

Artículos

Josep Renau. Un arte para el pueblo

Josep Renau. An Art for the People

Josep Renau. Un art pour le peuple

Begoña Souviron López
Universidad de Málaga

bsouviron@uma.es

Resumen

En este trabajo abordamos una aproximación teórica y crítica a la obra del artista valenciano Josep Renau Berenguer quien, después de ocupar importantes cargos durante la Segunda República en España, se vio obligado a exiliarse en México y luego en el Berlín comunista alemán. Este itinerario ya merece por sí mismo justificada atención, como también la merece su ingente producción artística, debido al impacto y la resonancia que tienen, no sólo de cara al pasado, para elaborar la memoria colectiva de la historia del siglo XX, sino también con vistas a un presente y futuro donde se impone la retórica belicista de las grandes potencias.

Tres etapas diferentes estructuran el devenir profesional de este cartelista y fotomontador, que conocía bien las técnicas vanguardistas formales y plásticas. En la primera, antes del estallido de la contienda bélica del 36, produce su manifiesto “La función social del cartel”, donde reflexiona sobre la intención pedagógica del mismo. La segunda etapa, mexicana, se caracteriza por la colaboración con Siqueiros en grandes murales políticos. Y por último, la tercera da a conocer la obra maestra de su vida *The American Way of Life*, que culminaría en la capital de la República Democrática de Alemania.

Palabras clave: Josep Renau, función social del cartel, *The American Way of Life*

Abstract

In this paper we aim a theoretical and critical approach to the work of the Valencian artist Josep Renau Berenguer who, after being in important positions during the Second Republic in Spain, was forced into exile in Mexico and then in German communist Berlin. This itinerary already deserves justified attention, as does its enormous artistic production, due to the impact and resonance they have, not only in the face of the past, to elaborate the collective memory of the history of the twentieth century, but also with a view to a present and future where the War rhetoric of the great powers is increasing. There are three different stages in his professional evolution of this poster artist and photoeditor, who knew well the formal and plastic avant-garde techniques. In the first, before the outbreak of the war of 36, he produces his manifesto “The social function of the poster”, where he reflects on the pedagogical intention of it. The second stage, Mexican, is characterized by

the collaboration with Siqueiros in large political murals. And finally, the third unveils the masterpiece of his life *The American Way of Life*, which he would finish in the capital of the Democratic Republic of Germany.

Keywords: Josep Renau, social function of the poster, *The American Way of Life*

Résumé

Dans cet article, nous adoptons une approche théorique et critique de l'œuvre de l'artiste valencien Josep Renau Berenguer qui, après avoir occupé des postes importants pendant la Seconde République en Espagne, a été contraint de s'exiler au Mexique, puis dans le Berlin allemand communiste. Cet itinéraire mérite en soi toute notre attention, tout comme son énorme production artistique, en raison de l'impact et de la résonance qu'elle a, non seulement par rapport au passé, pour élaborer la mémoire collective de l'histoire du XXème siècle, mais aussi en vue d'un présent et d'un futur où s'impose la rhétorique belliciste des grandes puissances.

Le parcours professionnel de cet affichiste et photomontagiste, rompu aux techniques formelles et plastiques d'avant-garde, s'est structuré en trois étapes différentes. Dans la première, avant le début de la guerre en 1936, il réalise son manifeste "La fonction sociale de l'affiche" dans lequel il réfléchit à sa finalité éducative. La deuxième étape, au Mexique, est caractérisée par sa collaboration avec Siqueiros sur de grandes fresques politiques. Enfin, la troisième étape voit la sortie du chef-d'œuvre de sa vie, *The American Way of Life*, qu'il achève dans la capitale de la République Démocratique Allemande.

Mots-clés : Josep Renau, fonction sociale de l'affiche, *The American Way of Life*

Introducción

Josep Renau es una figura clave de la cultura española del siglo XX. Su contribución como artista, responsable de política cultural, pedagogo e intelectual comprometido es inestimable porque representa uno de los testimonios críticos de mayor repercusión en la historia del arte de vanguardia. Concebía Renau el arte y la cultura como herramientas indispensables para transformar las estructuras sociales. Polemista infatigable y certero, grafista, pintor, cartelista, fotomontador y muralista, Renau nos ha transmitido un legado prolífico y diverso que merece renovada atención, sobre todo porque a la luz de la actualidad y dentro de la sociedad mediática en la que vivimos, la imagen se ha convertido en el vehículo de difusión privilegiado para defender el papel de la memoria colectiva.¹

Renau fue pionero en un mundo donde la competencia literaria y figurativa plástica ya implicaba el dominio de los lenguajes iconográficos a la hora de reproducir y crear la realidad a gran escala. El artista supo entender el significado y el potencial de las imágenes y conforme a esto las utilizó, difundiéndolas a través de los grandes soportes mediáticos en los que destacaba más su función social que estética: nunca quiso museos, el arte debía ser

¹ Esta idea ha sido desarrollada por W. J. T. Mitchell (1994) que propone el concepto de "imagetext" y mantiene que ante este medio nos volvemos hiperconscientes.

reproducido para hacerse visible a todos los públicos, incluso desde las paredes de los grandes edificios. Sus obras recogen desde el realismo casi fotográfico hasta las expresiones abstractas y subjetivas de colores y formas. Él mismo decía que la falta de unidad estilística y las contradicciones de concepto que se observaban en ellas obedecían a las emociones que sentía y al impulso por conciliar los valores clásicos del arte realista con las experiencias plásticas más innovadoras (Renau, 1946, pp. 12-16).

En su primera etapa española, antes de la proclamación de la II República, lo encontramos a la cabeza de un grupo de jóvenes artistas que estaban familiarizados con las corrientes de las vanguardias centroeuropeas como el dadaísmo o el constructivismo característico del socialismo ruso, y que adaptaron pronto las pautas del futurismo y el surrealismo (Aguilera Cerni, 1998).

1. Componer imágenes. Compromiso político y vanguardia estética (1932-1939)

Desde 1932 con la proclamación de la II República había comenzado una nueva etapa que, beneficiada por la libertad de expresión, pondría en evidencia los graves problemas que arrastraba el país y que hallaron eco en numerosas revistas políticas. Renau funda junto a sus amigos la Unión de Escritores y Artistas Proletarios, sección española de la Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires, y produce numerosos carteles dirigidos a un público femenino donde se promueve la imagen de la mujer-luchadora, la mujer-trabajadora, la mujer-madre o la mujer-madrina de guerra (Grimau, 1979, p. 215). En la revista *Orto* aparecen fotomontajes políticos, entre ellos los de su esposa Manuela Ballester, bajo el título de: “Las instituciones armadas cuidan de que no sea perturbada la tranquilidad de las gentes de orden”. La revista, editada en Valencia, bajo la dirección de Marín Civera, se publicó desde marzo de 1932 hasta su cese en enero de 1934. Josep Renau, como redactor gráfico, invitaba a participar en ella a otros ilustradores de círculos afines, entre los que se encuentran autores extranjeros, identificados con el marxismo heterodoxo o el anarcosindicalismo, que pretendían dar una alternativa al movimiento libertario desde las bases de una organización social y económica inspiradas fundamentalmente en el sindicalismo (Paniagua, 2001). Renau simpatizaba de hecho con grupos anarquistas, que mantenían una forma de vida naturalista, pero pronto comprendió que, para llevar a la práctica esa forma utópica de vida, precisaba de una intención y dirección que contemplara aspectos más concretos y, por eso, prefirió los ideales de Marx y Engels que le ayudarían a comprender exactamente la dimensión social y el necesario compromiso de las acciones emprendidas (Pérez, 2003, pp. 82-84).

Renau intervino también entre 1935 y 1937 en la revista *Nueva Cultura* (García, 2016). Con periodicidad mensual, esta publicación estaba en gran parte escrita en castellano y se

caracterizó por su antifascismo militante y su intento de organizar al Frente Popular de la cultura española. De hecho, sirvió como órgano oficial de la Alianza de Intelectuales por la Defensa de la Cultura de Valencia (AIDCV). Cabe comentar que en el germen de *Nueva Cultura* se hallaba la voluntad de instaurar un nuevo realismo socialmente comprometido que conectara con el pueblo. Se rechazaba la abstracción, un ejercicio gratuito y ocioso, y buscaba soporte en determinadas épocas y figuras de la tradición pictórica española, a la vez que elaboraba un armazón teórico basado en el texto de Plejánov (1929), *Arte y vida social*.

Renau se mostraba contrario a la tibieza de los ideales krausista y a las misiones pedagógicas cuyas generosas y bienintencionadas actitudes en ningún modo podían paliar, a su juicio, las necesidades educativas de las clases oprimidas, pues estaban impregnadas de “elitismo paternalista” como reflejaba el “eurocentrismo purista” de la *Revista de Occidente*. Él recuerda que oyó hablar de Lenin como si fuera el diablo y desde entonces fue interesándose por saber quiénes eran los ateos y en qué pensaban. Agradecía a Heartfield, el artista más leninista, que le mostrara la eficacia de la dialéctica como ciencia de las contradicciones y el fotomontaje político como la manera más adecuada para visualizarla (Josep Renau, 1978, p. 150).

Renau produce sus montajes y los clasifica por temáticas introduciéndolas como encartes en la revista *Estudios*. Las influencias de la cinematografía soviética, con la teoría del montaje de Pudovkin; el grafismo constructivista y un pequeño guiño a los fotomontajes dadaístas eran reveladores a la hora de expresar contenidos de agitación y propaganda que, incluso en blanco y negro, manifestaban un fuerte compromiso revolucionario. Usaba el artista como base la fotografía o fragmentos de ellas en los que yuxtapone, subordina o contrapone los diferentes nudos temáticos visuales (Renau, 1980).

Renau, que apenas tenía 30 años, era ya director de Bellas Artes y dirigía los trabajos destinados a la exposición mundial de París de 1937, encargando a Picasso la realización del *Guernika* (Cabañas Bravo, 2008). Al producirse los bombardeos en Madrid, que provocaron los primeros daños en el Museo de El Prado, asumió la responsabilidad de evacuar sus fondos a las Torres de Serrano, en Valencia, a Barcelona y a Ginebra. Cuando el gobierno legítimo tuvo que trasladarse a Barcelona, ocupó la Dirección de Propaganda Gráfica del Comisariado General del Estado Mayor Central.

Sobre el proceso de creación y composición de sus obras se ha manifestado en muchas ocasiones el propio artista, quien recuerda que de niño recortaba y juntaba fotografías. Un día vio juntas dos imágenes de un *iceberg* y dos “negritos” y notó la impresión que le provocaba el contraste entre ambas; esta experiencia daría lugar a uno de sus primeros fotomontajes: *L’homme àrtic*, en blanco y negro y de carácter surrealista. Poco a poco se fue adentrando en los secretos de la composición del fotomontaje dadaísta y del constructivismo ruso para explorar luego, en su arte comprometido con lo social, el potencial de las técnicas publicitarias de América, lo que le permitió diferenciar entre propaganda y realidad. Carl-Henrik Bjerstrom incide en el poder transformador del fotomontaje de Renau, aspecto sobre

el que se había expresado el propio artista en 1937, al publicar su manifiesto esencial: *Función social del cartel*. En primer lugar, Bjerstrom pone de relieve que la fotografía es una manera, hasta entonces desconocida, de introducir la realidad en un nuevo espacio mediático, e igualmente destaca su poder de proyección a la hora de ser usada como medio publicitario o propagandístico (Bjerstrom, 2016, pp. 58-59). Este carácter de reproductibilidad de la obra invitaba al espectador a reaccionar, su técnica transmitía un mensaje que todo el mundo entendía y, gracias al impacto que causaba, era difícil de olvidarla. Por su parte, Renau, a propósito de Heartfield, aseguraba que su forma era la única de representar con verosimilitud el carácter absurdo y paradójico de la sociedad capitalista al captar la esencia contradictoria, que difícilmente podía ser fotografiada o visualizada en un espacio único (Renau, 1937). Lo grotesco, lo onírico, lo surreal, lo caricaturesco —como modos de representación de una realidad deformada y deformante— adquieren en el fotomontaje un gran protagonismo, sobre todo a la hora de tratar las figuras de abuso y poder. Llama poderosamente la atención, en el proceso de composición de las imágenes hasta el fotomontaje definitivo, que éstas no se ponen a capricho, sino con el propósito de reflejar las contradicciones que entraña el sistema en el que se producen y se proyectan. A través de la ironía, la paradoja, las oposiciones y los desplazamientos semánticos, las imágenes producirían una suerte de extrañamiento en el espectador que se veía interpelado y obligado a reaccionar. Renau aboga por el entendimiento simultáneo, de forma intuitiva y sincrética, del mensaje donde se conjugan figuras aparentemente irreconciliables con el texto que las acompaña. Era consciente del impacto que causaban sus imágenes, de su eficacia y de la función didáctica y crítica que poseían y por eso las manejaba en archivos perfectamente catalogados. Este proceder se refleja en la serie publicada en *Estudios* “Los diez mandamientos”, de 1934, donde los fotomontajes son una prefiguración de los posteriores de *Fata Morgana* (1977), o de la definitiva serie *The American Way of Life*. Destacamos a modo de ejemplo algunos donde se aglutinan los principales motivos. En “Amar a Dios sobre todas las cosas”, por ejemplo, aparece entronizado un señor opulento fumándose un puro; a sus pies florece el capital, sembrando de monedas de oro el suelo, lo que le confiere un brillo especial que ilumina hasta la misma aureola que lo corona. “Santificarás las fiestas” presenta, en el ángulo inferior derecho, a un grupo de desposeídos con un cartel donde se lee: “No hay trabajo”; por lo que, en consecuencia, no habría nada que festejar. El resto de la imagen lo ocupa un ídolo con forma de macho cabrío, el gran Satán, que enciende la lujuria de los hombres impíos, dedicados a la prostitución y la bebida.

Algunos de estos fotomontajes tienen un siniestro componente de pesadilla que se proyecta fantasmagóricamente. En el caso de “No matarás” (Fig.1), la calavera preside toda la maquinaria de guerra que avanza implacable para extender el imperio de la Muerte y no se detiene ante la multitud de criaturas a las que apisona sin compasión. “No fornicarás” desenmascara la hipocresía del gran proxeneta, un cerdo bien vestido con lente de aumento, que mantiene las casas de prostitución. Mientras que alienta a la concupiscencia, entroniza la imagen de la Inmaculada. Paradójicamente, en “No robarás” se roba a manos llenas con el

beneplácito de las autoridades que, como la Banca, invierte su capital en la fabricación de armas sin reparar más que en su propio interés y nunca en la destrucción que provoca. En “No desearás a la mujer de tu prójimo” caricaturiza la moral de la sociedad capitalista con su árbol genealógico, presidido por unos enormes cuernos de ciervo en los que luce cada una de las infidelidades que han dado lugar a su proterva genealogía. Ese mismo sentido tiene la serie de montajes “El buen vivir de España”, que denuncia el atraso, la ignorancia, la hipocresía y la tolerancia al mal de aquellos años. Por otra parte, las ilustraciones de “Los trece puntos de Negrín” constituían un programa político de carácter moderado cuyo objetivo era alcanzar el apoyo de las potencias extranjeras en la lucha contra los insurrectos militares e igualmente dignos de mención son las secciones de *Nueva Cultura* “Hombres grandes y hombres funestos de la Historia” o “Testigos negros de nuestro tiempo”, donde destaca la factura estética de las diferentes vanguardias.



Fig. 1. De la serie *Los diez mandamientos*: “No matarás”. 1934. Copyright Fundación Josep Renau

2. El exilio mexicano: murales, carteles de cine y fotomontajes

A principios de febrero de 1939 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, se instaló en la Ciudad de México. Al poco de llegar allí, 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 encargos de diseño gráfico publicitario y comercial sin pretensiones políticas para sobrevivir. Pero lo más relevante desde el punto de vista artístico es que el célebre pintor David Alfaro Siqueiros requirió pronto su colaboración en el mural para la sede del Sindicato de Electricistas *El retrato de la burguesía*, de tres lienzos de pared. Su composición, visualmente complicada, responde a un relato que denuncia de forma alarmista el imparable avance del fascismo (Jolly, 2008). Las acciones, los personajes y motivos se acumulan con efectismo tanto en el tratamiento del color como en la disposición, para conseguir el deseado impacto visual que moviera a las clases trabajadoras a la hora de afrontar la resistencia. De Renau son la concepción unitaria de la composición pictórica y la idea de integrar el movimiento del espectador en el mural, la mayor parte de las soluciones ópticas y visuales y el uso de pinturas plásticas sobre cemento; es decir: la materia, el soporte pictórico y una buena parte de la plasmación práctica de la iconografía, a la cual se deben los efectos plásticos subyacentes. Pertenece a Renau, igualmente, casi toda la documentación fotográfica, las imágenes básicas antes de ser tomadas por la cámara, 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 serían del arrebatador Siqueiros (Forment, 2008).

Entre 1946 y 1950 Renau se dedica en cuerpo y alma a su gran pintura mural *España hacia América*, que comenzó en febrero de 1946, una gran obra muralística realizada en Cuernavaca, en el Hotel Casino de la Selva, adonde Renau se trasladó con su familia en 1948, gracias al contrato que le había proporcionado el empresario de la construcción Manuel Suárez. *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, donde se expone el gran tema de la historia española desde sus orígenes hasta el descubrimiento de América. En una escena continua, de izquierda a derecha, aparecen 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, una exaltación un tanto tópica de la historia y la cultura españolas —con una acumulación sintética de hechos épicos y gloriosos protagonizados por los grandes héroes nacionales de la madre patria— no agradó a los dirigentes descendientes de criollos. Tanto la técnica pictórica, el predominio del dibujo como el carácter descriptivo y narrativo de las figuras y 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 estableció una especie de *tour de force* pictórico.

La huella constructivista y el interés por el cinetismo, de inspiración futurista, se van haciendo cada vez más patentes en algunas de las composiciones figurativas de los murales, como se evidencia en los paneles del restaurante Lincoln de la Ciudad de México, a medio camino entre la pintura costumbrista y el paisaje romántico, que respondían a una voluntad decorativa paralela, en medios técnicos y resultados artísticos, a las ilustraciones de libros que seguía produciendo su taller por los años cuarenta. 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 son las principales características en una obra donde lo más destacable es el tema, muy influido por el romanticismo pictórico y el arte vanguardista que remite a paraísos exóticos.

Por lo que respecta al Renau diseñador gráfico, es posible reconocer en su trayectoria mexicana, muy esquemáticamente, al menos dos etapas. Por un lado, están los carteles de cine; gracias a ellos empleó y mantuvo a la gran familia durante casi veinte años. Si por algo alcanzó celebridad y reconocimiento público el fotomontador valenciano fue por los numerosísimos afiches cinematográficos con los que inundó las ciudades, pueblos y aldeas del país latinoamericano. Así, el autor de *Función social del cartel* se veía obligado a ser una pieza dentro del engranaje capitalista, un técnico de comunicación visual al que se le pedía tan sólo combinar con acierto los créditos de la película con los rostros reconocibles de los actores principales. Sin embargo, Maricruz Castro (2017) plantea la singularidad que aportaron los Renau a la factura del cartel cinematográfico, al incluir en su creación toda la experiencia y acervo cultural europeo, y mantiene que los carteles de películas protagonizadas por Ninón Sevilla, por ejemplo, ampliaron las representaciones de los sujetos y las geografías promovidas en el marco del proyecto nacionalista a través del imaginario del trópico y el cabaret. Sirvan como muestra particular los casos de *Mujeres sacrificadas* de Alberto Gout (1952) y *Mulata* de Gilberto Martínez Solares (1954).

Desde su llegada y hasta finales de los años cuarenta, destacan igualmente las portadas de la revista marxista *Futuro*, cuyas cubiertas (Fig. 2), al huir de una maqueta prefijada, se convirtieron en manos de Renau en pequeños, variados y vistosos carteles políticos en los que incluía, más allá de las leyes de la retórica visual metafórica al uso, el empleo sistemático de emblemas y símbolos políticos, así como la utilización contrastada de una gama de colores escogida en función de sus cualidades o por sus connotaciones psicológicas. Muchos de estos elementos habían sido usados por él en su etapa española y serían combinados con una semántica mucho más compleja en *Fata Morgana* y después en *The American Way of Life*, como podemos observar en el caso de la portada del número de noviembre de 1942, donde la estrella roja guía a la familia hacia un futuro prometedor.

El impacto visual era el principal objetivo de “Feliz Año 1943” (Fig.3), de influencia goyesca, donde se alza un tronco pelado, que sirve de patíbulo a los grandes dictadores responsables de la montaña de cadáveres que ha producido la guerra. De sus ramas cuelgan los carteles con los nombres de Hitler, Mussolini, Franco e Hirohito y sus correspondientes sogas dispuestas para la ejecución.

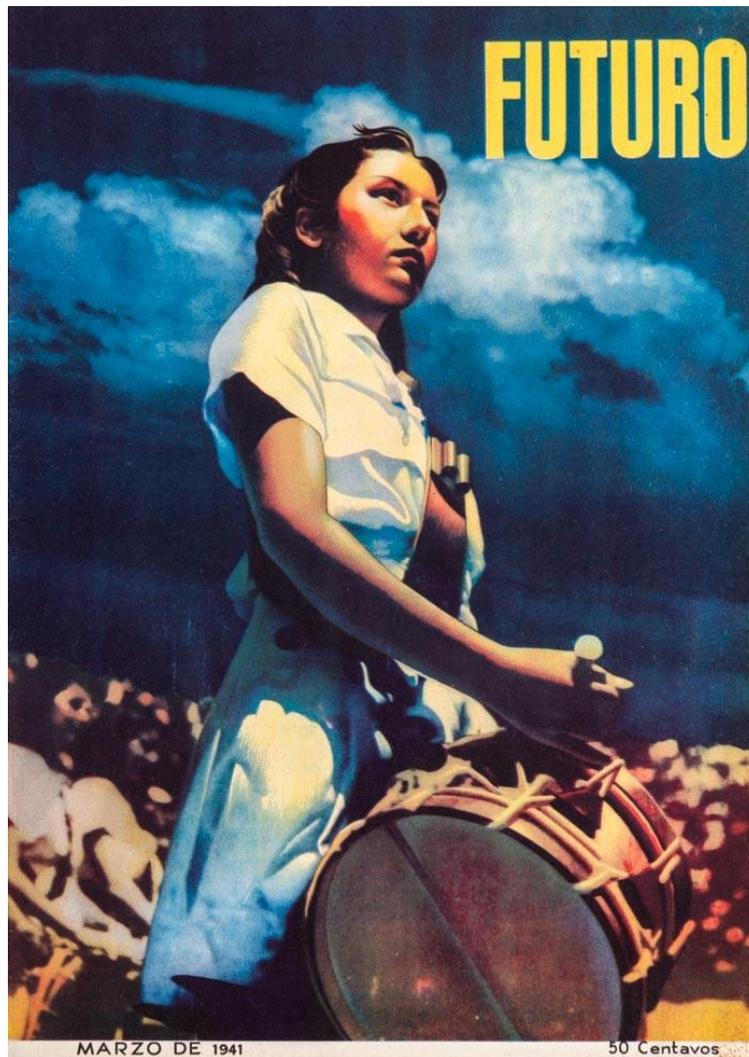


Fig. 2. Portada de *Estudios*. Marzo 1941. Copyright Fundación Josep Renau.

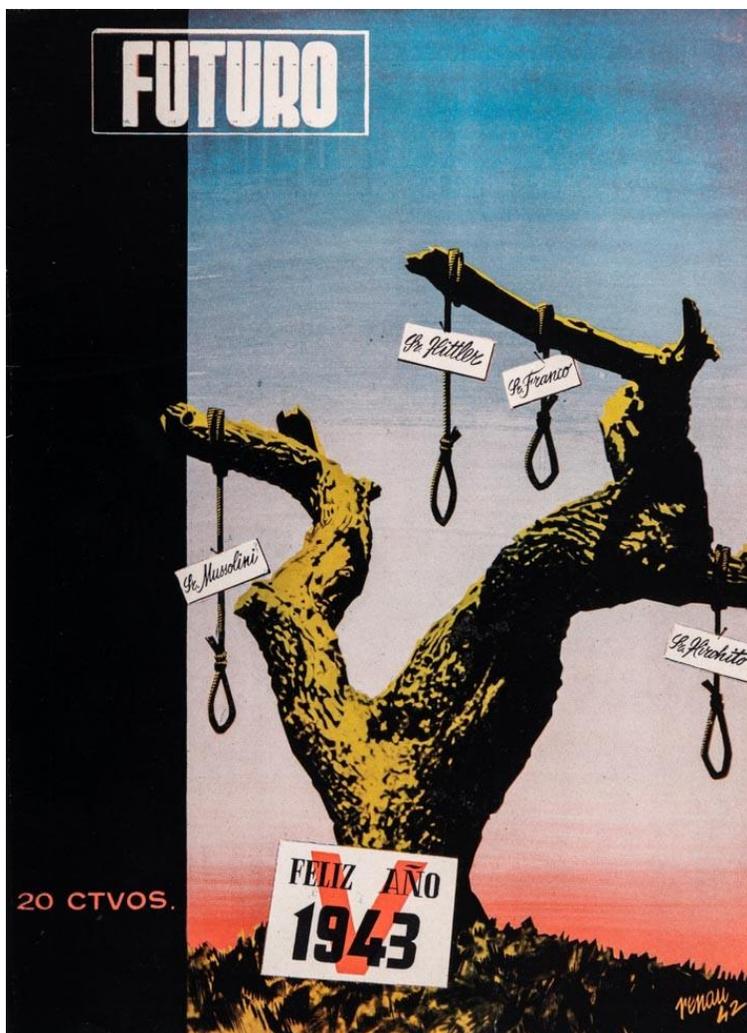


Fig. 3. Portada de *Estudios*. 1943. Copyright Fundación Josep Renau.

La aversión de Renau por el surrealismo como arte de la burguesía que se entretiene con la abstracción se pone de manifiesto cuando realiza el fotomontaje crítico contra la pareja Dalí-Gala, “Ávida dólar (Breton dixit)” en 1944. Allí aparece un váter con su antigua cisterna de porcelana que tiene un dispositivo para accionar la salida del agua siempre que se introduzca un dólar en la ranura. En la taza aparece una imagen de la portada del libro *Mi vida secreta* de Salvador Dalí, a todas luces una caca para Renau, y que se irá por el desagüe cuando se accione la palanca de la cisterna. Para limpiarla pone papel de periódico, en una alusión a las famosas “Dali’s News” americanas.

Un año después realiza el óleo *Trópico*, una pintura negra sobre el desastre global de la II Guerra Mundial y dentro de esa temática, aunque fiel de nuevo a la técnica del fotomontaje, produce “In the land of the Dollar. Bedlam”, 1946, donde presenta escenas de manicomios

con enfermos tirados por el suelo que sobreviven en una situación insostenible. ¡Del mismo año es “No... let him play! (No... ¡Dejadle jugar!)” en el que la boca de un enorme cañón amenaza a un niño inocente que corre tras la pelota. De hecho, la última época mexicana, desde 1950 a 1957, está marcada por el inicio de la serie de fotomontajes *The American Way of Life*, que no finalizaría hasta años después de su llegada a Berlín y de la que se destaca la paradigmática “American Parade” (Fig. 4).

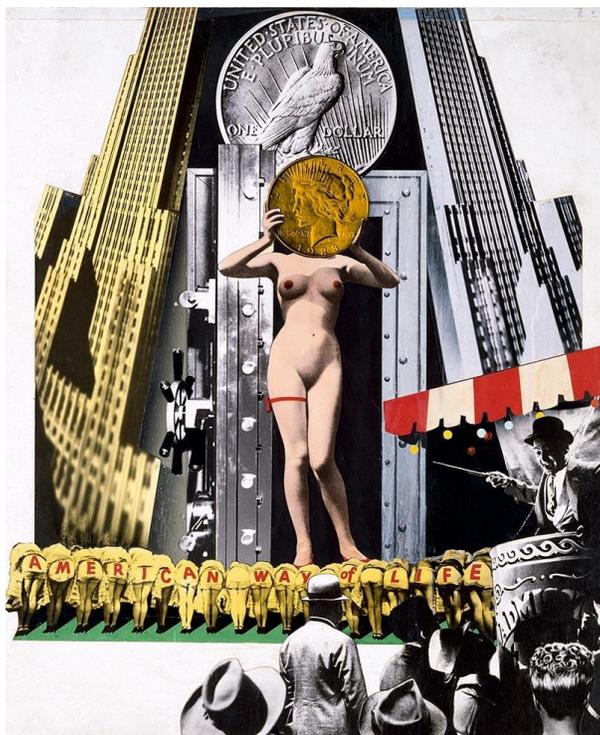


Fig. 4. De la serie *American Way of Life*. 1977. Copyright Fundación Josep Renau

En esta etapa mexicana se empiezan a fraguar los fotomontajes de la serie *The American Way of Life*, una obra muy extensa en el tiempo y en el espacio, iniciada a finales de los años cuarenta (los primeros fotomontajes datan de 1949) y no se dio por terminada hasta 1976, cuando se presenta en el pabellón español de la Bienal de Venecia con la estructura, orden y numeración definitiva. En el conjunto de fotomontajes dividido en 12 secciones, sobresalen los de la última década porque acentúan la crítica al modo de vida americano, a la vez que representan una llamada de atención al partido comunista español que, según Josep Renau, no adoptaba posturas más definitivas respecto al establecimiento de las bases americanas en la península. Tomamos como referentes los ejemplos de “Mamita Yuani (United Fruit, Inc)” y “Beautiful” (Fig. 5) (Forment, 1977, p. 303).

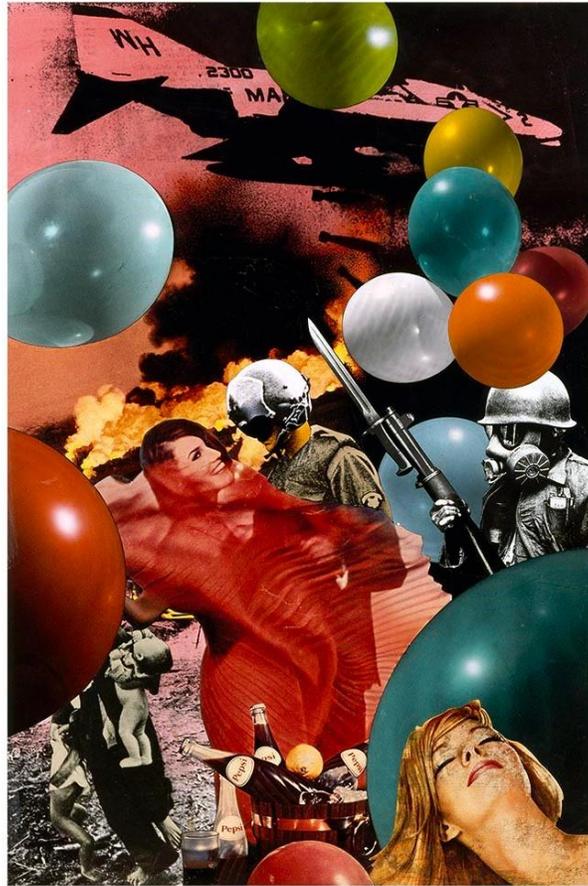


Fig. 5. “Beautiful”. Una de las últimas realizaciones de *American Way of Life*. Copyright Fundación Josep Renau

Hoy día podemos afirmar que el origen de esta serie está en los fotomontajes que una década antes había compuesto el artista para ilustrar “Los diez mandamientos”, “Los trece puntos de Negrín” o la serie de “Ahora qué hacemos”. Su ambiciosa concepción estaba establecida antes de dar el salto a Berlín y fue tomando cuerpo gracias a las imágenes de revistas americanas de la época (*Life*, *Fortune*, *The New York Times*...) que recortaba y coloreaba el artista según los propósitos que tuviera. Renau conseguía neutralizar imágenes sacándolas de contexto para componer otras que transmitieran un planteamiento crítico sobre asuntos como el colonialismo, el racismo, la tecnología o el militarismo. Para sus fines usaba los medios de propaganda que en Estados Unidos servían a la hora de comercializar los productos emergentes del capitalismo.

Entre todos los fotomontajes sobresale su emblemática “Melancolía fotogénica” (Fig. 6), una realización vanguardista que se adscribe al código iconográfico por antonomasia del arte occidental y toma como referentes las imágenes de Durero de 1514 y de Marcel Gromaire de 1925. Renau lanza un grito frente al imperialismo yanqui a fin de recuperar al humanismo

de las garras de la indiferencia. La “Melancolía fotogénica”, a diferencia de las otras, es una fuerza reactiva que impulsa a luchar por una sociedad sin guerras y sin alienación humana. ¡Cuántos elementos del código iconográfico clásico descubrimos en este fognazo de Renau!: la tela de araña que representa el laberinto del tiempo en el que estamos presos; la labor creativa, con la imagen de la especulación y la introspección propias del ser humano; el reloj que marca impasible el paso de los días; la geometría, única forma que tenemos de hacer conmensurable nuestra realidad; el calendario... En la “Melancolía fotogénica” se revelan, además, otros elementos propios de nuestro tiempo donde se identifica la automática producción de armamento; la seductora lencería de encaje; el combustible, gasolina negra del consumo. El murciélago de Durero y las bombas de Gromaire están representados ahora por la fuerza de una energía atómica aterradora. Renau suma las Melancolías dentro de los cánones de la cultura barroca de las postrimerías de la muerte de Valdés Leal. En un altar consagrado a la energía atómica, se unen en fatídicas bodas Amor y Muerte (vestida ésta para matar, con medias ahumadas, liguero, sostén femenino y barra de carmín) a la manera de Marx Ernst. Allí *in ictu oculi* el ángel exterminador une los fúnebres esqueletos.

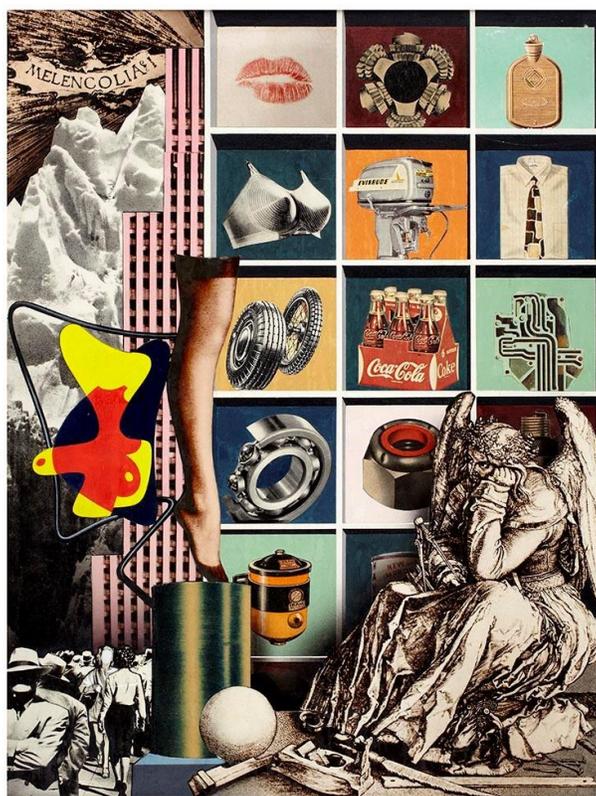


Fig. 6. “Melancolía fotogénica”. 1955. Copyright Fundación Josep Renau

3. Arte para el proletariado culto de la República Democrática Alemana

Antes de trasladarse definitivamente a Europa en 1954, publica en *Eulenspiegel* “El inocente juego de la Matrioska” y el “Homenaje a John Heartfield”, donde afronta sendas críticas a Adenauer y a su pacto con De Gaulle. En la línea de influencia de Heartfield produce “Warm brennt der Bundestag” y ese mismo año realiza un viaje a los países del este, donde establecería los contactos que le sirvieron para mudarse a Berlín. Una vez allí, siguió con otras producciones como la película para la televisión *Über Deutschland*, que era la historia del “pobre Miguel”, un alemán occidental ingenuo que se deja engañar por políticos afanosos en resucitar el nazismo. Ya en 1958, en la capital de la República Democrática Alemana, se dedicó principalmente a hacer dibujos animados para la televisión, para continuar con su trayectoria de fotomontador, ilustrador y conferenciante, además de crear diversos murales al aire libre en edificios públicos y realizar caricaturas, lo que no era de su agrado (Helas, 2014). A Renau no le fue tan bien en la metrópolis comunista como habría esperado, ya que su familia tuvo dificultades para acostumbrarse a la nueva vida en un lugar frío y extraño a la sensibilidad latina. No tardó, además, en darse de bruces con la incomprensión e inflexibilidad de la censura política. Él mismo reconocía su frustración cuando empezó a trabajar en la editorial *Eulenspiegel* con la ilusión de editar los fotomontajes de *The American Way of Life*, y experimentó la censura de algunos debido a que podían provocar el desencuentro entre países en un tiempo de relaciones diplomáticas afables —no se había levantado aún el telón de acero—. Como compensación le ofrecieron publicar sólo once de ellos y realizar más adelante un programa de televisión; el semanario *Sonntag* también difundió algunos, observando siempre la órbita política interna de corrección. El éxito parcial que tuvo la serie titulada *Fata Morgana*, en *Eulenspiegel*, manifestaba la “psicología imperialista de los monopolios” pero no pudo extenderse más allá de las fronteras del régimen por razones ideológicas y económicas (Manuel García, 2006, p. 32). Esa especie de disección crítica que mostraba de forma sarcástica y trágica el estilo de vida americano, según lo proyectaban los medios de comunicación de masas con afán de colonización o proselitismo, constituye una arenga política en imágenes, como diría (Forment, 1997, p. 299) que tampoco contó con el beneplácito de los jefes comunistas cuando apareció en formato libro. Años después, en una célebre entrevista concedida a Manfred Schmidt reconocía que había sufrido sucesivos encontronazos con los funcionarios “burros y miedosos”, señalando especialmente a Kurt Hager.

Es cierto que la concepción de los fotomontajes responde a un ataque frontal contra el capitalismo de Estados Unidos y algunos estudiosos han asegurado que tenía que ver con la “caza de brujas” llevada a cabo por el régimen macartista y la consiguiente repercusión que tuvo en el vecino México. Los fotomontajes, realizados a partir de recortes, se organizan y componen en función de una selección previa de patrones originales en cuya serie destacan imágenes de gran iconicidad como la bandera, la estatua de la libertad, la declaración de independencia de Estados Unidos o los presidentes más famosos. De igual forma se

manifiesta respecto a los elementos característicos de la cultura consumista: la publicidad de productos como la *cocacola* o el hotdog; la presencia de la industria colonialista; los elementos significativos de la opresión de las clases —de la práctica de la violencia, de la economía de guerra y del petróleo, de la fabricación de armas, de la letalidad de la energía atómica y su horrendo uso en la guerra de Vietnam— y, cómo no, del imperio del cine y de la sexualidad, con la imagen estereotipada de mujeres exuberantes, en la mayoría de los casos, o de la “típica americanita”, esposa fiel y descanso del guerrero, en otros.

Tomás Llorens (1977), en un “Postfacio” a la edición de *The American Way of Life*, destaca la complejidad de los fotomontajes con su sintaxis de contraposición, de transferencias metafóricas o metonímicas, basada en reglas, más de afinidad que de contraste, proclive al análisis de mitologías con temas como el amor, la alienación de la mujer, la ambivalencia ante la expansión colonial, el *sex appeal*, la aventura exótica, el racismo y la sociedad consumista de la opulencia, como en “The fascinating oil King” (1972) o centrados en manifestar la agresividad destructiva de la economía capitalista de guerra de como en “El tiburón” (1972), y el peso de la tecnología en “Autorretrato del gran capital” (1975). Respecto a la función del color en el fotomontaje político, en los primeros lo evitaba para ponderar una imagen desnuda y realista, alejada de la seducción engañosa del capitalismo, pero poco a poco fue introduciéndolo porque esta cualidad confería un tono emocional más cercano al receptor.² Renau era consciente del poder persuasivo de las imágenes de la publicidad capitalista y de qué forma podían seducir y alienar a la vez a las masas, pero también sabía que, conociendo sus códigos y estímulos, podían invertir los términos y desenmascarar las falacias en las que se sostenía el sistema: “El realismo, así, 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 como la contraposición entre *una conciencia* —la conciencia falsa de la ideología— del capitalismo y otra conciencia la actividad *falseadora*, crítica, de la conciencia revolucionaria” (Llorens, 1977, p. 96).

En cuanto a la recepción de su obra en Alemania, cabe destacar la publicación de noticias sobre el creador. Así en *Unser Rundkunft* de Berlín aparece un reportaje sobre *The American Way of Life*, del 21 de mayo de 1962, donde se pone de relieve cómo el trabajo conceptual del artista está emparentado con la tradición clásica satírica e iconográfica y las técnicas publicitarias. Se destaca el proceso minucioso de archivo de imágenes, con materiales perfectamente organizados por temas, fundamento de la creación de sus fotomontajes, y se pone de relieve la manera vergonzosa en que aparece representada la vida de los seres humanos. A menudo son expuestas por el mismo artista para denunciar que los sentimientos

² Carole Naggat (1978, pp. 30-33) se refiere a la introducción innovadora por parte de Renau del Pop-art y del color que resuelve satisfactoriamente la dimensión plástica en la confluencia de planos de la realidad en un mismo espacio; destaca la repercusión de Renau en el equipo Crónica.

más profundos e individuales se ven degradados, como si se trataran de meros productos desde una mirada fetichista a la que no era ajeno ni siquiera el propio Renau.

El 15 de diciembre de 1965 el *Norddeutsche Zeitung* de Schwerin, a propósito de una exposición realizada en Rostock, destaca el uso afectivo y atrayente que hace Renau de la publicidad y cómo sus imágenes aprovechan ese potencial para adoptar un significado revolucionario que manifiesta la injusticia social de un modo de vida hipócrita basado en el consumismo, al que pretende desenmascarar. A los encantos femeninos de las bellas actrices de la publicidad del Hollywood de los 50 contraponen la denuncia de una mentalidad calculadora, que no vacila en explotar a las clases trabajadoras y sacrificar a sus jóvenes soldados para alimentar sus ansias expansionistas.

En la misma línea, el semanario *Die Zeit* publicó un artículo de Verena Boos (2017), quien destaca que, a pesar del olvido en el que España tiene al artista, sus montajes continúan siendo de “rabiosa actualidad”. Incide la autora en la composición admirable de elementos iconográficos de diferentes ámbitos de referencia cuya inusitada combinación garantiza un efecto e impacto visual nunca alcanzado. Y señala que diversas tradiciones visuales se dan cita en fotomontajes como “Pax Americana”, donde la cabeza de Medusa alterna con la calavera clásica, mientras la estatua de la libertad sostiene, en lugar de la antorcha, un arma. En *Orgasmo racial* aparece una crítica despiadada a los crímenes del Ku-Klux-Klan y en *El presidente habla sobre la paz* surge la contradicción entre el uso de las armas y su discurso vacuo. En todos ellos el propósito de Renau es denunciar la doble moral de la burguesía capitalista que hace la vista gorda ante las innumerables injusticias sobre las que se alimenta su poder consumista. El erotismo perverso y la violencia de las guerras fomentan, a través de las persuasivas técnicas publicitarias, este modelo de vida. Critica Boos, sin embargo, que Renau sacrifica el justo medio en aras de su defensa ideológica, sin asumir la responsabilidad política de Alemania oriental en la Guerra Fría.

A pesar de ciertas dificultades con los colaboradores y no pocas polémicas con las autoridades, Renau pudo retomar su función como muralista haciéndose portavoz de las ideas utópicas del comunismo. Por encargo del gobierno de la RDA desarrolló el programa iconográfico de propaganda política de grandes murales en edificios públicos en Halle (Saale) como *La conquista del sol* o *El uso pacífico de la energía atómica* y, en Berlín, *La conquista del cosmos* (Fig. 7). Otros bocetos fueron realizados para el Círculo de la televisión y en Erfurt llevó a cabo *Las fuerzas de la naturaleza* o *La naturaleza, el hombre y la cultura*.³ Bastantes de ellos han desaparecido, pero queda suficiente documentación de las labores preparatorias donde se manifiestan los intereses ideológicos y la revolución científico-tecnológica que se prometía la antigua república democrática, además de difundir los éxitos del país dentro de la esfera política comunista (Sucrow, 2013). Con estos murales satisfacía

³ La restauración de la fachada ha sido realizada por la Fundación Wüstenrot.

el deseo de que la pintura saliera de los museos para ocupar las calles y que todo el público pudiera disfrutarla, aunque tuviera que hacer algunas concesiones a la hora de materializar la figuración, debido al tamaño de las obras, la necesaria utilización de las tres dimensiones y la perspectiva, que debían alcanzar para ser visibles desde diferente ángulos; lo que le llevó a aceptar ciertos principios de la abstracción de la que había renegado antes (Thiele, 1975, p. 225). Las partes estaban unidas por ritmos visuales, líneas de fuerza y juegos prospectivos relacionados, además de por el uso del color y los símbolos propios del arte realista comunista, si bien la disposición morfológica geométrica de los elementos se debía más a la influencia de la pintura futurista, lo que le aseguraba la integración y compensación visual definitivas. (Forment, 1992, p. 156).



Fig. 7. La conquista del cosmos, (fragmento) 1966. Copyright Fundación Josep Renau.

Las perspectivas que le abre la Bienal de Venecia y su retorno a España después de tantos años de exilio aportan nuevos planteamientos estéticos como sucede en *El retorno a la patria y a la madre naturaleza* (1975).⁴ Renau regresa a España en agosto de 1976, con un visado de tres meses, tramitado en el consulado de Roma y un pasaporte mexicano. Se promueve en ese momento el reconocimiento de la trayectoria de este polifacético artista cuya última etapa, a mitad camino entre Valencia y Berlín, se caracteriza por el esfuerzo intelectual que hace para reeditar sus libros *Función social del cartel* (1976), *The American Way of Life* (1977), *La batalla per una nova cultura* (1978) y *Arte en peligro, 1936-1939*, (1980).

⁴ Al final de su trayectoria se plantea la reflexión sobre temas como el arte y la vida; la mujer y la naturaleza; el desnudo y la creación. Quizás la explicación de esta vuelta a los orígenes de su formación ideológica esté en la proximidad que mantuvo en su juventud con los círculos anarquistas utópicos españoles y su participación en publicaciones como *Generación Consciente*, *Estudios* y la *Revista Blanca*, que defendían el naturalismo, la educación sexual, la libertad de la mujer, la unión libre y el derecho al aborto.

En 2006 el IVAM de Valencia le dedica una exposición y en su catálogo se incluye el artículo del mismo Renau, *Función del montaje. Homenaje a John Heartfield*. Ahí observamos la coherencia del pensamiento del artista que, desde joven, defiende la función social del cartel como prueba su manifiesto original, al que vuelve una y otra vez para poner de relieve el carácter político y, sobre todo, una enorme vocación pedagógica en defensa de los principios del arte al servicio del pueblo. La intención es palabra sinónima de función y su vocación: radiografiar los confines más abyectos de la condición humana, observar el espacio de referencia desde el realismo más crítico, denso, certero y penetrante, para prestarle una luz interior. (Renau, 2006, pp.175-176).

A su vuelta, pronuncia conferencias y realiza algunos fotomontajes nuevos como “Retorno a la madre” o el dedicado al escultor Alberto Sánchez, “El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella” (1937), donde emerge el desnudo de una modelo que oculta su rostro y muestra su sexo. En sí este fotomontaje plantea diversas incógnitas por la disparidad de imágenes con la que se compone: una España todavía en construcción en la transición democrática, una escultura perdida en el tiempo y el cuerpo desnudo de una joven que no se desvela aún.

El último proyecto, en el que puso mucha ilusión, consistía en instalarse en su patria chica e iniciar una nueva etapa como director de un taller de ideas con artistas jóvenes, el Taller Art-Ull, que se ubicaría en una casa de campo en Manises. Cuando estaba listo para instalarse (agosto de 1982), Renau viajó a Berlín y ya no regresó nunca más. Está enterrado junto a su mujer Manuela Ballester en el lugar de los notables del cementerio de Berlín oriental, donde pervive su memoria.

Referencias

- Aguilera Cerni, V. (1998). Valencia Años 30: notas sobre ideología y compromiso. En V. Aguilera Cerni (dir.). *Arte valenciano años 30* (pp. 9-35). Valencia. Consell Valencià de Cultura.
- Bjerström, C-H. (2016). *Josep Renau and the politics of culture in republican Spain, 1931-1939. Reimagining the nation*. Chicago. Sussex Press.
- Boos, V. (2017). *Josep Renau: Der weit aufgerissene Mund des Präsidenten. In Deutschland ist der spanische Künstler Josep Renau so gut wie vergessen. Dabei sind seine antikapitalistischen Collagen von brennender Aktualität. Die Zeit* <https://www.zeit.de/kultur/2017-09/josep-renau-berenguer-usa-fotomontagen-10nach8>.
- Cabañas Bravo, M. (2008). Josep Renau, un joven director general de Bellas Artes valenciano para los tiempos de guerra. En M. Aznar Soler, J. L. Barona y J. Navarro Navarro (eds.). *València, capital cultural de la República (1936-1937)* (pp. 377-408). Valencia.

- Publicacions de la Universitat de València/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Castro Ricalte, M. (2017). Ninón Sevilla, el Caribe y la publicidad gráfica en el cine mexicano de la Edad de Oro: El caso de los hermanos Renau. *Hispania*, 100(4), 636-649.
- Forment, A. (1992). El espectador absoluto: Josep Renau y los murales cerámicos de Halle-Neustadt. *Archivo de Arte Valenciano*, 73, 156-168.
- Forment, A. (1997). *Josep Renau. Història d'un fotomuntador*. Valencia. Editorial Afers, Col. Personatjes.
- Forment, A. (2008). Josep Renau: vida y obra. En *Josep Renau, 1907-1982: compromís i cultura*: [catálogo de exposición], pp. 38-71.
- García, M. (2006). *Renau. Fotomontador*. Valencia. IVAM.
- García, M. (2016). RENAÚ: el discurso de “Nueva Cultura” (1935-1937). *Nueva Cultura* <http://www.nuevacultura.es/renau-el-discurso-de-nueva-cultura-1935-1937/>.
- Gout, A. (Director). (1952). *Mujeres sacrificadas*. [Película]. México.
- Grimau, C. (1979). *El cartel republicano en la Guerra Civil*. Madrid. Cuadernos de Arte Cátedra.
- Helas, L. (2014). *Kunstvolle Oberflächen des Sozialismus. Wandbilder und Betonformsteine*. Weimar. Arts and Science.
- Jolly, J. (2008). Art of the Collective: David Alfaro Siqueiros, Josep Renau and their Collaboration at the Mexican Electricians' Syndicate. *Oxford Art Journal*, 31, Issue 1, March, 129-151. <https://doi.org/10.1093/oxartj/kcn006>.
- Llorens, T. (1977). Postfacio. En J. Renau. *The American Way of Life*. Col.1952-1966. Barcelona. Gustavo Gili.
- Martínez Solares, G. (Director). (1954). *Mulata*. [Película]. México.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Essays on verbal and visual representation*. Chicago. UP.
- Naggar, C. (1978). Réalisme révolutionnaire de José Renau. *XXe Siècle*, (51), París, 30-33.
- Paniagua, J. (ed.). (2001). *Orto (1932-1934): Revista de documentación social*. Valencia. Centro Francisco Tomás y Valiente/UNED Alzira.
- Pérez, J. (2003). *Arte moderno, vanguardia y Estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936)*, Madrid. CSIC.
- Plejánov, J. (1929). *Arte y vida social*. Madrid. Cenit.
- Renau, J. (1937). *Función social del cartel publicitario*. Nueva cultura. Valencia. Tipografía Moderna.
- Renau, J. (1946). El pintor y la obra. *Las Españas*, 2, 12-16.
- Renau, J. (1977). *Fata Morgana USA. 1967*. Barcelona. Gustavo Gili.

- Renau, J. (1978). *La batalla per una nova cultura*. València. Eliseu Climent.
- Renau, J. (1980). *Arte en peligro, 1936-1939*. Valencia. Ayuntamiento de Valencia.
- Renau, J. (2006). *Función del montaje. Homenaje a John Heartfield*. Valencia. IVAM.
- Sucrow, O. (2013). *Josep Renau's Futuro Trabajador del Comunismo. An Emblematic Work of the Era of the Scientific-Technical Revolution in the German Democratic*. <https://www.academia.edu/14492430>.
- Thiele, E. M. (1975). Neue Wandbilder von José Renau in Halle-Neustadt. *Bildende Kunst*, (5), 225-229.

Acerca de la autora

Begoña Souviron López es profesora de Didáctica de las lenguas en la Facultad de Ciencias de la Educación en la Universidad de Málaga. Sus líneas de investigación son: Literatura e iconografía (Salvador Dalí, Josep Renau); Estudios literarios de género. Misoginia y antisemitismo; Literatura clásica española e hispanoamericana. Entre sus principales publicaciones destacan: *Retórica de la misoginia y el antisemitismo en la ficción medieval*, Universidad de Málaga, 2001. “El Siglo de las Luces de Alejo Carpentier y Los Desastres de la Guerra de Francisco de Goya”, en Fernández Ariza, G. (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX. Literatura y Arte*, Málaga, 2008. *Dalí en el contexto cultural centroeuropeo. Literatura e Iconografía*, Spicum, Universidad de Málaga, 2014.

Texto recibido: 13/10/2021; Revisado: 15/12/2021; Aceptado: 26/04/2022

Contenido publicado en acceso abierto bajo una licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Seminario de Estudios de la Significación
3 oriente 212, Primer Piso, Col. Centro, C.P. 72000, Puebla. Pue., México.
Tel. +52 222 2295502, semioticabuap@gmail.com

<https://topicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem>