en reconocer excesos y defectos en nuestras hojas primogénitas; las encontramos pobres, escasas y un tanto muertas. Demasiado aisladas de la vida nacional. En muchas ocasiones faltas de verdadera profundidad y altura. En otras, excesivamente oscuras, y poco asequibles a la masa proletaria. Es preciso, pues, acrecentar nuestra obra, profundizarla, hacerla más transparente. Es necesario ir la creando con fiebres y emoción del día histórico; hincando las raíces en la tierra viva de nuestro pueblo, de nuestra cultura y de nuestro espíritu...” (**NC**, núm. 2, pág. 1, febrero 1935).

Así pues, la palabra **orientación**, que figura en nuestro subtítulo, hay que entenderla en sus dos dimensiones, la activa y la reflexiva: **orientar-orientándonos**, o bien, a la inversa, **orientándonos para orientar**. Es decir, que no teníamos apriorismo doctoral alguno que enseñar a nadie —¿de donde...?—, sino más bien una relación dialéctica de reciprocidad: **aprender-enseñando**. Pues **NC** fue también, y **sobre todo**, un poderoso instrumento en nuestra propia orientación y formación.

Y ello no sería mas que una frase vacía si no adujéramos hechos que tuvieron numerosos testigos presenciales y serias consecuencias personales para todos y cada uno de nosotros.

A diferencia de otras redacciones, la nuestra fue, salvo raras excepciones, una redacción **abierta**. Se discutía mucho y asistían con frecuencia camaradas y amigos que no pertenecían a la redacción. Si no recuerdo mal, a la altura del cuarto número de la revista decidimos celebrar las reuniones en una de las zonas más proletarias de Valencia, la del puerto, en un café muy popular llamado **El Polp**, en las entonces calle de la Reina, de los poblados marítimos. Barrio de pescadores,

estábamos muy cerca de **La Marítima Terrestre**, sindicato de estibadores dominado por la **FAI** (donde yo pinté un mural antifascista que fue destruido a fines de la guerra) y de la empresa metalúrgica **Unión Naval de Levante**, la mayor concentración proletaria de la ciudad.

Simultáneamente las reuniones de **NC** con las de la **UEAP**, lo cual nos permitía, además de leer y discutir las editoriales y otros trabajos de la revista, tratar de problemas de actualidad vital para los trabajadores. En las discusiones intervenían libremente todos los asistentes y hasta parroquianos habituales del café de diversa condición social. Obreros socialistas y anarquistas, predominantes en la zona portuaria, rebatían con frecuencia nuestros puntos de vista, ayudándonos a modificarlos, o bien a reforzar y afinar nuestra argumentación.

Durante esta etapa, las reuniones eran muy asiduas y se prolongaban hasta muy avanzada la noche, hasta el punto de que cada jueves —día habitual de la tertulia— nos esperaba un autobús de línea especial a la puerta del café con un acordeonista ciego que por un par de pesetas nos tocaba himnos revolucionarios durante el trayecto de regreso a Valencia, a gran velocidad y ante la estupefacción de los guardias de servicio en el **camí del Grau**, totalmente desierto por aquellas horas...

Hacia finales del **bienio negro** se nos ocurrió trasladar estas experiencias al campo. Se hicieron ensayos en algunos pueblos de las cercanías de Valencia (no recuerdo cuántos ni cuales), más esporádicos pero con medios audiovisuales: con un epidiascopio se proyectaban las ilustraciones más interesantes que debían aparecer en la revista, muy particularmente las de mis **Testigos Negros de nuestros Tiempos**, leyéndose simultáneamente los textos correspondientes, así como las editoriales de la revista, con la consecutiva discusión. La última de estas experiencias recuerdo que se celebró en Denia, acompañada esta vez por una exposición de pinturas y dibujos del grupo de artistas de la **UEAP**.

La preparación de la campaña para las elecciones del **Frente Popular** absorbió toda nuestra actividad, interrumpiendo todas estas prometedoras reuniones y experiencias, y el último número de **NC** de la primera etapa (el 13) apareció el mismo mes de julio de 1936, poco antes de la insurrección militar. La foto de Dolores Ibarruri que figura, sin título alguno, en la portada (que hice expresamente con este fin) resultó ser como el "presentimiento" de uno de los factores decisivos de la guerra antifascista inminente: "NO PASARAN..." Y no pasaron **mas que** a través de la tradición casadista y de la flagrante complicidad de las democracias burguesas occidentales

Desde los primeros instantes del 18 de julio —fecha de la insurrección militar contra la República—, todos los redactores de la revista, sin excepciones fuimos requeridos por acuciantes deberes de carácter político o militar, y el siguiente número de **NC** -y primero de la nueva etapa después de comenzada la guerra- no apareció hasta marzo de 1937.

Sin embargo y muy a pesar de las dificultades del momento, la redacción no permaneció ociosa, como tal, durante los ocho meses que mediaron entre la primera y la segunda etapas. A las pocas semanas de iniciada la guerra, nos reunimos con el fin de discutir sobre la continuidad de la revista, decidir sobre su nueva orientación y preparar el número siguiente. Mas, intensamente absorbidos como estábamos por serias ocupaciones inmediatas (por mi parte, me ocupaba por entonces de la dirección del diario **Verdad**, órgano del PCE en Valencia), llegamos a la reunión con cierta fatiga física e intelectual y bastante despistados con respecto a las nuevas perspectivas que **NC** requería.

Recuerdo que en el curso de una intrincada discusión sobre la nueva situación creada por la guerra, se me ocurrió la idea de preparar una especie de manual del miliciano, en vez del previsto número de **NC**. A primeras de cambio, la mayoría de los compañeros encontraron mi propuesta absurda, irrealizable e inadecuada al carácter de la revista. Convine en que la cosa era, en efecto, insólita y difícil, mas no irrealizable, argumentando —más o menos— que en la caótica situación creada por la proliferación de los grupos de Milicias Populares de los diversos partidos y organizaciones sindicales del **Frente Popular**, dada la improvisación y la escasa o nula preparación militar de estos grupos, la realización de esta idea podría ser de suma utilidad y una buena ayuda de **NC** a las dificultades militares por las que atravesaba la República. Con tanta mayor razón por cuanto, hasta aquellos momentos, nadie se había ocupado de esta urgente necesidad, de vida o muerte para nuestro pueblo y hasta para la supervivencia misma de la cultura. Añadí que, ateniéndose a este último argumento, no había en ello incoherencia alguna con respecto a la orientación de nuestra revista...

Se aprobó la propuesta y algunos compañeros quedaron responsabilizados para llevarla a cabo, según un plan de urgencia que fue allí mismo elaborado.

Este **Manual del Miliciano** -incontrable hoy-, consistía, según creo recordar, en un folleto de unas 60 u 80 páginas, con una introducción de **NC**, y empezaba con el poema

de Maiskowski **Camarada Fusil**, que iniciaba las instrucciones, muy detalladas y precisas, sobre el manejo, limpieza y conservación de esta **preciosa** arma; seguían los principios y consejos más elementales para la defensa de la población civil: refugios, zanjas y otros medios de emergencia contra los cañoneos marítimos y terrestres, bombardeos aéreos, etc.; instrucciones para la construcción de trincheras y parapetos; rudimentos de técnica y táctica militares, etc. En este menester fuimos debidamente asesorados por dos expertos militares de alta graduación, que encontraron tan buena y oportuna la idea que ellos mismos se encargaron de escribir los textos. El manual iba profusamente ilustrado con dibujos y esquemas técnicos-didácticos, y colaboraron en él varios de nuestros artistas y escritores. Se tiraron 40.000 ejemplares. Los dibujos técnico-didácticos y el cuidado tipográfico corrieron a cargo de Rafael Pérez Contell.

Más adelante se editaron tres números especiales de **NUEVA CULTURA para el campo**, con una tirada de 5.000 ejemplares cada uno. Para escribir estas líneas sólo he podido ver la fotocopia de uno de estos números, el 2, fechado en diciembre de 1936: consta de doce páginas, con unas aleluyas insertadas, y se compone de muchos trabajos, muy cortos e idóneos para los campesinos, con la siguiente lista de colaboradores (dibujantes y escritores):

Manuela Ballester, José Bueno, Francisco Carreño, Enrique Climent, Eugenio G. Luengo, Manuel Romeu Peris, Juan Serrano Pons, Rafael Pérez Contell, Gori Muñoz, Antonio Ballester, Fernando Menchón, Carlos Salvador y Juan Gil Albert.

La cantidad y la calidad de los colaboradores indican que las razones coyunturales de **NC para el campo**, aunque paralelas a las descritas para el folleto anterior, eran de una índole y contexto bien distintos. En efecto, en los momentos en que el Levante español (Valencia y Murcia) constituían la principal fuente de abastecimientos agrícolas para los frentes de batalla, sobre todo de los de Madrid, la evidente nocividad de las expropiaciones y colectivizaciones forzadas (tierras, aperos, ganado...) por los anarquistas y otros extremistas de la región, en una estructura socio-económica de pequeños y medianos campesinos, desorganizaba y reducía gravemente la productividad agrícola. No se trataba, pues, de "veleidades agraristas" por nuestra parte, que sabíamos muy bien que el problema tenían que resolverlo los organismos competentes; mas había que reforzar esta necesaria acción llevando a los productores del campo el calor y la simpatía de los intelectuales revolucionarios y la solidaridad realista de los luchadores antifascistas...

Además, durante la misma etapa se imprimieron cuatro hojas ilustradas para los combatientes, con 4.000 ejemplares cada una, mas una edición de 5.000 ejemplares del **Romance del cuartel de Caballería**, de Juan Gil-Albert.

17

En sus orígenes mismos, nuestro grupo no fue nunca hostil ni ajeno al **valencianismo**. La cuestión fue discutida por nosotros en varias ocasiones, antes y después del advenimiento de la República. Más, la invertebración de que adolecía el movimiento valencianista por entonces y la ambigüedad de sus partidos y grupos con respecto a problemas sociales que nosotros considerábamos decisivos, nos inclinaban, en verdad, a sentir más afinidades con los braceros andaluces, castellanos o gallegos -que teníamos bien cerca, cada año, en **La Albufera**, durante la recolección del arroz- que con los burgueses y capitalistas valencianos.

Manteníamos contacto activo con intelectuales valencianistas, miembros o simpatizantes de las agrupaciones más progresistas, en particular con los componentes de **Acció d'Art** y su **Sala Blava** -para la cual hice uno de mis mejores carteles-, así como con la revista **República de les Lletres**, que mantenía posiciones muy cercanas a las nuestras.

Desde 1935, la incorporación de Emili G. Nadal a la redacción de **NC** consumaba, de hecho, nuestra opción por la autodeterminación del **País Valencià** comenzando a publicarse regularmente textos en nuestra lengua vernácula.

A este respecto interesa aclarar aquí de una vez por todas, una cuestión de importancia capital. Ya durante la guerra, se insinuaba y hasta se escribió, de muy mala fe, que la actitud pro-valencianista de **NC** estaba en abierta contradicción con la posición "oficial" del PCE ante el problema nacional, que trataba de subordinarlo a las necesidades coyunturales de la guerra. **Y eso no era verdad**: es bien notorio que los diputados comunistas votaron **en plena guerra** con todos los demás, por el Estatuto de Euskadi, hecho que contribuyó decisivamente a movilizar al pueblo vasco en defensa de sus libertades nacionales, mortalmente amenazadas por el franquismo.

La cuestión fue ya discutida muy anteriormente, en una entrevista de varios miembros comunistas de nuestro grupo con el Buró Político del PCE, antes de la aparición de **NC**. En esta entrevista quedó claro, en primer lugar, que **en las condiciones concretas de España**, el PCE, en tanto que tal, no podía ni debía apoyar **a ultranza** ningún movimiento nacional, mientras éste no se manifestara como la **voluntad de**

una neta mayoría popular; y tal no era, desgraciadamente, el caso de Valencia durante la guerra, ni en el proyecto de Estatuto elaborado por la **CNT-FAI** ni en el de “Esquerra Valenciana”. Yo estaba allí y sé muy bien que ambos proyectos no eran “trigo limpio” y estaban muy lejos de expresar esa neta mayoría popular...Y, en segundo lugar, —ello quedó muy claro también— en tanto que comunistas **valencianos**, la dirección nacional de nuestro Partido nos dejaba en plena libertad **individual** de optar, en cualquier forma y en uno u otro sentido, sobre nuestro problema nacional...**Fue lo que nosotros hicimos positivamente**, y lo que podía haber hecho no importa que otro comunista valenciano... De modo que no se trataba de ninguna “disensión” o dualidad táctica, sino de **un problema dialéctico elemental**.

Por lo tanto, nuestra actitud al respecto fue en todo momento sincera y consecuente. Mas, dada la tremenda confusión que reinaba, durante la guerra, incluso entre los valencianistas, en un problema capital como el del Estatuto, **NC** no podía tomar abiertamente partido sin poner en riesgo su objetivo original: **la lucha antifascista de TODOS los pueblos de España**, cuya justa previsión la guerra en curso confirmaba paladinamente.

A comienzos de la guerra, la UEAP valenciana se transformó en la **Aliança d'Intel·lectuals per a la Defensa de la** (AIDC), organización más amplia en la cual ingresó poco después, todo el grupo valencianista de **Acció d'Art**, y otros muchos intelectuales valencianos y valencianistas; a partir del primer número de su segunda época (marzo 1937), **NC** pasó a ser el órgano oficial de la nueva entidad, de la cual yo mismo diseñé el emblema (que figura en el ángulo izquierdo inferior de la contraportada de cada número).

El pueblo valenciano ha estado siempre muy politizado. De modo que, para nosotros, llovía ya sobre mojado... A principios de 1938, la estrella libertaria andaba ya menguante en el cielo de Valencia, por lo menos para las capas progresistas y revolucionarias más cultas de la clase obrera y de la pequeña burguesía; nuestra AIDC y **NC** llegaron a organizar e influenciar, en mayor o menor grado, a cerca del 70 % de la intelectualidad valenciana, cosa realmente inaudita en cualquier otra región española. Los líderes libertarios no nos perdonaban un tal **record**, de ahí que menudearan las insidias sobre si la AIDC y su órgano **NC** estaban “al servicio” del PCE...Lo cual no era sino una capciosa inversión del **slogan** que los propios dirigentes anarquistas aplicaban **realmente**¹⁴ a sus publicaciones durante la guerra: la AIDC y **NC** no estuvieron nunca, como ya se ha dicho, “al servicio” del PCE ni de ningún, otro partido sino, en todo caso, **al servicio del proletariado, del pueblo y de su cultura**.

Durante la última mitad de la guerra, la AIDC y **NC** habían notablemente coadyuvado a una nueva politización del pueblo valenciano, y la perspectiva de la confluencia del movimiento valencianista y de la AIDC en un programa común estaba ya objetivamente planteada, y podía promover el auge mayoritario popular que la autodeterminación del **País Valencià** necesitaba vitalmente... Y no se trataba de ningún espejismo: la viabilidad y el realismo de esta perspectiva eran tan notorios que influyeron indudablemente en el duro castigo que la victoria franquista impuso al pueblo valenciano con la flagrante discriminación del INI con respecto a su desarrollo económico y social.

18

Al principio de estas notas manifiesto dos propósitos: el de no escribir más que sobre **lo que no pueda deducirse del cuerpo mismo de la revista**, y el de no emitir juicios de valor **mientras la lógica textual no lo exija**. Y llega el momento de anotar aquí muy someramente, por desgracia, los casos que inciden en la doble excepcionalidad prevista.

El desenlace de nuestra guerra antifascista, no sólo segó innumerables y preciosas vidas. Truncó y frustró brutalmente, también, procesos y desarrollos personales que prometían plebiscitarias cosechas. Esta razón, de fuerza mayor, es la que me impele, cordial y objetivamente, a dedicar unas líneas a tres importantes redactores de **NC**, injustamente anónimos, o casi: Angel Gaos, Antonio Deltoro y Francisco Carreño Prieto.

En el índice de la revista, el lector no encontrará de los dos primeros, más que ocho trabajos —casi todos breves— firmados por Angel Gaos, y dos notas críticas por Antonio Deltoro. Y ello no corresponde, ni de lejos, al relevante papel que ambos desempeñaron en la redacción de **NC**. El caso de Francisco Carreño es otro, que trataremos después.

Nacido en Valencia, de familia particularmente prolífica en conocidos intelectuales -José Gaos, Alejandro Gaos, Vicente Gaos, Lola Gaos-, Angel es, de todos ellos, intelectualmente hablando, el más descuidado de sí mismo, el más abierto a lo que fuera de él sucede —ávidamente, obsesivamente—, a lo vivamente actual en sus dos extremos: crispado y ardiente polemista y agitador político, **versus** tranquila tenacidad (verdadera paciencia franciscana) en la reunión metódica de documentación y datos de libros, revistas y, sobre todo, de la prensa diaria...Y sigue siendo así De ahí su anonimato crónico.

Estudiante de leyes y filosofía y letras, creo que nunca terminó su licenciatura. Algo más joven que yo fue, en nume-

rosos aspectos, el mejor de entre nosotros. Era un comunista que creía -y sigue creyendo, creo- en Dios. Por eso fue el mejor “abogado del diablo” en nuestro grupo: nunca estaba de acuerdo con lo que decíamos y abandonaba -frecuentemente y con denuestos- nuestras discusiones, irritado por nuestro “materialismo” que, dicho sea de paso, dejaba por entonces bastante que desear: y eso era, precisamente, lo que -junto con nuestra esquemática alergia hacia todo idealismo- con más ahínco nos reprochaba.

Por tradición familiar, la problemática filosófica y literaria eran cosa corriente para él, y conocía muy a fondo el marxismo-leninismo. Su pluma fue, con la de Antonio Deltoro, la más diestra y aguda de nuestra redacción. Salvo la editorial del primer número y la **Carta de NC al escultor Alberto**, el noventa por ciento de los textos editoriales anónimos de **NC** fueron escritos por Angel Gaos, pueden distinguirse claramente por su fuerza polémica y su fino estilo y sentido dialéctico.

Podría alegarse que los textos editoriales fueron, propiamente, obra colectiva, y así lo era por el método habitual de discusión. Pero sólo en parte, y en una parte bastante mínima en el caso que nos ocupa. En efecto, en el núm. 3 de **NC** —mayo de 1935, pág. 6—, el lector encontrará el siguiente recuadro:

“En nuestro amplio frente de lucha contra el fascismo, la colaboración firmada supone una responsabilidad individual. **Sólo en la obra anónima está la decisión colectiva de nuestro grupo.**”

En principio, pues se trataba de una responsabilidad política, moral y jurídica de la redacción. Pero de ningún modo de una **decisión** de índole literaria. Puesto que, por otra parte -y a diferencia con otras redacciones-, es así mismo cierto que muchos trabajos **firmados** de los miembros de la redacción -incluidos los de AG- solían también ser discutidos, cambiados y mejorados **colectivamente**. Y vaya lo uno por lo otro...

Cuando los escritos de Angel Gaos —firmados y anónimos, dispersos en **NC**, **Hora de España**, etc.— se impriman reunidos bajo el nombre de su autor (y considero que ello es absolutamente necesario) el lector quedará gratamente sorprendido por uno de nuestros mejores escritores... Y cuando escribo **de nuestros** no me refiero al angosto espacio de nuestra redacción, sino **de Valencia** y, para decir verdad, de aquellas horas **de España**... Pues su obra constituye, tanto por su precisa documentación, por su estilo literario -penetrante, claro- como por la rotunda y certera lógica de su argumentación, un verdadero testimonio de aquellas horas trágicas y tensas, una inapreciable **crónica polémica de los años 30**, que nuestros historiadores y críticos no podrán pasar por alto.

Angel Gaos cultivó un género **socio-político-cultural** particularmente complejo y poco trillado por entonces, que hoy denominamos con el neologismo internacionalmente admitido de **interdisciplinar**. Entre sus numerosos escritos anónimos impresos en **NC**, me permito destacar la nota autocrítica del primer número de la revista **Sigamos trabajando** (núm. 2, pág. 1-2, febrero 1935), la nota crítica a Cruz y Raya (ídem págs. 7-8), y el largo preámbulo documental del número extraordinario dedicado al fascismo, titulado **Peril y entraña del Fascismo** (núm. 4, págs. 2-3-4-5, abril-mayo 1935), que son obras maestras en su género.

En relación a **NC**, el caso de Antonio Deltoro es, en el fondo, el mismo, pero con otros bemoles y trazos originales, irremediabilmente perdidos. Como digo, apenas si escribió dos notas críticas, que aparecieron en los postreros números de la revista. El hecho de que, al fin, apareciera **algo suyo** en nuestras páginas, me alegró y reconfortó, mas, al propio tiempo, me amargó mucho. Y en razón, precisamente, de la alta calidad crítico-literaria de estas notas, que se imprimieron en **NC** cuando reclamado por otros deberes, yo no pintaba casi nada en la redacción de la revista... Nos unía -y une- una mútua y “dura” simpatía fraternal salpicada -por mi parte y por entonces- por frecuentes accesos de ira, pues nunca logré sacarle, mientras fui animador de la revista, **ni una sólo línea** para su publicación en ésta.

Era la antítesis misma —complementaria...— de Angel Gaos De familia campesina “rica” y oriundo de Chulilla, uno de los más bellos, recónditos y minúsculos lugares del **País Valencià** (de habla castellana), con poco más de mil vecinos a caballo de un meandro acantilado del Turia, donde me abrigué una vez huyendo de la policía.

“**El buen sentido campesino** —escribió Lenin— **está en la base de todo materialismo**” el aforismo cuadra cabalmente con el carácter, la conciencia y la acción político-intelectual que Antonio Deltoro ejerció.. Estudiante —malo— de leyes (de los que iban “a aprobar” a Murcia), de todas las personas que he conocido de cerca es la más y mejor versada en poesía y literatura españolas de cualquier tiempo y, sin duda alguna, la más culta de nuestra redacción. Escribió poco y bueno y podría haber sido —estoy seguro— uno de los más altos escritores o poetas o críticos -¿quién sabe...?- de hoy. Mas prefirió y dedicó su tiempo y empeño a leer lo que otros habían escrito o escribían, a comentarlo y criticarlo, verbalmente por desgracia, con una precisión, ingenio y buen sentido como yo nunca he oído **ni leído** en ninguno de sus contemporáneos que se dedicaban a escribir...Esta demasía lectual produjo un desequi-

librio en su ánimo: lucidez en la cabeza, **versus** pasividad de la mano -la pluma-... Pues su profundizado conocimiento de los arcanos literarios le suscitaba un prurito de perfección, un complejo de inhibición, un miedo casi cervical — diría yo — **a no dar la medida**...

Casi por pura rutina eufemística, he aludido antes a “la pluma” de Antonio Deltoro, en vez de haber dicho, más propiamente, su lengua. “Borracho” de leer, toda su ciencia y conciencia se le iba por la boca. Brillante platicador y agudo polemista -y un tanto montaraz-, no era de los más asiduos a nuestras reuniones y debates. Sin embargo, estaba siempre **presente** en nuestro ánimo, que temía y gozaba a la vez del cáldido, ingenioso y cáustico juicio de su lengua. En nuestra redacción —cuando venía—, en las tertulias de café -donde estaba siempre- o en las de mi estudio, su “mala leche” ibero-valenciana era la sal y la pimienta, que él prodigaba y suministraba equitativamente: de jocosa y mordaz generosidad con los amigos, camaradas y emparentados; implacable y sarcástica, aniquiladora, con las gentes protervas y otros enemigos **de clase**... Aprendíamos mucho de él. Yo, personalmente, el sutil y difícil arte de la paradoja: en la **mala leche** condensada en mis **Testigos Negros**, que recorren la revista casi de punta a punta, la influencia de Antonio Deltoro **fue determinante**.

Figuró desde un principio en la redacción de **NC**, y puede que algún lector se pregunte qué es lo que “un tal Deltoro” pintaba allí. Todo lo que digo aquí que es cierto, no cuenta lectualmente casi para nada en **el cuerpo mismo de la revista**. Y no lo escribo por el cariño que siento por este hombre, que es mucho. Sino por su talento, que está en el aire mismo de las páginas de **NC**. Y por un frío y estricto sentido de justicia.

En cambio, el nombre de Francisco Carreño Prieto suena bien a todo lo largo de la revista. Numerosos escritos y dibujos. El lector mismo apreciará que el conjunto más sólido y coherente de ensayos sobre las artes visuales que aparecieron en nuestras páginas, le pertenece.

Pero hay que recalcar y añadir algo más. Uno de mis mejores y más viejos amigos, formó parte desde 1926, como ya he dicho, del reducido grupo iniciador de la hoy llamada “vanguardia artística de los años 30”. Desde el principio hasta el fin, fue redactor de **NC** y uno de sus más tenaces y abnegados trabajadores.

Desde mucho antes de publicarse la revista, quedó fascinado por el fondo iconográfico que yo iba reuniendo sobre el expresionismo revolucionario alemán de la época de Weimar, que fue,

para los dos, como una drástica purga que nos ayudó a eliminar los rescoldos esteticistas que aún nos quedaban...

En la problemática crítico-teórica que se planteó **NC** sobre las artes visuales, fuimos como carne y uña y colaboramos en varios trabajos. Los que recuerdo bien: en las aleluyas insertadas en el número sobre el fascismo (núm. 4, abril-mayo 1935), los dibujos son suyos y los **ripios** míos. La **Carta de NUEVA CULTURA al escultor Alberto** (núm. 2, febrero 1935) la escribimos juntos, en un mano a mano sumamente intenso y laborioso. Quizás nuestra argumentación resulte ahora un tanto ingenua y esquemática. Mas en el contexto de entonces no lo era tanto, y no vacilo en calificar este trabajo de **histórico**, pues así lo fue para nuestro destinatario principal, Alberto Sánchez y, más entrañadamente, para el entonces joven pintor Antonio Rodríguez Luna como consta, para ambos, en las páginas de la revista. Ya durante la guerra, los dibujos de Rodríguez Luna fueron la más enérgica vivisección de las podridas y criminales entrañas del fascismo hispano.¹⁵

La repercusión de nuestra “carta” no sólo se manifestó en estos dos artistas sino, **objetivamente**, en muchos otros más: Eduardo Vicente, Arturo Souto, Miguel Prieto, Ramón Gaya, Arteta, José G. Solana, etc. (todos presentes en **NC**) y en decenas y decenas de gráficos y cartelistas, conocidos o más o menos anónimos...Sería vano, por supuesto, pretender que todos estos artistas conocieran nuestra “carta”: el factor determinante primordial fue, obviamente, la guerra misma. Pero los hechos concretos estaban allí. Y muestran que, por lo menos, cuando Carreño y yo escribimos la “carta”, estábamos **en la onda**, como se dice hoy.

Lo más notable del caso de Francisco Carreño es el raro espíritu de consecuencia, la **intertensión** que mantuvo entre sus escritos crítico-teóricos y su praxis artística de entonces. Sus concisos dibujos de la primera etapa de **NC** acusan una fuerte influencia de George Grosz —como en mi lo fuera la de John Heartfield—, que fue paulatinamente y empeñosamente superando hasta encontrar su forma propia, que culmina (no conozco su obra posterior) en su acuarela **El trágico éxodo de las masas malagueñas** que constituye, a mi juicio, la obra pictórica más realista y cabal que se produjo en España durante la guerra y, ante todo, **sobre lo que la tragedia de la guerra supuso para nuestro pueblo**...Esta obra se reproduce en **NC**, año III, núm. 3, mayo 1937.

Bien quisiera yo que las breves líneas que dedico a estos tres entrañables amigos y viejos camaradas, hubieran sido las más emocionadas, razonadas y diáfanas de este escrito. Mas mi pobre pluma no da para tanto...

Antes de abordar la última nota, creo necesario aportar algunas precisiones sobre ciertas peculiaridades gráfico-artísticas de **NC**.

En nuestra revista apareció **por primera vez en el mundo**, el proceso de los nueve estados consecutivos del **Guernica**, cuyas fotos, de Dora Marr, me entregó personalmente Picasso en París con este fin (año III núms. 4-5, junio-julio 1937). Meses después las publicó en París Christian Zervos, en su revista **Cahiers d'Art**, que tenía la exclusiva en la reproducción de las obras de Picasso.

Por primera vez en España, **NC** publicó una amplia información, gráfica y literaria, sobre el movimiento muralista mexicano (año III, núms. 6-7-8 agosto-septiembre-octubre 1937), así como sobre la obra personal del gran pintor muralista David A. Siqueiros (año III núm. 1, marzo 1937).

Aún por primera vez en España, apareció en **NC** una impresionante información gráfica sobre la exposición itinerante que, bajo el título de **Arte degenerado**, se inauguró en Dresden, a fines de 1935, con obras de Schmidt-Rottluff, Kurt Schwitters, George Grosz, Otto Dix, Paul Klee, Kandisky, Henri Matisse, etc., etc. Algunas de estas obras, calificadas oficialmente por los nazis de **arte judeo-bolchevique**, fueron quemadas, algo después, en el patio de la estación central de bomberos de Berlín (año III, núm. 2, abril 1937).

(Nota IMPORTANTE: en el número 11 de **NC** (marzo-abril 1936, pág. 6) se publican **Cuatro dibujos políticos de Alberto Sánchez** y hay que advertir, pues ello no consta debidamente en la revista, que los textos que acompañan los dibujos **son también de Alberto Sánchez.**)

20

Estas notas arrastran un considerable retraso. Me comprometí en agosto del 75, y comencé a escribirlas con entusiasmo y a la vez penosamente, en las circunstancias de un olvido casi total del objeto a que tenía que referirme, sin tener a la vista ni un solo ejemplar original y esperando unas fotocopias que no llegaban nunca. En la primera nota aduzco el porqué tuve que renunciar casi por completo a la primera versión de este escrito. Pero ha habido otras versiones aun, pues en las imprevisibles circunstancias en que me cayó tal quehacer, la cosa no podía haber sido de otro modo.

Una vez en posesión de la fotocopia de la revista, el cariz de la cosa cambió, y la segunda versión estaba prácticamente ter-

minada a principios de julio del 76 (y así lo comunique al editor), faltando tan sólo algunas correcciones de forma y pasar en limpio el borrador. Lo que no pude hacer en Berlín y dejé para posibles ratos perdidos en Venecia, a donde tenía forzosamente que asistir como invitado especial a la **Biennale 76**. Más, apenas llegar, el inesperado asedio de que fui objeto por parte de un verdadero enjambre de jóvenes intelectuales españoles de toda disciplina y geografía peninsular, dio al traste con mis supuestos "ratos perdidos" y, peor aún —ya creo que **muy afortunadamente**—, ante las nuevas, frescas e improvisadas impresiones de primera mano que recibí de todos los puntos cardinales de España, el escrito se me cayó literalmente de las manos, en razón de su patente pobreza... Y a empezar de nuevo, casi a partir de cero, abordando nuevos e importantes factores críticos y autocríticos que se me habían pasado por alto...

Por si faltaba algo, mi consecutiva visita a España, después de 37 años de ausencia, agudizó más todavía mi **décalage** tiempoespacial, tanto con respecto al objeto como a los sujetos a quienes mi trabajo estaba destinado: encuentro con viejos camaradas y amigos, asociaciones de imágenes que me recordaban hechos a aspectos vividos y totalmente borrados de mi memoria, nuevos contactos con gente joven, interesada en lo que fue **NC** y sus tiempos, etc. A todo esto hay que añadir un factor mayor, que apareció indistintamente en todos mis contactos con gente joven, conversaciones, entrevistas periodísticas: la fatal **mitificación** que cuarenta años de franquismo tenían que operar, por reacción pendular, en casi todo lo referente a los problemas culturales de los años 30.

Por eso, la intención primera de estas líneas consiste en coadyuvar a que los jóvenes intelectuales de hoy no tropiecen **con las mismas piedras** con que nosotros tropezamos entonces. Y ojalá que mis previsiones resulten vanas...

Todas estas conmociones y sorpresivas circunstancias, me han obligado a introducir cambios tan radicales en lo que llevaba escrito, que bien puedo hablar de una tercera versión. De modo que, en última instancia y como el lector comprobará por sí mismo, la única originalidad de estas líneas reside en el hecho de haber sido pensadas y repensadas, escritas y reescritas en un curioso proceso itinerante, durante el vertiginoso transcurso de una de las etapas más tumultuosas, intensas y emotivas de mi vida.

Me interesa subrayar lo del vertiginoso transcurso porque, careciendo aún del mínimo distanciamiento que me permita digerir y asimilar la ingente masa de confrontaciones, sugerencias e impresiones nuevas, tan recientemente y en un lapso de tiempo tan corto, consciente, por lo tanto,

de la falta de decantación de estas líneas, me da un miedo terrible caer en la trampa de una cuarta versión, dado que la aventura que acabo de describir resulta ya catastrófica para los planes editoriales de la **Detlev Auverman KG**, ante la cual debo excusarme, muy particularmente ante el amigo Enrique Montero por la fina e infinita paciencia que ha tenido conmigo.

Sólo la probabilidad de que mis compañeros de redacción acepten la propuesta que les dirijo al principio de este escrito, me da el suficiente valor para resistir la tentación de releer demasiado estas hojas y ponerles punto final.

A una carta de mi fraterno y viejo camarada José Bueno, planteándome, exigiéndome, casi- la responsabilidad de estas líneas introductorias, contesté proponiendo un esquema de lo que en mi opinión deberían expresar éstas, con el fin de someterlo al juicio de otros miembros de la redacción. Recibida la conformidad, puse manos a la obra y, al releer el referido plan, me pareció que sus tesis eran excesivas y hasta temerarias, eliminándolas de las dos primeras versiones.

Mas hoy, después de todo lo pasado en la práctica de mis acelerados contactos con la joven intelectualidad española, mis temores resultan tan injustificados que me es posible terminar estas líneas repitiendo, literalmente y con aplomo, las tesis principales de aquel esquema:

“...el contencioso crítico-autocrítico que entonces levantamos sigue en pie, dista mucho de haber sido deteriorado y, mucho menos, derogado... Un prólogo actual y honesto deberá ser algo desde muy adentro de lo que fue **NC**, es decir, no un **requiem** a una ruina, sino un **Como decíamos ayer...**”

Josep Renau

Berlín, Venecia, Segovia, Morella, Valencia, Barcelona.
Agosto 1975-Octubre 1976

¹ La labor de esta editorial es la heredada por Topos Verlag AG. Nota Editorial.

² Sobre el edificio de la comandancia naval se alzaba un alto mástil con una gran bola blanca izada, bien visible desde cualquier punto del puerto; a las cinco de la tarde bajaba la bola en señal de cese del trabajo de los cargadores.

³ Véase la nota de Antonio Detoro sobre la conferencia de Juan Muro **Arte Necesario y Arte Innecesario**, en **NC**, año III, núm. 2, pág. 24, abril 1937.

⁴ En su introducción a la Antología de Hora de España (Madrid 1975), Francisco Caudet se equivoca cuatro veces cuando escribe que “En 1934 se funda en Valencia otra filial de la AEAR de París, La Unión de Escritores y Artistas Revolucionarios, cuyo órgano de expresión es Nueva Cultura” (Subrs. JR):

- En primer lugar, en Valencia no hubo ninguna UEAR, sino una UEAP.

- En segundo lugar, esta organización no fue “otra” filial de la AEAR de París (a la cual la UEAP estaba, en efecto, afiliada), sino la primera filial española de dicha entidad internacional.

- Pues, en tercer lugar, nuestra UEAP no se fundó en “1934”, como afirma nuestro autor, sino a mediados (o finales) de 1932, puesto que en octubre de 1933 contaba ya con bastantes afiliados (carta de Plá y Beltrán a la revista Octubre, núms. 4-5, Madrid, octubre-noviembre 1933). El número de 125 afiliados que se registra en esta carta es evidentemente exagerado.

- En cuarto lugar, en fin, **NC**, no fue nunca órgano de la UEAP: apareció como revista independiente, en enero de 1935, y sólo a partir de marzo de 1937 fue órgano oficial de la nueva organización valenciana Aliança d'Intel·lectuals per a Defensa de la Cultura.

⁵ Véase **NC** (año III, núm. 2, pág. 21, abril 1937) donde nuestro redactor Angel Gaos contesta cumplidamente a la crítica de Ramón Gaya.

⁶ Remito al lector a las dos notas sobre la revista **Hora de España**, aparecidas en los dos primeros números de la segunda época de **NC**—año III, 1937—, en las que nuestro redactor Angel Gaos resume, magistralmente y en forma polémica, lo que significó **NC** con respecto a las demás revistas coetáneas.

⁷ “Los hombres, unos se sustentan con las artes, otros con arte; aquellos tienen en pie las Repúblicas, éstos las destruyen. El trabajo y el sudor de las manos y rostros de los oficiales y labradores hacen menos o más poderosos y abastecidos los Reinos: porque los reyes y señores no tienen más de lo que les tributan sus vasallos; éstos se sustentan con el sudor de su trabajo, y aquellos con el sudor de éstos que trabajan. Los tratos y contratos de los comerciantes sustentan a muchos y esto es con arte; pero tienen mucho peligro si no son justos. Muchos se sustentan robando, como aves de rapaña; otros cantando, como los músicos; otros llorando, como los mendigos; otros matando con licencia, como los médicos; otros sin ella, como muchos Gobernadores y Ministros; y esto han hecho cuantos han nacido, hacen cuantos nacen y harán cuantos nacerán (Subr. JR).”

Fray Andrés F. de Valdecebro: **Gobierno General**, 1696. —Publicado en la revista **Cruz y raya** (núm. 26, mayo 1935) en su sección más breve y significativa **Cri-ba**, en la que pueden encontrarse otros textos de tantos quilates como éste.

⁸ “...El español que no piense en lengua española, si es que no sabe otra, no es que no sea español, es que no piensa, no es racional. Y pensar en lengua española es **pensar lo que esa lengua ha pensado, creer lo que ha creído**. Porque una lengua, alma de un pueblo, piensa y cree. Y no digamos que no siente, porque se siente en pensamiento—los sentimientos son pensamientos en conmoción. Lo otro son sensaciones animales, no racionales, no humanas, no personales. Y basta observar, por otra parte, **la honda cultura tradicional de tantos analfabetos.**” (Subrs. JR).

Miguel de Unamuno: última lección de cátedra. Salamanca, 1º de octubre de 1934.

⁹ “...Porque hay mucha tierra de España... que no tiene fama de hermosa. Pero lo es... Cuando menos pintoresca, cuando más aburrida incluso, más hermosa. Con serenidad y a veces **con fiereza de tierra pobre**. Son paisajes opuestos, exigentes, **elevadores del espíritu**.” (Subrs. JR).

Luis Felipe Vivando: **ESPAGNE**, 1954

¹⁰ Pierre Vilar: **Le temps du Quichotte**. Publicado en la revista **EUROPE**, número dedicado a Cervantes, 121-122, Paris, 1956.

¹¹ La nocividad intelectual de las tesis unamunianas que hemos citado contaminaban hasta a los anarquistas españoles. Véase la nota crítica de Angel Gaos: **Las teorías raciales de Gonzalo de Reparaz** (en **NC**, año III, núm. 2, abril 1937, pág. 20).

¹² Primera publicación en el exilio, apareció en México, febrero de 1940. Revista de unidad intelectual, fundada y dirigida por José Bergamín, en la cual yo también colaboré.

¹³ Véase la nota crítica de la redacción, núm. 2, págs. 7-8, febrero de 1935.

¹⁴ Véanse las dos notas críticas de Angel Gaos sobre **LIBRE-ESTUDIO Revista de acción cultural al servicio de la CNT. NC**, año III, núms. 1 y 2 marzo y abril 1937.

¹⁵ Rodríguez Luna: **DIEZ Y SEIS DIBUJOS DE GUERRA**. Ediciones Nueva Cultura, Valencia, 1937.

Bibliografía

Albert Forment

Libros de Josep Renau

- Función social del cartel publicitario. Nueva Cultura, Valencia 1937.
- *L'organisation de la défense du patrimoine artistique et historique espagnol pendant la guerre civil*. Institut International de Cooperation Intellectuelle, París 1937. (Separata de *Mouseion*, Office International des Musees, Vol. 39-40, 1937).
- *El amor. Estampas galantes del siglo XVIII*. Leyenda, México DF 1946.
- *El grabado en Italia. Siglos XV y XVI*. Leyenda, México DF 1946.
- *Fata Morgana USA*. Eulenspiegel Verlag, Berlín 1967.
- *Función social del cartel*. Fernando Torres, Valencia 1976.
- *The American Way of Life. Fotomontajes: 1952-1966*. Gustavo Gili, Barcelona 1977.
- *La batalla per una nova cultura*. Eliseu Climent, Valencia 1978.
- *Arte en peligro 1936-1939*. Ayuntamiento de Valencia, Valencia 1980.
- *Fata Morgana USA. The American Way of Life*. IVAM Centre Julio González-Fundació Josep Renau, Valencia 1989.

Artículos de Josep Renau

- "A raíz de la exposición de arte de Levante", en AGUILERA CERNI, VICENTE: *Tonico Ballester*. Ayuntamiento de Valencia, Valencia 1986.
 - "Fundamentaciones de la crisis actual del Arte". *Orto: Revista de documentación social*, nº 1, año I, marzo 1932, Valencia, pp. 41-44.
 - "Cinema: América y Europa". *Orto: Revista de documentación social*, nº 2, año I, abril 1932, Valencia, pp. 31-35.
 - "Cinema: El camino de la vida". *Orto: Revista de documentación social*, nº 5, año I, julio 1932, Valencia.
 - "El cinema y el arte futuro". *Nuestro Cinema*, nº 8/9, enero-febrero 1933, Valencia, pp. 28-31.
- RENAU, JOSEP – CARREÑO, FRANCESC: "Situación y horizontes de la plástica española. Carta de `Nueva Cultura` al escultor Alberto". *Nueva Cultura: Información, crítica y orientación intelectual*. nº 2, febrero 1935, Valencia, pp. 3-6.
- "El director General de Bellas Artes agradece al 5º Regimiento sus esfuerzos en defensa de la cultura". *Milicia popular*, Madrid 11-XII-1936.
 - "Contestación a Ramón Gaya". *Hora de España*, nº 2, febrero 1937, Valencia.
 - "Sentido popular y revolucionario de la fiesta de las fallas". *Nueva Cultura: Información, crítica y orientación intelectual*, nº 1, año III, marzo 1937, Valencia.

- "Función social del cartel publicitario". *Nueva Cultura: Información, crítica y orientación intelectual*, nº 2, año III, abril 1937, Valencia, pp. 6-9.
- "Los mitos se resquebrajan (Guadalajara)". *Hora de España*, nº 4, abril 1937, Valencia.
- "Función social del cartel publicitario: II Hacia un nuevo realismo". *Nueva Cultura: Información, crítica y orientación intelectual*, nº 3, año III, mayo 1937, Valencia, pp. 6-11.
- "Misión del Consejo Central de la Música". *Música*, enero 1938.
- "Goya y nosotros. De nuevo, por nuestra independencia". *Nuestra bandera*, nº 1 / 2, enero-febrero 1938, Barcelona.
- "Entre la vida y la muerte". *La Vanguardia: Suplemento de Arte y Arqueología*, Barcelona 16-II-1938.
- "Reflexiones sobre la crisis ideológica del arte". *España peregrina*, nº 2, año I, marzo 1940. México DF, pp. 70-74.
- "La nube y el reloj: Un libro de Luís Cardoza y Aragón sobre la pintura Mexicana contemporánea". *España peregrina*, nº 9, año I, octubre 1940, México DF, pp. 119-20.
- "Picasso", dins *Picasso. Primera exposició de la Sociedad de Arte Moderno*, junio 1944, México DF.
- "El pintor y la obra". *Las Españas*, noviembre 1946, México DF, pp. 12, 16.
- "El color del desaliento". *Las Españas*, septiembre 1947, México DF.

- “El arte entre llamas”. *Las Españas*, nº 7, año II, noviembre 1947, México DF.
- “Abstracción y realismo: Comentarios sobre la ideología en las artes plásticas”. *Nuestro tiempo*, nº 1, año I, julio 1949, México DF, pp. 35-42.
- “La causa de España y los especuladores del derrotismo”. *Nuestro tiempo*, nº 2, año I, septiembre 1949, México DF, pp. 18-19.
- “Abstracción y realismo: Comentarios sobre la ideología en las artes plásticas: II La crisis ideológica en el arte de nuestros días”. *Nuestro tiempo*, nº 4 / 5, año I, septiembre 1950, México DF, pp. 25-36.
- “Los comunistas españoles ante los monumentos de la tradición histórica”. *Nuestro Tiempo*, nº 1, año III, segunda época, septiembre 1951, México DF, pp. 22-27.
- “Sobre la Bienal franquista”. *Nuestro Tiempo*, nº 6, año IV, segunda época, julio 1952, México DF, pp. 35-44.
- “Leonardo da Vinci: genio progresista de la humanidad”. *Nuestro Tiempo*, nº 8, marzo 1953, México DF, pp. 28-35.
- ROMANÍ, JUAN (seudónimo):
“Panorama de la pintura española contemporánea: Esquema informativo y crítico a través de las Exposiciones Bienales. Primera parte: las Bienales desde fuera”. *Boletín de Información: Unión de Intelectuales Españoles*, nº 1, año I, 15 agosto 1956, México DF.
- ROMANÍ, JUAN (seudónimo):
“Panorama de la pintura española contemporánea: Esquema informativo y crítico a través de las Exposiciones Bienales. Segunda parte: las Bienales desde dentro”. *Boletín de Información: Unión de Intelectuales Españoles*, nº 2, año I, 15 octubre 1956, México DF.
- ROMANÍ, JUAN (seudónimo):
“Panorama de la pintura española contemporánea: Esquema informativo y crítico a través de las Exposiciones Bienales. Segunda parte: las Bienales desde dentro (continuación)”. *Boletín de Información: Unión de Intelectuales Españoles*, nº 3 / 4, año I, noviembre-diciembre 1956, México DF.
- RENAU, JOSEP: “Die Matrosen von Kronstadt verteidigten auch Madrid”. *Sonntag*, Berlín 31-VIII-1960, p. 14.
- “The American way of life: Fotomontagen-Zyklus über die nordamerikanische Lebensweise”. *Eulenspiegel*, Berlín 4-IX-1960, p. 12.
- “Un grito pegado ala pared”. *Mujeres del mundo*, nº 9, 1961, pp. 11-14.
- “David Alfaro Siqueiros”. *Armee Rundschau*, junio 1962, Berlín, p. 52.
- “Die Einheit des Volkes wird Franco stürzen”. *Neues Deutschland*, Berlín 2-VI-1963.
- “Auditur et altera pars: Sobre la problemática actual de la pintura”. *Realidad*, nº 3, año II, septiembre-octubre 1964.
- “Auditur et altera pars: Sobre la problemática actual de la pintura II”. *Realidad*, nº 4, año II, enero-febrero 1965.
- “Sobre la problemática actual de la pintura”. *Cuadernos de Cultura*, Buenos Aires, nº 76, año XVII, septiembre-octubre 1965, pp. 46-80.
- “Rango universal de la pintura Mexicana”. *Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Rostock*, nº 14, Rostock 1965, pp. 19-39.
- “Zwischen Euklid und Prometheus: Gedanken zur Kunst von David Alfaro Siqueiros”. *Bildende Kunst*, nº 6, Berlín 1965, pp. 296-304.
- “Die friedlichen Leute im Krieg (Spanien 1934 bis 1936 Skizzen aus der Revolution) I”. *Sonntag*, nº 41, septiembre 1966, Berlín, pp. 9-13.
- “Spanische Mythen: (Spanien 1934 bis 1936 Skizzen) II, aus Revolution und Krieg”. *Sonntag*, nº 43, 9 octubre 1966, Berlín, pp. 12-13.
- “Meine Wurzeln liegen in Spanien”. *Bildende Kunst*, nº 8, Berlín 1968.
- “Montage von José Renau”. *Forum*, Berlín 1-V-1970, p. 1.
- “In meinem Leben, meiner Kunst”. *Sonntag*, año 28, Berlín 20-I-1974, pp. 3-4.
- “Mi experiencia con Siqueiros”. *Revista de Bellas Artes*, nº 25, enero-febrero 1976, México DF, pp. 2-25.
- “Carteles de paz”. *Cuadernos para el Diálogo*, Madrid 5-VI-1976, pp. 70-71.
- “Sóc un valencià simètric”, en *Art Actual del País Valencià*, Galeria Cànem, 1976, p. (2).
- “Notas al margen de Nueva Cultura”. *Nueva Cultura*. Topos Verlag AG Vaduz, Vaduz 1977, pp. XII-XIV.

- “Sobre la forma más democrática de la pintura”, en *Josep Renau*. Ministerio de Cultura, Dirección General de Patrimonio, Madrid 1978, pp. 20-24.
- “La lección decisiva de John Heartfield”. *Informaciones de las Artes y las Letras*, Madrid, supl. N° 514, Madrid 1-VI-1978, pp. 3-4.
- “A raíz del ciclo de fotomontajes ‘The American Way of Life’”. *Címal: Cuadernos de Cultura Artística*, n° 5, septiembre-octubre 1979, Valencia, pp. 7-11.
- “Ni turista, ni jubilado”. *Valencia Semanal*, n° 102, Valencia 6-I-1980.
- “Les dones donen valor...”. *Trellat*, n° 1, primavera 1980, Valencia, pp. 45-49.
- “Connotaciones testimoniales sobre el ‘Guernica’”, dins *Guernica-Legado Picasso, Museo del Prado, Cason del Buen Retiro*. Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Madrid 1981.
- “Homenaje a John Heartfield”. *Photovision*, n° 1, julio-agosto 1981, pp. 11-16.
- “Ya está aquí”. *El País, Suplemento Artes*, Madrid 24-X-1981, p.2.
- “Més m’estime la gestació”. *Saó*, n° 46, año VII, abril 1982, Valencia, p.21.
- “Albures y cuitas con el ‘Guernica’ y su madre”. *Címal: Cuadernos de Cultura Artística*, n° 13, mayo 1982, Valencia, pp. 20-27.
- “Exili”. *L’Espill*, n° 15, otoño 1982, Valencia, pp. 95-108.

Entrevistas y declaraciones

- SOLÍS SERRANO, FRANCISCO: “José Renau Beger”. *Valencia Atracción*, n.º 30, año IV, febrero 1929, pp. 12-13.
- MIÑANA, FEDERICO: “Biografía de un hombre de veintidós años (Renau Beger, dibujante, baja, 48)”. *La Semana Gráfica*, n° 142, año V, Valencia 30-III-1929.
- GUASP, ERNESTO: “José Renau Beger”. *El Mercantil Valenciano*, Valencia 2-IV-1929, p.3.
- RENAU, JOSEP: “Lloances al gloriós PCE i a Dolores Ibárruri”. *Radio Polonia*, Varsovia, 12 de diciembre de 1953.
- “Críticas al periódico ‘España Popular’ del PCE de México”. *Radio Polonia*, Varsovia, 13 de diciembre de 1953.
- “Elogios a Polonia. Resoluciones Consejo Mundial. Pacto Franco-EUA”. *Radio Polonia*, Varsovia, 14 de diciembre de 1953.
- “Elogios a Checoslovaquia, a su manera de vida. Pacto Franco-EUA”. *Radio Checoslovaquia*, Praga, 31 de diciembre de 1953.
- “Elogios a Hungría, su manera de vida e intelectuales”. *Radio Hungría*, Budapest, 22 de enero de 1954.
- “Elogios a la URSS y a su manera de vida. La pintura soviética”. *Radio Unión Soviética*, Moscú, 11 de marzo de 1954.
- “La pintura y los pintores soviéticos”. *Radio Unión Soviética*, Moscú, 17 de marzo de 1954.

Catálogos

- FORMENT, ALBERT: “Josep Renau. Catálogo razonado”. IVAM Institut Valencià d’Art Modern, Valencia, 2004.
- GARCÍA, MANUEL : “Josep Renau: fotomontador”. IVAM Institut Valencià d’Art Modern, Instituto Cervantes, Valencia, 2006.

Cronología

Albert Forment

1907

Nace en la calle Comedias de Valencia el 17 de mayo, hijo primogénito del restaurador y pintor José Renau Montoro y de Matilde Berenguer Cortés.

1920

En septiembre, con trece años, su padre lo matricula en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

1923

Su padre castiga su rebeldía artística obligándole a trabajar, como dibujante litográfico, en la Litografía José Ortega de Valencia, donde contacta con el cartelismo y la ilustración gráfica.

1925

Primer premio del Concurso de Carteles de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia.

Publica en la revista *Germania* una obra con manipulación fotográfica, firmada por su primer seudónimo, Renau Beger.

1926

Dos gouaches, primeras obras maduras de estilo art déco.

1927

Se gradúa brillantemente en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos con dos galardones académicos: Premio Roig de Teoría de las Formas Arquitectónicas y Arte Decorativo y Premio del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes de Teoría e Historia de las Bellas Artes.

Cartel publicitario para la exposición del pintor Guillot Carratalá.

1928

En julio logra el segundo premio del Concurso internacional de carteles para la propaganda del aceite de oliva español.

En diciembre se inaugura en Madrid, apadrinado por el crítico José Francés, su primera muestra individual de estilo art déco, *Exposición Renau Beger*, con enorme éxito de crítica y público.

1929

En marzo ingresa en la conservadora Asociación de Pintores y Escultores y publica sus obras en las portadas de las frívolas revistas *Mundo Gráfico* y *Nuevo Mundo*. Un mes después también publica una cubierta en la revista *La Esfera*, que forma parte del mismo grupo editorial.

En mayo participa en la sección de dibujo de la *Exposición de Pintura, Escultura, Dibujo y Grabado* organizada por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes en Barcelona, donde obtiene diploma de segunda clase.

En junio imprime a su costa en Valencia el manifiesto crítico *A raíz de la Exposición de Arte de Levante*.

Publica diseños gráficos en la revista nacionalista *Taula de lletres valencianes*, donde firma como "Renau", a la vez que expone en la renovadora "La Sala Blava" de Valencia.

En julio obtiene el primer premio del cartel anunciador de la *Feria de Julio de Valencia*, otorgado por el Ayuntamiento de Valencia. Firma como Pepet Renau.

En agosto gana el primer premio del Concurso de Carteles del Patronato Nacional de Turismo de la *Exposición Iberoamericana de Sevilla*.

Entre septiembre y noviembre vuelve a instalarse en Madrid con su amigo Francisco Badía. Publica en *La Esfera* sus últimas colaboraciones bajo el seudónimo de Renau Beger.

A finales de año, primeras lecturas de textos marxistas.

1930

Primeros contactos activos con los anarquistas valencianos, con quienes colabora.

Escribe los libros de poemas inéditos, fuertemente influidos por el surrealismo, "Estrellamar" e "Intento de amanecer".

Concorre a la sección de arte decorativo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes* celebrada en mayo y junio, logrando un premio de aprecio honorífico.

Colabora con portadas e ilustraciones para las colecciones de literatura valenciana, de carácter nacionalista, *El Cuento Valencianà* y *Nostra Novel·la* y con *Cuadernos de Cultura*, de orientación anarquista.

1931

Se afilia al Partido Comunista de España.

Forma parte de la renovadora Agrupación Gremial de Artistas Plásticos, firmante del "Manifiesto dirigido a la opinión pública y poderes oficiales".

Premio al cartel anunciador de la *Exposición Nacional de Bellas Artes* de 1932.

Publica en la revista *Murta: mensuario de arte. Levante de España*, dos obras surrealistas, entre las que encontramos su primer fotomontaje: *El hombre ártico*.

En diciembre publica su primera portada en la revista libertaria *Estudios*, donde editará sus principales series de fotomontajes coloreados.

1932

Es nombrado director gráfico de la revista anarcosindicalista *Orto*, donde publica, en marzo, sus primeros fotomontajes políticos, portadas de tipo constructivista, y artículos revolucionarios sobre arte.

Ejerce de profesor interino de arte decorativo en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, actividad que finalizará en 1936.

Firma contrato con la imprenta Gráficas Valencia para dirigir el primer taller de fotolito de su ciudad natal.

En septiembre de este año se casa con su ex compañera de estudios, colaboradora artística y camarada de partido, la pintora Manuela Ballester.

Entre septiembre y diciembre publica en *Estudios* algunos de sus mejores fotomontajes políticos *agit-prop* en blanco y negro.

Toma parte en la huelga revolucionaria y es detenido junto con otros compañeros del PCE.

Participa en la creación de la sección española de la Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires, denominada Unión de Escritores y Artistas Proletarios (UEAP).

1933

En mayo participa en la redacción del *Llamamiento de la UEAP* para celebrar su asamblea constituyente.

Publica en la revista *Estudios*, en junio de 1933, su primer fotomontaje en color.

Pinta en la sede de La Marítima Terrestre, sede del Sindicato de Estibadores de la Federación Anarquista Ibérica (FAI), en el Puerto de Valencia, su primera pintura mural, destruida tras la guerra civil.

En octubre firma el manifiesto de la asociación de amigos de la revista *Nuestro Cinema*.

Diseña la portada del primer número de la revista comunista Octubre, órgano de la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios, y a instancias de ésta participa en la 1ª *Exposición de Arte Revolucionario de Madrid*.

A partir de noviembre de 1933 diseña varias portadas para la revista anarquista catalana *La Revista Blanca*.

1934

Acepta participar como jurado en la *Exposición Regional de Bellas Artes de Valencia*.

En febrero diseña la portada de la revista conservadora *El Agrario Levantino*.

En marzo se publica en *Estudios* su primera serie de fotomontajes coloreados, *Los diez mandamientos*, a la que seguirán *Las*

cuatro estaciones (1935), *Hombres grandes y hombres funestos de la historia* (1935), *El amor humano* (1936) y *La lucha por la vida* (1936).

El 17 de mayo nace Ruy Renau Ballester, su hijo primogénito.

En julio realiza la portada de la revista nacionalista de izquierdas *La República de les Lletres* y gana el primer premio del concurso para la Gran Feria de Valencia.

A finales de agosto huye de Valencia, perseguido por su militancia comunista, y un mes más tarde, a causa de la huelga revolucionaria de Asturias, es detenido por la policía, aunque pocos días después es puesto en libertad.

En octubre diseña la portada de *Bandera roja: Órgano central del Partido Comunista de Cuba*.

En diciembre se inicia su fructífera relación con la productora cinematográfica valenciana, Cifesa, para la que diseñará decenas de carteles de cine. Un mes después firmará contrato en exclusiva con la citada productora.

1935

En enero funda, junto con un grupo de correligionarios comunistas, la revista marxista *Nueva Cultura*, encargándose de la codirección, del diseño gráfico, de las ilustraciones, y de algunos artículos de opinión. Inicia en ella la publicación de la serie *Testigos negros de nuestros tiempos*.

Participa en la sección de grabado de la *Exposición Nacional de Bellas Artes* de Madrid, inaugurada el 4 de julio.

Vuelve a ganar el primer premio del concurso cartelístico Gran Feria de Valencia y también el primer premio nacional de carteles Gran Corrida de la Asociación de la Prensa.

1936

En julio es nombrado codirector, junto con el socialista Max Aub, del periódico Verdad: *Diario político de Unificación editado por los partidos comunistas y socialistas*.

A finales de agosto se incorpora al comité ejecutivo del Círculo de Bellas Artes de Valencia.

El 6 de septiembre es nombrado Director General de Bellas Artes, adscrito al Ministerio de Instrucción Pública. Su principal tarea se centra en la salvación del patrimonio histórico-artístico español a través de la Junta de Incautación del Tesoro Artístico Nacional. Nombra a Pablo Picasso director del Museo del Prado.

A finales de año dicta en el Aula Magna de la Universidad de Valencia la conferencia "Función social del cartel publicitario", cuyo texto ampliado será publicado en abril y mayo del año siguiente en *Nueva Cultura*, y después editado también por Nueva Cultura en formato de libro.

En diciembre viaja a la capital francesa, en calidad de director general, para invitar a participar a los artistas españoles residentes en la capital francesa en el pabellón español de la *Exposition Internationale des Arts et des Techniques* de París.

1937

Conoce al muralista mexicano David Alfaro Siqueiros. Publica "Sentido popular y revolucionario de la fiesta de las fallas" en *Nueva Cultura*.

El 23 de marzo nace su hija Julia Renau Ballester.

A finales de marzo vuelve a París para diseñar los paneles gráficos con fotomontajes del pabellón español de la *Exposition Internationale des Arts et des Techniques*. Permanece en la capital francesa hasta julio, y traba relación con la vanguardia surrealista.

En julio imparte en París la conferencia "L'organisation de la défense du patrimoine artistique et historique espagnol pendant la guerre civile", publicada en septiembre en la revista *Museion*.

En noviembre, acuciado por los acontecimientos bélicos, se traslada a Barcelona con su familia.

1938

El 5 de abril es cesado del cargo de Director General de Bellas Artes. Poco después es adscrito a la Dirección de la Propaganda Gráfica del Comisariado General del Estado Mayor Central del Ejército con el grado de comisario de batallón.

En mayo o junio inicia la serie de fotomontajes en color *Los trece puntos de Negrín* para la Feria Internacional de Nueva York de 1939.

1939

En febrero cruza la frontera por el paso de Le Perthus y parte hacia el exilio.

Es internado en el campo de concentración de Argèles-sur-Mer. A finales de abril se embarca hacia México, junto con sus familiares, invitado por la embajada mexicana en París.

En junio se instala en México D. F. y poco después acepta el ofrecimiento del gobierno mexicano y adopta la nacionalidad mexicana, que se hará efectiva el año siguiente.

Encuentra trabajo en la litografía Galas, propiedad del industrial español Santiago Galas, lo que le permite sobrevivir los primeros meses en la capital mexicana.

A mediados de julio David Alfaro Siqueiros le requiere para integrarse en el colectivo de muralistas encargado de pintar el mural *Retrato de la burguesía* en la sede del Sindicato Mexicano de Electricistas.

Inicia la pintura de óleos, cuadros de caballete, según definición propia, de temática paisajista en su mayor parte y técnica influida por el arte abstracto.

1940

En marzo publica su primera portada en la revista *Futuro*, órgano de expresión de la Universidad Obrera de México, cuyo director era el sindicalista Vicente Lombardo Toledano, una relación que durará siete años, hasta febrero de 1946, y dará origen a treinta y siete cubiertas de la revista y otras tantas de libros y folletos.

El 24 de mayo David Alfaro Siqueiros intenta asesinar, junto con un grupo de camaradas estalinistas, a Trotsky, pero fracasa y es detenido y encarcelado. El colectivo muralista encargado de pintar *Retrato de la burguesía* se disuelve.

En junio nace su tercer hijo Álvaro Totli (palabra mexicana que significa pájaro, símbolo de la libertad) Renau Ballester.

Renau finaliza, solo y amargado, con la ayuda de su mujer Manuela Ballester, a finales de julio, *Retrato de la burguesía*.

Colabora en la revista *España peregrina*, editada por la Junta de Cultura Española.

En diciembre presenta a la dirección del Sindicato Mexicano de Electricistas un nuevo mural para su sede, *La marcha del proletariado*, que fue rechazado y no pasó de los bocetos previos.

1941

Diseña portadas para la revista *Lux*, editada por el Sindicato Mexicano de Electricistas.

1942

Primer premio del United Hemisphere International Poster Competition del Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York.

1943

Nace su hija, Teresa Renau Ballester.

Ilustra con ocho láminas a color la novela *Salambo*, de Gustave Flaubert, publicada por la editorial Atlántida, en manos de republicanos españoles.

En noviembre diseña la portada de la revista del Partido Comunista de España, *Nuestra Bandera*.

1944

Pinta ocho pinturas murales de mediano formato, y temática costumbrista y paisajística, en el Restaurante Lincoln de México D. F.

1945

Diseña las primeras ilustraciones en *scratch* de *El libro del mar: Mitología y ciencia*, del biólogo y naturalista Enrique Rioja, que nunca se publicará. Las últimas ilustraciones las finalizará tres años después.

1946

El empresario de la construcción Manuel Suárez le encarga un mural para uno de los salones en el Casino de la Selva de Cuernavaca. Comienza a pintarlo en febrero.

Primer Premio del Concurso de Carteles de la ONU convocado en México.

Diseña la cabecera de la revista *Las Españas*, editada por exiliados españoles, donde también publica artículos sobre arte.

Dirige la colección de libros *La enciclopedia de la imagen*, de la editorial Leyenda.

A finales de mayo pinta para el Primer Congreso de la Industria Eléctrica Nacional y Exposición Popular el panel mural *De las fuerzas naturales se obtiene la electricidad*.

En diciembre nace Pablo Renau Ballester, su último hijo.

1947

Se encarga de la campaña publicitaria del Seguro Social mexicano, para la cual crea tres carteles.

1948

Primer premio del Concurso de Carteles de la Cámara Nacional de Electricidad de México.

Renau y su familia se mudan a Cuernavaca, instalándose en el Casino de la Selva, para trabajar a tiempo completo en la pintura mural *España hacia América*. También pintará en el techo del bar cincuenta y tres viñetas alegóricas.

1949

Forma parte del comité de redacción de *Nuestro Tiempo*, revista cultural del Partido Comunista de España, en cuyas páginas publica, entre julio y septiembre, "Abstracción y realismo: Comentarios sobre la ideología en las artes plásticas".

Inicia la serie de fotomontajes *The American Way of Life*, que finalizará veinticinco años después.

1950

Rompe con Manuel Suárez y es expulsado abruptamente, junto con su familia, del Casino de la Selva, aunque continúa viviendo en Cuernavaca.

Funda el taller publicitario de diseño gráfico Estudio Imagen, con

sede en Ciudad de México, avenida Coyoacán, especializado en carteles, portadas, *folders*, anuncios, marcas, *lay-out*, murales publicitarios, publicidad fototécnica, *scratch*, aerografía.

Primero de los cinco cortometrajes filmados para Enciclopedia Teleimagen, titulado *La gran serpiente de los mares*.

1951

Publica dos fotomontajes en la revista *España y la Paz*, editada por el Partido Comunista de España en México.

Estudio Imagen produce gran cantidad de carteles de cine.

1952

En primavera participa en la exposición colectiva *Exposición conjunta de artistas plásticos mexicanos y españoles residentes en México*, organizada como protesta a la primera *Bienal Hispanoamericana de Arte*.

En septiembre Renau y su familia vuelven a instalarse en México D. F.

Primer Premio del Concurso Internacional Peoples Congress for Peace de Viena, y del International Labour Organization Stamp de Nueva York.

1954

Se encarga de la campaña publicitaria de los Ferrocarriles Nacionales de México.

En julio se afilia a la Unión de Intelectuales Españoles en México, de carácter antifranquista, que aglutinaba a toda la intelectualidad republicana sin distinción de partido.

Publica fotomontajes de la serie *The American Way of Life* en la revista satírica de la RDA, *Eulenspiegel*.

En diciembre inicia un largo viaje de cuatro meses por Polonia, Checoslovaquia, Hungría, la URSS y la República Democrática Alemana, invitado por las autoridades comunistas. Interviene en las radios estatales de dichos países.

1956

Es nombrado vicepresidente de la junta directiva de la Unión de Intelectuales Españoles, que edita el *Boletín de Información de la Unión de Intelectuales Españoles*. En dicho boletín publica entre agosto y diciembre una serie de artículos bajo el seudónimo de Juan Romaní sobre las bienales españolas de pintura.

Primer premio del *Centenario de la Estampilla Mexicana*.

1958

En febrero se traslada, solo, al Berlín comunista, en la República Democrática Alemana, para trabajar en la televisión alemana oriental. Ya nunca retornará a México.

Realiza películas gráficas para la Deutscher Fernsehfunk, la primera de las cuales es *Politisches Poem*, a instancias de Walter Heynowsky. En abril visita en su estudio a John Heartfield, a quien no le agradan sus fotomontajes en color.

1959

El 17 de mayo firma contrato con la Oficina de Proyectos Industriales de Berlín, dependiente del Ministerio de Obras Públicas, para la construcción de dos pinturas murales en Berlín-Adlershof. Sólo diseñó una, *La conquista del sol*, pero poco después también fue rechazada.

En agosto se muda al Berlín comunista parte de su familia: su mujer Manuela Ballester, y sus dos hijos menores de edad, Teresa y Pablo. El resto permanecerá, ya para siempre, en México. Comienza a trabajar en *Lenin Poem*, su más querido filme gráfico, que terminará dos años después.

En diciembre es cooptado como miembro suplente del Comité Central del PCE en el VI Congreso, celebrado en Praga.

1960

Publica algunos fotomontajes de la serie *The American Way of Life* en la revista *Eulenspiegel* entre septiembre y febrero del año siguiente.

Diseña la pintura mural efímera, encargada por las autoridades gubernamentales comunistas, *Mai Poem* (Poema de mayo).

1961

En agosto, con motivo del levantamiento del Muro de Berlín, las autoridades le encargan un panel mural propagandístico para la muestra *Berlin Ausstellung*.

A finales de año discute con Walter Heynowsky y termina su relación con la Deutscher Fernsehfunk, quedándose sin trabajo.

1962

Publica en la revista *Eulenspiegel* algunos fotomontajes contra Adenauer y el gobierno de la República Federal Alemana.

1963

El 4 de diciembre inaugura su segunda exposición individual en el Museo Eröffnung de Rostock (RDA), con motivo de los actos del Segundo Seminario Estudiantil Latinoamericano del Instituto Románico de la Universidad de Rostock. Dicta una conferen-

cia titulada "Rango universal de la pintura mexicana", que será publicada año y medio después.

1964

En primavera vuelve a exponer sus grabados y fotomontajes en el Kulturhistorisches Museum de Stralsund (RDA).

Publica en la revista cultural del PCE "Auditur et altera pars: Sobre la problemática actual de la pintura", donde polemiza con Fernando Claudín sobre el realismo socialista.

1965

Adscrito al sector prosoviético, rompe en silencio con la línea oficial del PCE y ya no vuelve a colaborar en sus revistas o periódicos.

Publica en la revista de arte de la RDA *Bildende Kunst* y en el periódico Sonntag.

1966

Crea el fotomontaje fílmico *Über Deutschland* (Sobre Alemania) para la Deutscher Fernsehfunk.

Se separa de su mujer Manuela Ballester, trasladándose al distrito de Mahlsdorf, al número 11 de la calle Kastanienallee, donde instalará su estudio y última residencia.

Construye el panel mural *La conquista del cosmos* para el Círculo de la Televisión de Berlín.

A finales de diciembre termina el libro *Fata Morgana USA*, en el que publicará parte de la serie *The American Way of Life*.

1967

Le conceden la medalla Käthe-Kollwitz en la *Intergrafik 67* celebrada en Berlín Oriental.

En septiembre la Asesoría para las Artes Plásticas y Arquitectónicas de Halle-Neustadt le encarga decorar con pinturas murales el Centro para la Formación de la Industria Cerámica de dicha ciudad. Renau forma un colectivo muralista para llevar adelante dicho encargo.

La editorial Eulenspiegel de Berlín publica el libro *Fata Morgana USA*, pero no se distribuirá hasta abril del año siguiente. Toda la edición se exporta al extranjero, lo cual indigna a su autor.

1968

En mayo se reúne el colectivo muralista dirigido por Renau y aprueba los esquemas gráficos y la solución panorámica de conjunto de los murales de Halle-Neustadt.

En diciembre, tras fuertes discusiones, se consuma la ruptura del colectivo muralista.

1969

El 20 de enero se adjudica uno de los cinco murales de Halle-Neustadt a René Graetz, Helmut Diehl y Herbert Sandberg, ex miembros del colectivo muralista de Renau.

A mediados de febrero Renau refunda el colectivo muralista con Karl Rix y Ernest Reuter.

El Centro Educacional de Información de Berlín-Wuhlheide le encarga una pintura mural interior, titulada *El hombre socialista bajo las condiciones de la Revolución científico-técnica*, pero tres meses después es rechazada.

El 29 de julio la Asesoría vuelve a encargarle los otros cuatro murales de Halle-Neustadt, aunque al final eliminará uno y sólo construirán tres.

1970

Retoma el diseño del mural La conquista del Sol, de 1959, y lo transforma en *El uso pacífico de la energía atómica*, que se erigirá en el Centro Energético de la plaza Thälmann en la ciudad de Halle-Saale por encargo de la Asesoría de Halle.

1971

En marzo la Asesoría de Halle-Neustadt rechaza por cuestiones políticas uno de los murales, *Las fuerzas de la naturaleza*, que será sustituido por *Unidad de la clase trabajadora y fundación de la RDA*.

La joven Marta Hoffmann, de ascendencia argentino-alemana, se instala en la vivienda de Renau. Será su última compañera.

Encargo de las autoridades de la ciudad industrial de Schwedt/Oder para una pintura mural exterior. Esta obra, para la que realizó varios bocetos a principios del siguiente año, nunca se llevó a cabo.

1972

Tras años, de ostracismo, el 18 de julio dimite como miembro del Comité Central del Partido Comunista de España.

En octubre redacta para la Manufactura de Porcelana de Meissen el informe técnico "Sobre la organización funcional y estética del espacio exterior central de la 'Veg Staatliche Porzellan-Manufaktur Meissen'".

El gobierno de la RDA le concede la medalla al mérito patriótico.

1973

En febrero publica un fotomontaje para la portada de la revista nacionalista valenciana Gorg.

Termina el conjunto muralístico de Halle-Neustadt, compuesto finalmente por tres enormes pinturas murales: *La marcha de la*

juventud hacia el futuro, El dominio de la naturaleza por el hombre y Unidad de la clase trabajadora y fundación de la RDA.

Hans-Joachim Hoffmann, Ministro de Cultura de la RDA, le encarga un mural para el Palacio de la República. Renau retoma el diseño malogrado de *El hombre socialista bajo las condiciones de la Revolución científico-técnica*, pero tampoco logra culminar el nuevo proyecto.

1974

Profesor invitado de la Escuela Superior de Artes Plásticas de Dresde.

En julio es requerido para participar en el Pabellón Español de la XXXVII Biennale di Venezia.

Inicia un nuevo tipo de fotomontajes en blanco y negro sobre la Madre Tierra y la condición femenina, que protagonizarán su última fase artística.

A finales de año redacta una larga introducción a la edición facsimilar de la revista *Nueva Cultura*, que se publicará dos años después en Liechstenstein por la editorial Topos Verlag AG Vaduz.

1976

Da por finalizada la serie *The American Way of Life* y le otorga a cada fotomontaje un orden canónico. La expone por primera vez en la *Biennale di Venezia*, dentro de la colectiva *España: Vanguardia artística y realidad social 1936-1976*.

Publica "Mi experiencia con Siqueiros" para la *Revista de Bellas Artes de México*.

En agosto retorna a España provisto de un visado temporal de tres meses, rompiendo con su exilio de treinta y siete años.

Participa en la *Primera mostra d'art actual del País Valencià* en Morella.

A finales de año vuelve a su domicilio en Berlín Oriental.

La editorial Fernando Torres reedita su libro *Función social del cartel*.

1977

Exposición individual durante febrero y marzo en la Galería Fontana d'Or de Girona.

Retorna a España en abril, para inaugurar su muestra individual en la Galería Punto de Valencia.

Extenso ciclo de conferencias en Madrid y Valencia.

Publica en la editorial Gustavo Gili *The American Way of Life (Fotomontajes: 1952-1966)*.

1978

Exposición de fotomontajes en la Galería Yerba de Murcia.

El 23 de mayo el Ministro de Cultura Pío Cabanillas inaugura su primera exposición antológica en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid bajo el título *Pintura-Cartel-Fotomontaje-Mural*, compartiendo espacio con Joan Miró y Josep Lluís Sert.

El 8 de junio anuncia públicamente en el Ateneo Mercantil de Valencia la donación de toda su obra al pueblo valenciano. Dicha proclama se convertirá en el germen de la Fundación Renau, cuya acta de constitución se firmará el 10 de noviembre.

Agotado, retorna a Berlín para pasar el verano. No volverá a España hasta casi un año después.

Diseña el cartel titulado *I Congrés del Partit Comunista del País Valencià*.

La editorial Tres i Quatre publica una antología de sus textos titulada *La batalla per una nova cultura*.

1979

El 12 de enero se inaugura en el Museo San Pío V de Valencia la muestra antológica, sin su presencia.

A finales de mayo viaja a España para anunciar, junto con su amigo el escritor nacionalista Joan Fuster, el retorno definitivo a Valencia.

La Fundació Renau organiza una muestra itinerante que recorrerá decenas de pueblos y ciudades valencianos y españoles durante los cuatro años siguientes.

El 28 de agosto firma con la Oficina de Artes relacionadas con la arquitectura del Consejo de Distrito de Erfurt el encargo de un mural de cerámica vidriada, *La Naturaleza, el Hombre y la Cultura*, para el complejo cultural de Stadt Moskau. Dicha obra la terminarán póstumamente el resto de integrantes del colectivo muralista en 1983.

1980

En marzo, la editorial Tres i Quatre publica su libro *Arte en peligro: 1936-1939*, para el que había concebido o reconstituido seis fotomontajes.

Participa en la entrega de los Premis Octubre en Valencia, organizados por su amigo el editor Eliseu Climent.

Imparte una conferencia en la Pädagogischen Hochschule de Erfurt, para explicar las motivaciones y el contenido de la pintura mural que había creado para la ciudad.

1981

Expone sus fotomontajes en la Galerie Berlin, de los Staatlichen Kunsthandels de la República Democrática Alemana, regentada por su amigo Manfred Schmidt.

Prepara el retorno definitivo a España, iniciando contactos para instalar en el pueblo valenciano de Manises su estudio-taller, al que denominará "Tartull: Taller-estudi, producció i prospecció visuals".

Publica en la revista Photovision uno de sus mejores textos teóricos, el artículo "Homenaje a John Heartfield".

Viaja a Valencia en octubre para participar en el Homenaje a Joan Fuster, en desagravio por el atentado con bomba que sufrió el escritor.

1982

Entre febrero y marzo imparte un ciclo de conferencias en el Departamento de Estética de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universidad de Valencia, titulado "Mirar y ver".

En abril, sintiéndose enfermo, retorna a su casa de Berlín.

Muere el 11 de octubre en el hospital Regierungs Krakenhouse del Berlín comunista. Es enterrado en Friedrichfelde, donde descansan los restos de los combatientes antifascistas.

* Cronología publicada en el catálogo razonado "Josep Renau", Valencia, 2003. Cortesía del IVAM. Institut Valencià d'Art Modern.

Este catálogo, homenaje a Josep Renau,
acabó de imprimirse el 2 de
vendimiario del 215

[...] que la gente joven siga adelante, por este camino, mejorando las cosas, modernizándolas, cambiándolas, y que esto siga para adelante, que mi esfuerzo no se pierda, porque yo tengo conciencia de los límites de mi trabajo, porque yo ya me siento pequeño, impotente. Porque ya son tantos los elementos que domino, que tiene que ser un colectivo el que siga adelante con esto [...]

Palabras de Josep Renau después de una visita a Valencia.
Pertencen a una amplia conversación entre Josep Renau, Teresa Renau y Marta Hoffman.
Archivo sonoro grabado en Kastaniennallee, Berlín 1978.



TLA
TE
LO
CO
centro cultural
universitario



VNIVERSITAT
D VALÈNCIA



MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES
Y DE COOPERACIÓN

MINISTERIO
DE CULTURA

