Los desconcertantes apéndices de Renau

Apéndice I

Revistas *Orto* y *Estudios*

Vamos a revisar sumariamente los contenidos de *Orto*.

Para empezar, un artículo de Renau en el **primer número de la revista**. Fecha. Lo tituló "Fundamentaciones de la crisis actual del arte". Se trata de la primera vez que nuestro hombre publica un texto de carácter teórico. Anuncia que va a centrarse en la "incompatibilidad vital del actual medio ambiente con el concepto más genuino del Arte". Tras la vaguedad de este enunciado se advierte la intención de encontrar una relación eficaz entre el arte y la vida. Deben ser las primeras reflexiones del Renau marxista. Se notan sus tanteos ideológicos y retóricos.

Se centra en el concepto de valor, determinado por las necesidades materiales de los seres humanos. Estas necesidades primarias son, a su juicio, la economía (posiblemente se refiere a la subsistencia) y el sexo. Luego hay otras "necesidades superlativas del espíritu (la ciencia, la filosofía y el arte)".

> *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 o del menos, abstracción antivital de lo que no es más que una propiedad relativa e inherente a aquel sentido de orientación.*

Con estas casi esotéricas palabras es posible que Renau estuviera refiriéndose al concepto marxista de alienación. Luego argumenta que la sociedad capitalista ha perdido la ley íntima que da su justo sentido a toda actividad humana, y también la noción de toda idea de unidad. Para él, el Arte (la mayúscula es, significativamente, suya) es "la máxima síntesis, el elemento más específicamente característico del hombre en tanto que ente espiritual". La conclusión del artículo es casi un artículo de fe marxista: "la fundamentación de la economía como elemento primero y general, a parte de dar soluciones de un interés mucho más importante y cabal, nos dará definitivamente la del arte". En su conjunto, es dudoso que un lector de *Orto* sacara algo en limpio del encomiable y poco práctico esfuerzo de Renau

En el número de **noviembre de 1932**, encontramos un fragmento de la novela de John Dos Passos titulada *Detroit, ciudad del ocio*, en la línea de realismo social del entonces joven escritor norteamericano.

Pero lo más destacable es un fotomontaje de Renau titulado "El camino de la democracia burguesa". Dos guardias civiles conducen a un joven obrero (aparentemente preso) por una pasarela que se sostiene en la nada. El fondo es gris, oprimente. Las figuras dan la espalda al lector. Una constelación de estrellas parte del cuerpo del obrero.

En la sección de pedagogía sexual sobresale un artículo titulado "Los homosexuales en la historia". Lo ilustra un cuadro de Jesucristo, bajo el cual aparece Luis de Baviera. Acompañan las ilustraciones dos breves comentarios extraídos del libro *Perversiones sexuales*, de un tal doctor Tarnowski. El de Jesús dice:

> *"El homosexual es de ordinario vanidoso, melancólico, moroso, hostil al mundo, un tanto poeta, predispuesto a la exaltación religiosa y a las alucinaciones. En él suelen coincidir otros estigmas de degeneración (tuberculosis, locura sistematizada, teomegalomanía). Jesús, como puede deducirse del estudio detenido de los Evangelios, reunía las primeras condiciones: era un tuberculoso (lo que explica el que al darle Longinos la lanzada salieran de su costado agua y sangre mezcladas, lo que ocurre siempre en los casos de inflamación de la pleura) y era un teomegalómano que se creía Dios. El personaje que nos han creado como Jesús de Galilea o Jesús de Galilea mismo, reunía en sí los caracteres distintivos del homosexual que, como la mayoría de los que lo son por desviación congénita, gustan de ser activos con los que reúnen condiciones de mayor pasividad que ellos, pero les satisface ser pasivos con un homosexual muy activo y enérgico o preferentemente con un heterosexual. Entre los doce evangelistas Jesús era casi siempre activo, pues, salvo Pedro y Judas, los demás, como puede verse en cualquier reproducción, eran homosexuales pasivos, especialmente su preferido, el Evangelista."*

En la contracubierta de *Orto* se anuncia este "libro sensacional" de Tardowski que acaba de aparecer "con abundancia de grabados en cuché de todos los homosexuales célebres en la historia, desde Jesucristo hasta el último contemporáneo." También se anuncia "Cómo se curan y cómo se evitan las enfermedades venéreas", de la señorita Hildegart, y "El amor dentro de 200 años. (Una visión de la vida sexual en el futuro)", del ingeniero Alfonso Martínez Rizo.

En el número de **diciembre de 1932** hay un varapalo de Eduardo Berth a la revolución bolchevique: "La salvación está en la autonomía sindical: Proudhon, Marx, Sorel".

Chatherine Campoursy glosa la figura de un ácrata francés: "E. Armand y sus tesis sobre la libertad de amar". Informa sobre el personaje: anarquista individualista que evoluciona al margen

de otros grupos ácratas. Crea escuela en provincias y en París, donde acude varias veces al mes a una tertulia en cierto café de Montparnasse. En su periódico *L'en dehors* combate contra todos los prejuicios de la moral, de la familia, de la patria y del Estado.

Pero sobre todo trabaja en abrir el camino de la liberación sexual... se esfuerza en derribar los prejuicios que reinan en este dominio más que en cualquier otro, la hipocresía, que es la moneda corriente en la cuestión sexual... reivindica para todos la libre disposición de su cuerpo, el derecho para la mujer como para el hombre de escoger a sus compañeros y practicar la pluralidad amorosa y sexual, si su temperamento los lleva a ello.

Su propuesta más original es la "de la camaradería amorosa", que consiste en la libertad de relaciones sentimentales, amorosas y eróticas entre los camaradas. Para ello, concibe la "formación de grupos, círculos o clubs, donde será practicado este género de camaradería. En donde los prejuicios concernientes a la edad, el aspecto y clase social, serían desvanecidos. Donde serían desconocidos los celos y el exclusivismo del amor."

En cuanto a la contribución de Renau, se traduce en un fotomontaje: Paisaje norteamericano. Tras un sombrío rascacielos asoma la estatua de la Libertad con el símbolo del dólar en la mano en lugar de la antorcha. A la derecha, dos policías armados de escopetas recortadas.

En enero de 1933, *Orto* sale retrasada por la huelga de tipógrafos valencianos. Renau contraataca el artículo antisoviético del número anterior con dos visiones positivas de la URSS. En un cuadernillo de papel cuché aparece "La transformación del silencio. Reportaje sobre el Altai soviético", con pintorescas ilustraciones, obviamente enviadas desde el aparato de propaganda soviético. También hay un artículo de P. Ganivet. "El sistema bancario y financiero en la URSS", con cuadros y cifras.

Número de febrero de 1933. Por primera vez aparece un fotomontaje de John Heartfield (está escrito "Hartsfield"). Es el titulado "Su majestad Adolfo". Ignoramos si Renau lo reprodujo directamente de la revista *Arbeiter Ilustrierte Zeitung* o si lo hizo con permiso. Un par de años antes, Wieland Herzfelde, hermano de John, había negociado los derechos editoriales de algunos libros publicados por su editorial *Malik Verlag*. Los compró *Cénit*, aunque la primera en aspirar a las traducciones de autores populares y de izquierda alemanes, rusos y norteamericanos fue la editorial *Hoy*. El intermediario entre Hertzfeld y Hoy, un dibujante polaco de nombre Mariano Rawicz, deslizó confidencialmente a Wieland, como fiel militante del KPD, que los editores de *Hoy* eran trotskistas, y Wieland interrumpió la negociación de inmediato. De modo que no hay que descartar, no sólo otra visita de Wieland, sino la concesión de más derechos de autor, a través de las

vías internas del comunismo internacional.

También aparece un artículo sobre la actualidad internacional titulado "La reacción avanza", de Alfredo Cabello. Por último merece la pena destacar una referencia estético política firmada por Jean Wintsch sobre el ilustrador Alejandro Steinlen, nacido en Lausana en 1859. Steinlen fue uno de los primeros artistas comprometidos, ya en el siglo XIX, junto con el inglés Walter Crane o el belga Frans Masereel. Renau había empezado a conocerlos por medio de las revistas compradas al kioskero de la plaza de Canalejas. Para él siempre fueron referencias venerables e indiscutibles de moralidad y calidad estética.

Marzo de 1933. Artículo sobre "Carlos Sandburg, poeta social en los USA", con poesías militantes traducidas por Miguel Alejandro. Las páginas en papel cuché están dedicadas a la nefasta influencia de las máquinas y la industria en las masas proletarias, con ilustraciones apropiadas. Obviamente son obra de Renau. Además, hay un fotomontaje sin título de nuestro hombre. Masas de parados y de obreros en formación, confluyen en un monigote con chistera que representa al Capitalismo.

Abril de 1933. En una suerte de editorial se advierte que se han producido bajas de suscripciones y cierto retraimiento de un sector de lectores habituales. El texto trasluce una franca hostilidad. Así que salen al paso y afirman que la revista "ha venido recogiendo en sus páginas todas las manifestaciones en pugna en el mundo social".

> *Quisimos llevar la duda al pensamiento dogmático, formado en una sola recta cultural e intencionada y sin contraste alguno... pero se nos ha interpretado mal. Nuestro máximo deseo era el de unir al proletario, al productor, en el terreno sindical, en lo básico, en lo que es común a todas las tendencias socialistas, dándoles materiales nuevos para construir el armazón de la nueva sociedad...pero la gente, y lo que es más de doler, los trabajadores, algunos trabajadores no han querido comprender esta grandeza de pensamiento y de actuación.*

Aquí ya empieza a verse que las contradicciones ideológicas de la revista comienzan a surtir efecto. ¿El paciente trabajo de Renau estaba dando sus frutos?

En **agosto de 1933** aparece un contraataque anarcosindicalista. "Moscú y Berlín", artículo de C. Berneri denunciando la buena relación entre los gobiernos soviético y nazi (los primeros compran armas a los segundos, los nazis aplazan el pago de la deuda soviética), mientras los militantes comunistas son perseguidos en Alemania y en Italia.

Septiembre de 1933. Matías Usero Torrente se presenta como ex sacerdote católico, y firma

un artículo titulado “La Iglesia y la cuestión sexual”

“Por un Frente Único contra el Fascismo Internacional”, artículo editorial a propósito de la irresistible ascensión de Hitler en Alemania. Manifiesta el convencimiento de que la burguesía y el capitalismo están agotados y propone fórmulas de sucesión para combatir el fascismo, último recurso de los malos.

El fascismo no es una simple reacción, sino que es un régimen nuevo construido sobre la línea de la evolución histórica, aunque produciendo una desviación. Por eso dijimos que las fuerzas seculares habían usurpado nuestra misión y, aunque con móviles esencialmente opuestos, se habían lanzado a la realización de la obra de nuestra incumbencia. Y he aquí la razón de que el favor popular se haya orientado hacia el fascismo; porque este no ha venido a restaurar los desacreditados regímenes liberal y democrático, sino que ha venido como enterrador del Estado en su pasada concepción y como creador de un Estado moderno, digamos de un Estado sindical.

Octubre 1933. “Normas básicas de la educación sexual”, por el doctor César Juarros, médico director de la Escuela Nacional de Anormales, académico de número de Medicina y profesor de psiquiatría forense. Estas son sus conclusiones: A) Es fundamental no confundir los términos instrucción sexual y educación sexual. B) La educación sexual poseerá un carácter de individualizada, por lo que debe ir precedida de estudios minuciosos de la psicología del sujeto. C) Educar no puede considerarse sinónimo de domesticar, de anular. D) El eje de la educación sexual estará constituido por propósitos de desespiritualizar el amor. E) Las perversiones sexuales han de estimarse como desgracia, no como vicio. F) Si la sublimación no constituye remedio voluntario, la práctica de los deportes puede representar un excelente baluarte de castidad. G) La castidad, una vez terminado el desarrollo, presenta más inconvenientes que ventajas.

Noviembre 1933. Una curiosa información de Pierre Ganivet sobre el primer año de gobierno de Hitler.

> *La lucha contra los judíos no fue, por lo demás, la más violenta; los incidentes de Munich, en donde el 12 de junio 30.000 delegados católicos fueron vapuleados, presos o puestos en fuga por las tropas de asalto de Hitler, mientras que el cardenal arzobispo, primado de los católicos alemanes, era imposibilitado para celebrar su misa y veía con sus propios ojos morir a uno de sus sacerdotes, el abate Zinger, lo han demostrado. Pero la lucha antisemita ha tenido más resonancia en el extranjero y ha dado la señal de alarma para una especie de cruzada burguesa internacional contra el hitlerismo.*

Creo que estos resúmenes dan las claves para entender, por un lado, el papel de Renau en la revista y la inteligente filtración de la ideología bolchevique a través de una publicación ácrata; y por otro, para dar al lector pequeñas referencias que normalmente se pasan por alto, o se le hurtan. La lectura de las revistas militantes de la época puede resultar aburrida, pero es reveladora del estado de las fuerzas en pugna. Esto lo veremos mejor en el siguiente resumen de *Estudios*, porque esta revista, también anarquista, dedicaba más espacio a la realidad política española.

Resúmenes de *Estudios*

Las reseñas que presento a continuación corresponden al año 1935, cuando ya Renau editaba su propia revista *Nueva Cultura*. Por cierto, que combinó su trabajo en ambos medios, al contrario de lo que afirma. A lo largo de 1933 y 1934 Renau publicó importantes series de fotomontajes en *Estudios*. De ello hablaremos tras los resúmenes. Me centro en el año 1935 porque pertenecen a ese año los ejemplares que he encontrado en la biblioteca del Instituto Valenciano de Arte Moderno. Pero sin duda son una muestra del tono y la influencia de la revista en temporadas anteriores.

Febrero de 1935. Nº 138. "Carta a una muchacha española sobre el problema sexual", del Dr. Félix Martí Ibáñez, en respuesta a una solicitud de consejo.

Usted, que es valiente, ha pensado tal vez en satisfacer sus impulsos sexuales, pero la aterran los prejuicios sociales reinantes, le asusta, sobre todo a su honradez, venir a parar en amante de un hombre o acaso más bajo aún, como el castigo inexorable por haber roto los viejos tabúes sexuales.

Le aconseja solucionar serenamente su problema y no dejarse llevar ni por la desesperación y el pesimismo, ni por la fantasía de encontrar un príncipe azul. Le sugiere que se forje un ideal amoroso y lo busque sin esperar que pase cerca de ella. Pero, entre tanto, el sexo no espera y reclama realizaciones inmediatas.

Un excesivo gasto sexual tiene que venir compensado por un déficit en el caudal total energético y una languidez en las demás funciones orgánicas. […] Rompa resueltamente las amarras que la ligan a su pasado de represión sexual y láncese a toda vela por el mar de la sinceridad. […] Tiene usted abiertos dos caminos: la energía sexual puede ser transmutada en otra modalidad de energía, canalizada en un trabajo diferente. [Artístico, político, social, deportivo...] Pero si fracasa en su empeño y se ve incapaz de lograr la armonía de su vida, entonces no vacile usted, amiga mía [para huir de la neurosis sexual y de sus terribles derivaciones…] en llegar a la realización sexual si sus impulsos biológicos se lo ordenan, con el mismo derecho que llegan a ella los varones... Sus intimidades sexuales no deben en modo alguno encadenarla al varón, que debe usted considerar como un camarada y no como un dominador; sin permitirle que nunca pueda considerarla como una conquista o una amante.

Este doctor Martí Ibáñez dedicó muchas energías a corregir las deformaciones que la mala práctica del sexo (o su falta de práctica) ocasionaba en tantas personas. En todos los artículos que publica en *Estudios* manifiesta una sensatez digna de esta y otras causas.

"Al día con la ciencia", una sección divulgativa de Alfonso Martínez Rizo que se repite en todos los números.

"¡Abajo la guerra!", de Franz Karl Enders. En realidad un artículo sobre las tácticas militares aéreas, que incluyen el bombardeo de objetivos civiles. En el número siguiente, esta sección consiste en un relato titulado "Noche" y firmado por Ludwig Renn. En cada número adquiere una forma distinta, ensayo, reflexión o narración.

"Preguntas y respuestas", a cargo de R. Remartínez. Muchas de carácter sexual, otras, ingenuas como si es posible el movimiento continuo. Recibe consultas de Villajoyosa, de Vigo, de Barcelona, de Sevilla, de Mérida, de Málaga, de Valladolid, de Córdoba.

Información de un acto multitudinario en Barcelona a favor de la construcción de consultorios gratuitos para obreros y un Hospital Obrero.

Marzo de 1935. Nº 139. "Una mirada al infinito", por Angel María de Lera. Sobre el origen y el significado del Universo. Crítica de la religión por mentirosa dirigida a "ansias enanas de almas pequeñas". Artículos sobre la higiene corporal. Bibliografía. "Ideas sobre la táctica de la insurrección", por José Fernández. Su autor aboga por el frente único y censura los métodos de faístas y cenetistas.

Abril 1935. Nº 140. Artículo sobre la actualidad política, por Dionysios, en referencia a la Revolución de Octubre del año anterior.

> *Han muerto miles de hombres en un intento revolucionario; están llenas las cárceles de participantes en ese intento o de simples descontentos de lo que prevalece; aumenta el número de los desocupados; el hambre hace estragos en muchas poblaciones: todo esto no sugiere a los políticos y periodistas sino declaraciones y comentarios superficiales y frívolos. Ni siquiera los adversarios o enemigos de la revolución escriben cosas dignas.*

Va nombrando a diversos políticos de diversos pelajes y calificándolos de frívolos. Le molesta especialmente que algunos periódicos hayan publicado que el pueblo se ha divertido en carnaval. Al final del artículo hay una línea que dice "Visado por la censura".

"La compulsión religiosa y el instinto sexual", de S. Velasco, defiende a la religión griega de la acusación de sensualismo degenerativo o pornográfico, y saca a colación algunos mitos. Aviso de publicación del semanario *PROA*, en Elda.

Mayo 1935. Nº 141. "El primer artista", un cuento de Upton Sinclair, uno de los escritores norteamericanos vinculados a la causa radical. "La respuesta juvenil" a una encuesta del Dr. Félix Martí Ibáñez. "¿Se pronuncia usted por algún tipo de reforma del matrimonio o está por el amor libre o por la camaradería amorosa?" 44 repuestas fueron femeninas: 5 por el matrimonio actual, 7 por la camaradería amorosa (poligamia y poliandria), 8 por una cultura sexual amplia a base de la cual cualquier tipo de unión sería aceptable, y 24 por el amor libre en forma monógama. 60 respuestas masculinas. 8 por el matrimonio actual, 24 por la poligamia, 28 por el amor libre y monógamo. Ninguna por la cultura sexual generalizada.

Julio 1935. Dionysios escribe en "Actualidad": "Siempre, desde que el régimen capitalista se estableció, la misión de la política, su criada, ha sido hacerle la vida fácil". Y el régimen capitalista no tiene salvación.

"Violencia", interesante reflexión de "Un ingeniero español" sobre el concepto de violencia, asociado a autoridad y gobierno. Deduce que cuando triunfe la revolución (por medio de la violencia), que consiste en acabar con la autoridad, acabará la violencia. Pero esto no será algo automático. Durante un tiempo habrá que someter a los vencidos.

> *Nos encontraremos así, aparentemente, ante un callejón sin salida. La actuación revolucionaria es algo impuesto por la Naturaleza como reacción contra la violencia inicua de la presente organización social. Únicamente por la violencia podemos aspirar a imponer nuestro idealismo de mutuo acuerdo y ausencia de violencia, y si alcanzamos el triunfo, necesitaremos ser infieles a nuestros principios y ejercer nosotros la violencia.*

Sus principios son los del comunismo libertario. También preocupa al anónimo ingeniero el problema que puedan dar los dirigentes del nuevo orden, y habrá que "anular las tendencias dictatoriales y autoritarias de todo caudillo triunfador."

Para nosotros, en nuestro concepto, el día siguiente a la revolución, en cada organismo, Sindicatos, Ayuntamientos libres, regiones y nacionalidades, los individuos componentes de dichas colectividades, de un modo circunstancial y provisional, deberán dividirse en dos clases: Una, la de los que acepten el nuevo orden de cosas; otra, la de los disconformes.

Ambas clases tendrán los mismos deberes y derechos económicos, pero sólo la primera clase será deliberante, aunque la segunda pueda ser oída en casos de importancia.

Y, para prevenirse contra posibles manejos desleales de fingidos adeptos, pena de muerte al traidor.

Septiembre de 1935. Nº 145. "Actualidad". Dionysios dice que la prensa reaccionaria es tan mala e inmoral que "no habría ataque a la libertad impidiendo que se publicara."

> *Si por desgracia, España corriera en breve la suerte que han corrido otros países europeos, esas pobres gentes matarían proletarios con verdadero ensañamiento. Los periódicos reaccionarios las están volviendo criminales. Su prosa nauseabunda no es, en efecto, otra cosa que una incitación constante al asesinato.*

"Consideraciones sobre el homosexualismo", del Dr. Félix Martí Ibáñez, critica que se persiga legalmente en el siglo XX. Pero también discrepa de la postura diametralmente opuesta:

La de aquellos homosexuales más o menos declarados que, públicamente, e interpretando a su gusto las conclusiones científicas, pretendieron hacer la apología del homosexualismo y demostrar su absoluta normalidad y aún supremacía sobre el amor normal. Poetas, artistas, científicos quisieron construir un edificio arquitectónico con sus opiniones que fuese la justificación pública de sus apetencias homosexuales.

Tal es el denominado homosexualismo-inversión o amor invertido, en el cual un hombre o una mujer responden a una irresistible llamada de sus instintos y más fuerte que su voluntad y su moral que les impele al amor desviado. Aunque en pugna con nuestros sentimientos de seres normales, no tenemos derechos a calificar de inmoral esta desviación, como no podemos llamar ladrón al individuo afecto de tendencias mentales cleptómanas, que roba impelido por su anormal constitución psíquica.

Luego está el homosexualismo-perversión, que se practica por esnobismo o ansia de nuevas sensaciones. Así que "Hoy podemos afirmar rotundamente que el homosexualismo es simplemente una desviación del instinto sexual".

Octubre de 1935. Editorial de Dionysios, que empieza diciendo "La guerra ya está ahí. Tal vez para antes de que aparezcan estas líneas. En todo caso, para muy pronto." Se refiere a la guerra europea. Y dice que puesto que es inevitable, más vale que estalle cuanto antes, y así será fácil que salga algún pueblo negándose a guerrear.

A continuación doy una amplia reseña de cierto artículo sobre la Revolución de Octubre de 1934. La incluyo para que el lector se haga a la idea del tipo de discusiones que se mantenían en las publicaciones radicales de la época, y tenga una referencia del asunto desde el punto de vista de un ideólogo que intentaba conciliar lo que para personas como Renau era imposible, el impulso revolucionario anarquista con el comunista. Se titula "El problema político de la revolución", y lo firma Gastón Leval.

Dice que hasta octubre de 1934 el problema no existía, pero que ya se ha planteado. Los únicos revolucionarios estaban en la CNT y la FAI, porque los comunistas marxistas eran inapreciables. Pero en 1934, los socialdemócratas que habían formado parte de gobiernos antiobreros se decidieron a actuar.

Indalecio Prieto y Largo Caballero se decidieron, después de la derrota electoral que les arrancó el poder, donde habían reforzado los elementos de represión contra toda tendencia revolucionaria, a transformar violentamente el régimen. Después de preparativos activísimos, con

abundantes recursos económicos, bien secundados los organizadores por la masa de socialistas entusiastamente rebelde, el movimiento de octubre fue desencadenado y derrotado.

Asegura Leval que la Alianza Revolucionaria (PSOE, PCE y Federación Sindicalista Libertaria) invitó a la CNT y a la FAI a entrar en ella, pero que ambas se negaron. "La situación era, sin embargo, muy seria: había subido un gobierno prefascista que podía abrir rápidamente el camino a un fascismo declarado. La lucha se justificaba." En Asturias, dice Leval, afortunadamente el ardor revolucionario anuló esta abstención. Sin embargo, los anarquistas no fueron ni cobardes ni necios. Tuvieron sus razones para negarse. La primera, la represión que habían sufrido durante los dos años de gobierno anteriores a la ascensión de la derecha. En segundo lugar:

> *La manifiesta imprecisión de estos líderes que jugaban a la amenaza revolucionaria con el fin de ser llamados otra vez al Poder, gracias al chantaje de la sublevación proletaria. El Sr. Azaña esgrimió mucho esta argumentación que sus adversarios de la derecha no tomaron en serio… [En tercer lugar,] nuestros compañeros temieron luchar para encubrir tiranos cuya verdadera disposición de ánimo hacia nosotros se había ya evidenciado en los hechos, y que habrían repetido sin vacilar, o pretendido repetir los crímenes cometidos en Rusia por los bolcheviques.*

La responsabilidad de esa aprensión incumbe a Largo Caballero y a sus amigos, que situaron a la cabeza de la revolución a hombres que se habían significado por su persecución implacable a las fuerzas cuyo concurso iban a solicitar. "En su actitud demostraron, o que no querían hacer sinceramente una revolución, o que nuestra intervención frustrara o estorbara sus planes dictatoriales."

Pero, dice Leval, si la FAI y la CNT se hubieran preparado con tiempo, podían haber aprovechado la situación y consolidar focos revolucionarios en Levante o en Andalucía (en Cataluña no habría sido posible, porque los anarquistas estaban diezmados). Leval dice que hay muy pocas oportunidades para hacer una revolución, y no hay que desaprovecharlas, a pesar de que quienes la hayan promovido hayan sido organizaciones repugnantes. En los dirigentes socialistas hubo crimen, en los anarquistas, error.

Dice Leval que, una vez la revolución en marcha, las masas obreras y campesinas habrían impedido un intento de los socialistas de neutralizarla, como se probó en Asturias. "Estas masas iban a la expropiación, a la revolución social y no solamente política. Ojalá nos ocurra esto en otra revolución, exclama Leval.

Leído con la perspectiva del presente, estas palabras disipan las dudas acerca de lo que

estaba en juego encima del tapete español un año después, en julio de 1936.

Estima Leval que es cierto que de haber triunfado la revolución, los socialistas habrían tratado de exterminar a los anarquistas, pero esto se podría evitar mediante una preparación y alerta de los anarquistas de todas las regiones de España. Pero aún en el peor de los casos, la aniquilación de los anarquistas por los socialistas y comunistas es preferible al fascismo, porque el rumbo de la Humanidad está por encima de la existencia de individuos o fracciones. "Aun cuando esta revolución cometa monstruosidades, mantiene en mucha gente la esperanza de un mundo mejor, de un paso adelante, y con ella simpatizan gran parte de los partidarios del progreso."

Algunos compañeros, dice, sostienen que la revolución sólo la han de hacer quienes comparten la idea del comunismo libertario. Esto es absurdo, porque nunca se podrá impedir que los otros revolucionarios participen en una revolución iniciada por los anarquistas. Hace un repaso de diversas revoluciones fracasadas en Europa por falta de entendimiento y por diferencia en los objetivos.

Dice que el gobierno catalán, "con una mezcolanza de apetitos políticos", apeló a la independencia de Cataluña intentando atraerse a los campesinos anticentralistas, y no se atrevieron a sublevar a las ciudades por miedo a perder el control.

La segunda parte de este interesante artículo aparece en el número de noviembre.

Razona sobre si Malatesta y su teoría de los islotes ácratas en el océano autoritario es correcta o no (a su juicio, no). Se verían atacados, como Trotski hizo con los anarquistas de Moscú. Propone Leval que los anarquistas se desparramen coordinadamente por todas las nuevas instituciones, hagan proselitismo, y convenzan a las masas de hacer la verdadera revolución. No se puede confiar en la autogestión de campesinos u obreros aislados, hay que dar directrices, indicar lo que se ha de hacer en cada momento. Hay que aprovechar la buena disposición de ánimo de los dirigentes de determinadas instituciones burguesas, para obtener su colaboración.

Proclama que sólo hasta cierto punto es verdad que sin el concurso de los anarquistas no puede triunfar una revolución en España.

> *Es indudable que, poseyendo el mismo armamento que tuvieron los socialistas y con las circunstancias que favorecieron su preparación, podríamos tal vez vencer también. Pero lo importante es que si nuestras fuerzas, que estuvieron avisadas a tiempo, hubieran participado en ella, la revolución de octubre habría triunfado.*
>
> *Es preciso encontrar una salida.*

No creemos que se pueda pactar sinceramente con las cumbres del Partido Socialista, a no ser que estas cumbres se integren con hombres de indudable moralidad. Pero a pesar de la traición en perspectiva, el acuerdo debe hacerse si es la condición indispensable del movimiento revolucionario.

Informa de que la Federación Sindicalista Libertaria (cuyos postulados no comparte el autor) había hecho la siguiente propuesta: "hecha la revolución, cada región se organizaría de acuerdo al criterio dominante de sus habitantes." Esto, a Leval, le parece una buena idea y una base para acuerdos futuros con los autoritarios, porque en las bases, en los pueblos, el acuerdo es muy posible, sería espontáneo si se evitara la guerra de insultos y palabras. Se trataría de ponerse de acuerdo en cómo organizar la producción y distribución, y crear una red por los lugares donde se hubiera conseguido. Los autoritarios intentarían deshacerla, pero si se había tejido bien, no podrían con ella. La casi totalidad de los obreros y campesinos "entienden por dictadura del proletariado la acción violenta de desalojo de los privilegiados y la defensa de las conquistas revolucionarias".

La longitud de la cita está justificada por su interés. Recuérdese que Renau colabora con esta revista ácrata, aunque ecléctica, con ilustraciones de un marcado tono erótico, además de las dedicadas a la propaganda política. Es significativo advertir cómo el papel de los comunistas queda reducido al mínimo en las reflexiones del autor del artículo. Por eso para Renau era importantísimo mantener una buena relación con los editores de *Estudios*. La influencia de esta revista en los intelectuales valencianos, y también del resto de España sería de cierta consideración. En especial en la conciencia de los jóvenes.

Apéndice II

NUEVA CULTURA hasta julio de 1936

En el **segundo número, de febrero de 1935**, se lee la siguiente nota introductoria: "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."

TESTIGOS NEGROS DE NUESTROS TIEMPOS
PARA GUIA DE TURISTAS:
ESPAÑA

A TRAVÉS DE LAS GAFAS DE DON SALVADOR DE MADARIAGA

Precioso y variado espectáculo

Esto fue una mera declaración intenciones, porque casi todos los artículos posteriores llevaban firma.

El editorial incita a la participación política de los intelectuales. Luego se lee un análisis de la República desde el 14 de Abril, en que la revolución popular lleva a la burguesía al poder. Pero la reacción antimarxista no soporta las libertades [recuérdese que fue elegida democráticamente] y vuelve al poder en noviembre de 1934. "Nada importa que la CEDA no sea republicana. Las puertas del Estado son abiertas al jefe infalible del vaticanismo fascista, del catolicismo español." La República en manos de sus enemigos. "El crucifijo en las escuelas y el cura en las aldeas". No dice una palabra de la revolución de Octubre de 1934.

El número dos de *NC* sirvió de escenario a una polémica famosa. “Situación y horizontes de la plástica española. Carta de *Nueva Cultura* al escultor Alberto”. Le dedicaré mayor espacio porque en ella se contienen las bases del pensamiento estético de Renau, que ya apuntó en su artículo “Fundamentaciones sobre la crisis actual del Arte”, publicado en 1932 en la revista *Orto*. Renau razona ahora con mucha más soltura y utiliza el materialismo dialéctico con mejor fortuna.

Hechos objetivos que motivan la carta: 1, los intelectuales se pronuncian contra la anticultura fascista y comprenden que el fascismo es la consecuencia de la descomposición del capitalismo; 2, comprenden que hay que cambiar de sistema para alcanzar la necesaria tranquilidad para producir la obra de arte; 3, comprenden que sólo el pueblo de obreros y campesinos es el llamado a crear el nuevo sistema; y 4, los intelectuales no se han dado cuenta del papel capital de la cultura en el mantenimiento del sistema y en la ascensión del fascismo. Esperan el rompimiento de las reminiscencias pequeño burguesas del individualismo que impiden al artista la cualidad de establecer un contacto espiritual entre las gentes.

Continúa arguyendo que la clase feudal subsiste en España y somete a los artistas a su podredumbre, desde los tiempos de Goya. Goya cierra un ciclo de desarrollo artístico. Por otra parte, no hay burguesía capaz de contrarrestar el dominio del feudalismo. España es “una charca, en movimiento determinado por las leyes de la putrefacción.” Los sucesores de Goya han ignorado su lado más comprometido y progresista, y se han quedado con el contemplativo y decorativo, cuyo casticismo ha dado lugar a la zarzuela y al cuplé. El verdadero progreso del arte se sitúa desde entonces en Francia. A España llega un eco lejano que estimula a los imitadores de Delacroix, de David o de Ingres, pero todo se queda en la forma, porque los pintores españoles son mediocres y burros. En Francia se ha hecho una Revolución burguesa, hay una nueva sociedad, y esto ha creado las condiciones de una nueva forma de entender el arte. La revolución burguesa ha fomentado el individualismo, la independencia del artista. Mientras, en España dominan los artistas de la decadencia, monopolizan las instituciones, dirigen las Exposiciones Nacionales que fomentan el cuadro gigantesco e historicista, y anudan una cadena de intereses entre los aspirantes y los situados en el sistema.

Por ello, dice, los artistas rebeldes e inquietos se tienen que ir a París. Rusiñol, Casas y Sorolla no serían iguales si no hubieran salido al extranjero. Gracias a ellos el impresionismo llega a España. Pero es un impresionismo de última hora, endulzado, que las instituciones académicas acogen gustosas.

A España llegan los nuevos aires artísticos a través de los pensionados, continúa, pero son aires adulterados. Sin embargo aparecen las revistas gráficas, y esto propicia la reacción contra el

academicismo. Lo más sano e inteligente de la cultura se aparta de los certámenes oficiales. Pero los rebeldes se reúnen de diversas maneras para poder llegar al público, mediante las exposiciones. Es Barcelona quien capitaliza este movimiento. Se abren salas independientes, aparece Nonell, el gran renovador, muerto muy joven, cosa que detiene el impulso. Además pesa el centralismo reaccionario de Madrid, que paraliza a la creativa Barcelona.

La respuesta de los artistas, sin embargo, se inicia en Madrid con el homenaje al pintor Echevarría. Por fin en 1925 se organiza la "Agrupación de los Ibéricos". Se publica un manifiesto y se celebra una exposición. Les unía la preocupación moderna de la forma, les separaba la naturaleza ideológica del mito. No duró mucho la fuerza del movimiento, que se fraccionó en la primera exposición a causa del individualismo feroz. Dalí y Bores se fueron a Francia, los que se quedaron se refugiaron en la palabrería de los cafés o entraron en el redil de las recompensas oficiales.

En Francia, el materialismo racional lleva a la observación de la naturaleza y nace el impresionismo. La reacción cubista refleja el cambio de interés de la burguesía, que abandona el análisis científico de la naturaleza y se adentra en la metafísica, huyendo de sus contradicciones interiores. El libre mercado da paso a la concentración monopolista. En la pintura esto se manifiesta en el triunfo de la forma sobre el color, en una sistematización estética que trata de definir la esencia absoluta del arte.

Picasso es el cubismo – organización fría, absorción y síntesis capitalista –, más todo el remolino de sus derivados y contrarios. Por esta causa aparece desde 1917 aproximadamente como un polifacético que rompe 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.

De pronto viene la República sorprendiendo a todos y desconcertando a los artistas solitarios y apolíticos. Una oleada de arte y creaciones soviéticas revolucionarias inunda la sociedad. El mito del arte por el arte queda pulverizado. Los intelectuales se definen, en algunas instituciones se colocan intelectuales antioficiales. Pero la mente de los artistas sigue desorientada. Afortunadamente "una fuerza mugía impetuosa en el subsuelo inestable de la República", el proletariado. "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."

Manuel Abril intenta reorganizar a los Ibéricos. Se pide a voces apoyo al arte revolucionario. Se denuncia que una mitad de la civilización artística, la más importante por estar en consonancia con el espíritu renovador de la República sigue siendo marginada en beneficio de la

otra mitad, que obstruye el desarrollo del arte representativo de nuestra época moderna. En una carta al Ministro de Instrucción Pública "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. De otro modo no 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.

Se mira ávidamente a Rusia. Los artistas se dividen en dos bandos, los que quieren hacer arte comprometido y los que quieren hacer arte por el arte. Los primeros ponen su arte al servicio de los proletarios. Los segundos quieren elevar a las masas a la abstracción de arte, sin ver la bancarrota del arte, la decadencia, el desprecio de la burguesía por las abstracciones y su afecto a formas de arte ligadas a los mitos de la patria, la guerra y la religión.

Torres García importó de París un estilo que denominó constructivismo. "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." Lograron exponer en el Salón de Otoño.

Un artista autodefinido como constructivista, Castellanos, que se confesaba simpatizante de Rusia en lo social y en lo político, se manifestó contra el realismo fotográfico, contra la transformación de la pintura y la escultura en un relato de hechos, propugnaba un arte de masas, pero bueno. La teoría vanguardista del arte por el arte, de la independencia del artista con respecto al contenido y al objeto, hasta entonces adulteradores de la creación, fue de una notable inteligencia plástica e hizo aportaciones técnicas. Pero luego han dado lugar a "un eclecticismo desesperado que busca la vitalidad perdida en los más bajos fondos de la condición humana."

La descomposición del mito del arte puro y la falta de un mito auténtico ha empujado a algunos artistas al catolicismo. Para ganarse la vida, algunos músicos se dedican con entusiasmo a la ilustración musical de cintas cinematográficas.

Contrapuesto a todo esto está el arte soviético, sobre todo el cine y el teatro. En el primero el género del reportaje ha demostrado una vitalidad de la que carecen los filmes abstractos de Cocteau, Man Ray y Hans Richter. Los artistas rusos surgen de la entraña del proletariado. En Rusia se ha

desarrollado un arte pedagógico de masas.

El temprano fracaso de los Ibéricos fermentó en grupitos de afinidad estética. El más sano era el formado por el malogrado pintor Barradas y por el escultor Alberto Sánchez, un antiguo panadero autodidacta en temas de arte. Un artista de unidad ideológica. Sus obras más formales no tienen la menor vocación abstracta, sino que son la representación "brutal y animista de un primitivo, la síntesis de la inquietud plástica del momento actual, con el contenido formidable de la mentalidad campesina."

Alberto es la esencia del ruralismo español, del panteísmo primitivo, de su sometimiento al terrateniente, de su acercamiento fanático a la Iglesia, de sus atavismos milenarios. Pero, ese artista, que podía haberse convertido en un Goya, un Daumier o un Grosz, se ha dejado influir por la concepción idealista del arte, por el abstracto. En él se funden los aires modernos y extranjeros de una plástica minoritaria y el sentido colectivo y popular de la fantasmagoría milenaria y profunda del campesinado español.

Alberto ha estado a punto de dejarse seducir por la sirena que habita en París.

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, Bores, 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 'cártel' internacional.

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.

Además, ha descubierto que en la ciudad tiene unos aliados, los obreros.

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 de 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.

Hasta el número 5 no apareció la respuesta de Alberto, que fue mucho más escueta, y que resumimos a continuación.

Le parece bien que se pida a los artistas plásticos que ayuden a la lucha. Pero "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 tarda en implantar el ideal por el que se lucha. Pues bien: estoy dispuesto a sumarme a este arte de lucha."

NC dice que esta respuesta ha decepcionado a la redacción porque elude responsabilidades y justifica "posiciones imposibles de coexistir con una buena conducta." Renau dulcifica un poco el palo y dice que ningún artista (incluidos los de *NC*) han luchado durante la Dictadura contra el capitalismo, porque consideraban la política como algo repugnante e indigno de su menor consideración. Sólo buscaban la gloria y el dinero que había en los mercados de París y Berlín. Critica a Alberto por haber pasado de obrero a artista pensionado. Le acusa de individualismo y exceso de amor propio, y le pide una explicación más extensa y razonada de su trayectoria.

También responde el pintor Rodríguez Luna, que se hace una fuerte autocrítica. Reconoce que su obra y la de tantos otros artistas se ha "dirigido a una minoría representativa de la decadencia burguesa." Decide romper con todo su bagaje plástico anterior y hacer un arte para los que "diariamente se parten el alma en el campo, las minas y las fábricas."

La redacción de *NC* le consuela de sus tribulaciones por haber dado tan arriesgado paso, aconsejándole que no tema caer en lo político al hacer arte social, Daumier educó su sensibilidad haciendo dibujos para los periódicos. "El artista revolucionario, en su lucha contra el capitalismo y sus formas de explotación, debe utilizar y aprovechar todos los medios y posibilidades" para atacarle en todas sus manifestaciones.

Ahora bien, eso no significa que los artistas revolucionarios acepten las vulgaridades que se han ido publicando con el nombre de arte proletario. "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", y el deber de aquellos que se incorporan a ésta es esforzarse en elevar el nivel técnico.

También en el número 2 de *NC* se inaugura una sección llamada "Testigos negros de nuestro tiempo". Se trataba de una o dos páginas en las que se manipulan fotos e ilustraciones con un propósito propagandístico o despectivo. Este primero se dedica a un informe de la Comisión del Senado Norteamericano sobre la industria armamentística.

"Alabemos a Dios, que ha hecho rica a Extremadura", prólogo del libro *Reparto de Tierras* de César M. Arconada. Es el relato de una clase en un pueblo miserable de Extremadura. El profesor es un viejo cascarrabias pero en el fondo buena persona, que recita el discurso de los dominadores sin darse cuenta de que él es también un dominado. Acompaña un dibujo de Francisco

Carreño en su etapa descaradamente inspirada por Grosz.

En el número tres, marzo 1935, hay un comentario crítico de Manuela Ballester, ensalzando la obra de Arconada por su realismo, aunque es débil e intermitente, no alcanza intensidad dramática y se presenta el tema visto desde lejos. Me atrevo a aventurar que Manuela escribía al dictado ideológico, que no le salía de dentro.

Traducción de un artículo de *Le Temps*, de París, sobre una película "proletaria" de King Vidor, *El Pan Nuestro de Cada Día*, en la que se aproxima a Pudovkin, a Einsestein y a Reisman.

Breve biografía del pintor Diego Rivera

Artículo sobre la película *Éxtasis,* de Machaty, que inauguró el Cine-Estudio de Valencia. *Éxtasis* es un "poema de amor natural compuesto de luminosas imágenes y de morosos detalles, quizá excesivamente fríos y cerebrales". Pero su virtud es "la atmósfera tomada a los films soviéticos". Sigue el texto que Gil Albert leyó en la presentación de la película en el cineclub de Valencia donde se proyectó.

En el número siguiente hay una nota que refleja la protesta de algunos lectores, en concreto el camarada sevillano Fuentes Caldera. No está claro qué levantó la ira de Fuentes Caldera. Da la impresión de que se quejaba por la falta de materialismo de Gil Albert, que había leído un discurso muy difícil de digerir, y no por razones ideológicas. El equipo editorial se disculpa con la explicación de que Gil Albert es un escritor afín, aunque no es marxista. Subraya *NC* la importancia de dar cancha a los no marxistas en la revista para "ganar definitivamente esas simpatías para el pensamiento revolucionario."

Siguiendo con el número 3, hay un artículo de un joven profesor de filosofía de Irún llamado Bernardo Clariana, titulado "Revalorización del Estado y naturaleza óntica del Estado socialista". Ocupa una plana de la revista, a dos columnas. Casi toda la primera columna es una aclaración de la redacción sobre las razones de publicar un artículo que no sigue la ortodoxia marxista. La justificación es la misma que con Gil Albert: dar la oportunidad de expresarse a todos los que coinciden con *NC* en la voluntad de barrer la envenenada civilización capitalista.

Segunda entrega de "Testigos negros de nuestro tiempo", selección y montaje de Renau. Un inteligente panfleto. Aunque el primero tenía un diseño más atrevido y más texto. Sigue una página sobre el aniversario de la Comuna de París, con ilustraciones.

Un artículo literario de Juan M. Plaza. Empieza así: "Asistimos a la bancarrota de todos los postulados éticos, culturales y estéticos de contenido tradicional. El mundo se resquebraja en una

orgía trágica de contradicciones, arrastrando tras de su estrépito todos los acentos vitales débiles; apagando los pulsos que suenan al socaire del silencio; de un silencio sin ojos atisbadores de horizontes claros, sin músculos amenazantes, sin gargantas heráldicas de soluciones alegres y próximas." Anota que Jules Romain ha advertido que en estos años se está jugando el futuro del mundo. Todo esto es el prólogo a una crítica de G.W. Pabst, director de cine austríaco que realizó, entre otras cosas, una versión de *La ópera de los tres centavos*, de Brecht.

"Noche de muerte, aurora de libertad", cuento de la escritora revolucionaria china Din-Lin, apresada, torturada y asesinada por el Kuomitang. Evidentemente procede de una fuente literaria comunista extranjera, imagino que francesa. Relato patético y bien argumentado psicológicamente del fusilamiento de 25 comunistas, en medio de una tormenta de nieve. La ilustración es de Manuela Ballester.

La última página contiene más dibujos de Carreño que, a primera vista, parecen de Grosz. Acompañan a un artículo de *Monde* de París en el que se vapulea a la iglesia española y se dice que los jesuitas son propietarios de multitud de bancos y empresas, a través de testaferros.

Número 4. Abril-mayo 1935. Especial dedicado al Fascismo

Tres páginas dedicadas a "Perfil y entraña del fascismo", firmadas por ***NC***. Texto bien elaborado, documentado y claro. Contraposición de los 25 puntos del nacional socialismo alemán con discursos o citas de Hitler en los que se ve la verdadera cara del régimen. Esto va a dos columnas. La otra es para Italia.

Texto de "Viaje al final de la noche", de Céline, con ilustraciones de los horribles efectos de la guerra.

"La filosofía pura de Martin Heiddegger", artículo de E. Litauer, al parecer un filósofo marxista. En la columna sobrante, un artículo del propio Heiddeger, para que los lectores entiendan de qué va la cosa.

Anuncios de las revista *Nuestro Cinema* y *Leviatán*. Dibujo de Pérez Contel, también muy "grosziano".

Número 5. Julio 35. Sobre el *Congreso Mundial de Escritores en defensa de la Cultura* en París entre el 19 y el 24 de junio. Con Thomas Mann, Waldo Frank, Aldous Huxley, Gide, Barbuse, Malraux, etc. Valle Inclán no pudo acudir por enfermedad. El autor de la reseña asegura que todos los escritores presentes se identificaron con el avance revolucionario de la sociedad. Las diferencias de criterio se redujeron a la manera en que el escritor debe servir más eficazmente a su destino y al

de la revolución.

Hay una sección de teatro en la que se revisa el teatro inglés comercial de Londres en 1934, destacando la existencia de un Left Theatre. Se ataca despiadadamente a los hermanos Álvarez Quintero y se zurra a Benavente.

Artículo panfletario, pero ilustrador, sobre Maiakovski, firmado por Miguel Alejandro. En la página siguiente hay un largo poema del ruso traducido o adaptado (muy bien) por Alejandro.

"El Secreto", teatro revolucionario de Ramón J. Sender.

Número 6. Agosto-Septiembre 1935.Portada dedicada a Henri Barbusse, que acaba de morir.

“Los plumíferos y el revolucionario”. Ataque a una necrológica de J.G. Gorkin publicada en *El Mercantil Valenciano* el 6 de septiembre. Denuncia “El Comité” (de la UEAP) que el artículo no es lo que parece, ya que su autor es un ardiente antisoviético. Porque Gorkin destaca la etapa en la que Barbusse todavía no tenía una clara conciencia de clase, antes de convertirse en un intelectual revolucionario. También saca de quicio a los de *NC* que Gorkin se meta con Stalin, y salen en defensa del dictador con argumentos contundentes, como que los políticos extranjeros le admiran y que es el heredero de Lenin. Dicen que Gorkin es un don nadie, en comparación con los grandes artistas y literatos que defienden a Stalin. Por si acaso, nos recuerda que Gorkin fue comunista hasta que se hizo trotskista, que intentó luego congraciarse con los soviéticos sin conseguirlo y que desde Madrid intentó organizar un partido trotskista, contando con Maurín.

Reseña sobre la muerte del pintor Paul Signac, que del anarquismo de su juventud evolucionó hacia el comunismo, defendió a la URSS y estuvo al servicio del proletariado, fundador de la AEAR.

“Domingo español de los obreros y campesinos.” Larga reseña de Ángel Gaos de un mitin del Frente Popular, con participación de comunistas, socialistas y anarquistas (no CNT), en la plaza de toros de Valencia, cuyo *leit motiv* es: Hay dos Españas frente a frente, la de los caciques, banqueros y curas, y la de los obreros y los campesinos. La segunda triturará y aplastará a la primera. Es un texto apasionado y está muy bien escrito, con abundante artillería demagógica de calidad.

“España, a través de las gafas de Don Salvador de Madariaga”, dos páginas con fotomontajes de Renau y textos de Madariaga, destacando sus contradicciones.

“Frescos sobre la guerra”. Cinco panfletos antibelicistas de Max Aub con un final

verdaderamente teatral. Están bien dramatizados y bien escritos.

"Cruz y raya, el tentáculo más fino del pulpo monopolista", artículo violentísimo de José Herradón, de Madrid. A Bergamín le acusa de marioneta al servicio de los jesuitas y la banca.

Artículo firmado por Manuela Ballester criticando el último libro de poemas de Pla y Beltrán, "La voz de la tierra", por suponer un retroceso revolucionario, aunque la lírica sea más depurada y popular, como la de los poetas burgueses Alberti (primera época) y García Lorca. De nuevo uno tiene la impresión de que Manuela no escribía lo que ella pensaba, sino al dictado de una ideología que "la había poseído."

Número extraordinario de Octubre de 1935 dedicado a la Revolución Soviética.

Lo abre un artículo de Ángel Gaos sobre la violencia en la historia. Su argumento final no es que en la historia humana predomine la violencia política, sino que "la violencia desempeña en la historia un papel revolucionario."

El número contiene interesantes fotomontajes de Renau y artículos incendiarios de autores españoles y extranjeros. "Testigos negros de nuestro tiempo. Hablemos ahora del buen vivir en España." Cuatro páginas con fotografías de diversos contenidos (en especial religioso y sicalíptico) y textos alusivos de carácter anticlerical y agitador.

Texto estilo reportaje-novelado sobre la revolución de Asturias, seguido de largo artículo de Romain Rolland sobre la revolución soviética.

Artículo sobre el Ejército Rojo.

Reportaje gráfico sobre la vida diaria de un obrero soviético. Otro sobre los huérfanos. Otro sobre la dignificación de la mujer.

Largo artículo de Henri Barbuse sobre las nacionalidades en la URSS traducido al catalán.

La contra cubierta de este número especial es un fotomontaje de Monleón sobre la invasión de la Italia fascista de Abisinia.

Número 9. Diciembre de 1935.

La portada es un fotomontaje estremecedor de Renau: los cuatro jinetes del Apocalipsis (Hitler, Mussolini, el Capitalismo con chistera y sello del dólar y el Papa con su tiara). A los pies de los caballos, varios cuerpos de hombres muertos ensangrentados.

Editorial: "Los intelectuales españoles en esta hora." En estos tiempos inciertos, los intelectuales españoles rebullen. Varias son las causas. De una parte, el éxito ejemplar de la Unión

Soviética y del socialismo científico, que está dejando en entredicho esa criminal llamada a la "defensa de la civilización contra el peligro comunista". Igualmente, el peligro de la Alemania nazi. También, la invasión italiana de Abisinia y la consiguiente guerra, de la que se muestra orgulloso Mussolini. Y por último la celebración en París del Congreso Internacional de la Cultura que se ha opuesto a "la ola de barbarie y reacción que cubre y ahoga como una marea negra las mejores y más libres inspiraciones del pensamiento y de la conducta", frente a las "fuerzas más tenebrosas y negativas de la Edad Media" y ante la inminencia de "una nueva guerra que amenaza interrumpir y frustrar la continuidad de la cultura occidental en sus más puras, profundas y fundamentales corrientes: la ciencia libre, la cristiana espiritualidad, el humanismo". Estos intelectuales del mundo han concluido que la cultura está en peligro y hay que defenderla. La mención a la "cristiana espiritualidad" como uno de los elementos básicos de la cultura occidental quizá se deba a la insistencia de Ángel Gaos, un católico "decente".

Además hay otros factores nacionales. El aliento de grandeza que viene del octubre revolucionario ha conmovido la fría inteligencia de algunos intelectuales. La anti-justicia y el anti-humanismo de la reacción, que ha iluminado violentamente muchas inteligencias "mostrándoles abiertamente de qué lado de la barricada está la salvación del hombre hispánico." Y por último, la inmoralidad pública; sirve de ejemplo una carta firmada por intelectuales de diversa ideología contra determinada actuación, al parecer corrupta, del gobierno.

Esto da lugar a que los intelectuales se vayan definiendo. "Por un lado, las jóvenes generaciones empiezan a situarse en una posición reflexiva, consciente, objetiva, independiente respecto de sus progenitores; empiezan a hacer la crítica de los maestros acatados hasta hoy espontánea y sumisamente, y a destacar su perfil revolucionario". Dice que en los nuevos medios intelectuales menudean las críticas a la generación del 98 (Unamuno, Baroja, Azorín, Maeztu y Ortega y Gasset). Se produce una polarización de los hombres de la cultura, a favor del fascismo y en contra. La lucha se plantea así: o logramos salvar la vida, la libertad y el destino del hombre, o el triunfo del fascismo hundirá la nación en una etapa de fanatismo, de masas embriagadas, de corrupción y de terror.

Nuestros deberes actuales. Constituir un Comité Nacional de Vigilancia, parejo al de París, que "sea permanente centinela de la cultura y de la paz ante el peligro creciente del fascismo y la guerra". "Nuestras páginas están abiertas a todos los intelectuales liberales, demócratas, socialistas, anarquistas..., a quienes deben considerarlas como suyas."

Como muestra de esta solicitud, publican el resumen de un mitin de José de Benito (joven e ilustre catedrático de Derecho Constitucional y figura destacada de Izquierda Republicana) en el

que vapulea a los intelectuales tibios.

"Palabras actuales a los poetas", de Gil Albert. Reseña de la aparición de dos nuevas revistas poéticas, *Nueva Poesía*, que se manifiesta buscadora de lo puro de la poesía, lo limpio, lo acendrado. La otra es *Caballo Verde*, a quien los puros sitúan como tendencia, en la postrera agonía del surrealismo. Huir de lo caótico, dice Gil Albert es huir de lo vivo como formas reales de la agresividad. Gil Albert asegura que *Caballo Verde* va por ese camino, pero que el primer número le ha decepcionado porque se dedica a la contemplación de la belleza material. Pone como ejemplo unas palabras de Neruda, que recomienda detenerse a mirar los instrumentos de trabajo de los hombres cuando estos los han dejado después de la jornada laboral, para "lección del torturado poeta lírico".

El poeta dejó de ser hombre social porque le repugna el mezquino mundo burgués en el que vive, y busca otras zonas no desustanciadas, no falseadas por la maraña de los intereses reinantes.*Caballo Verde* no se cierra a nada, por ejemplo, habla de que la poesía puede oler a orina. Pero ya Aragón había advertido en el Congreso de París que ese afecto por las cosas sin hombres

era perjudicial. Porque podría haber poetas que hablaran con ternura y enaltecimiento de los aparatos de tortura, o exaltar la belleza de una ametralladora. A continuación cita unas palabras de Machado, sin percatarse de que reconocidos poetas soviéticos alababan a la ametralladora en la medida que servía al pueblo. (Machado dijo que en Rusia se estaba haciendo el mejor de los trabajos de la humanidad.) Pone como ejemplo a Pasternak, cosa reveladora de la ignorancia de Gil Albert del escenario soviético, visto lo que sucedió después con el novelista y poeta ruso. Y salva la cara a Whitman, porque cuando escribía, "burguesía, industrialización, democracia eran fuerzas cargadas de reservas, eran empujes generosos que desde las llanuras americanas expandían ese pulso mecánico sobre una Europa etiquetera y lacia". Dice que Withman tenía un erotismo "de onda larga", una curiosa definición, sospecho, de la homosexualidad. El final es retórico.

> *Si, pues, la nueva épica o el canto entusiasta de los que acompañan al pueblo liberado en su ascensión unísona no es fácil a nuestros labios, porque todavía nos movemos en medio de la destrucción más insólita, y nuestras noches no son para el descanso y pesan como los quintales de una humanidad, como nunca de reprimida y amordazada, la pugna que entre nosotros se libra entre la voluntad de una parte que tiende a lo mejor, a ese entrevisto mundo que se acerca, y la sensibilidad de otra, hundida en el pasado y mojada de él, como una naturaleza, tratemos sinceramente de cosecharla ceñidos a las exigencias de nuestro tiempo, que no encubren –¡todo lo contrario!- depreciación ni desvalorización, ni mengua de matices en los elementos constructivos de la obra poética.*

Un artículo de Juan Renau. "Fernando Vela o la concepción democrático-aristocrática de la sociedad". Critica un artículo de Fernando Vela aparecido en la *Revista de Occidente* sobre la sociología de la crisis, según Mannheim. Le llama idealista y "aristocratista", por desconocer la importancia de la historia y de la economía en las sociedades. Cita a Plejanov, *Las cuestiones fundamentales del marxismo*, que debería ser un libro de cabecera de la época. El artículo es un ladrillo, aunque bien razonado.

NC se adhiere al Congreso de la Unión Federal de Estudiantes Hispanos.

"Testigos negros de nuestro tiempo", dos páginas con montajes fotográficos contra Gregorio Marañón ("fray cangrejo Marañón"), citando textos y palabras suyas que le dejan, supuestamente, en evidencia.

"El Viejo Inspector de la vida", una narración de un anciano de 118 años de la Kabarda Soviètica, ilustrado por Manuela Ballester, que en realidad son fotomontajes, en lo que se ve que la influencia del marido era política, ética, estética y técnica. La traducción, del francés o del inglés, es de Renau.

"América. El congreso de Escritores Revolucionarios de Nueva York", de Emili Nadal. Reseña bombástica, sin información, del mencionado congreso al que han acudido grandes intelectuales, aunque sólo cita a Waldo Frank y a Enri (¿Henry?) Browder, secretario general del PC de los EE.UU. No oculta, sino todo lo contrario, la vinculación entre los Escritores Revolucionarios y el PC, e incluye en el artículo una alabanza a la política de ese partido. Anuncian un Congreso de Artistas Revolucionarios Norteamericanos para el año siguiente.

"De cara al sol que se alza. Vistazo sobre una minoría nacional. La República de les Lletres", artículo en catalán de Emili Nadal. Señala como una de las primeras tareas de los intelectuales "la recuperación y el fortalecimiento de aquellos núcleos nacionales que vienen padeciendo desde hace siglos una de las peores formas de la opresión imperialista: la del espíritu y la cultura autóctonas." El ejemplo de comportamiento en este extremo es la URSS. [Debemos suponer que Nadal desconocía la política de Stalin, un georgiano, de *asimilación* de las minorías en una nación soviética rusificada.]

El *fet català*, el hecho catalán, dice, es uno de los problemas más agudos e importantes de la vida española, y ninguna reivindicación nacional como ésta muestra una lección de cómo servir al mejoramiento del hombre; y además, "nosotros" (los valencianos) "vivimos, trabajamos y estimamos dentro del área de esta entidad espiritual y somos hijos de ella".

La liberación de los pueblos peninsulares vendrá anunciada por el signo liberador del

socialismo. “De cara al sol que se levanta, y sobre las costas del Mediterráneo, Alguer de Cerdeña, las islas Baleares, el País Valenciano, la Cataluña aragonesa, Andorra, Cataluña y el Rosellón se reúnen seis millones de seres humanos que hablan una sola lengua y que claman por una cultura que sea la plasmación de su espiritualidad en crecimiento.”

Asegura que *NC* está en esa línea. Saluda a *La República de les Lletres* y la anima a seguir en su trabajo catalanista opuesto al fascismo, y que se integra en el gran frente de lucha contra el fascismo. Acaba declarándose marxista y catalanista.

Número 10. Enero 36. Dedicado a los Estados Unidos de Norteamérica.

Portada: fotomontaje de Renau, la estatua de la Libertad de NY sobre los hombros de un pobre negro con una soga al cuello.

Editorial: “Carta a Antonio Espina”. Crítica a los autores de la generación del 98 por haber abandonado su responsabilidad de luchadores, salvo Valle Inclán (que acaba de morir), que nunca dejó de ser subversivo. Evocación de los luchadores de Asturias. Homenaje al periodista Sirval, asesinado por la policía, y también a Antonio Espina, encarcelado. Señala que se ha producido un renacimiento españolista y católico entre algunos intelectuales como Marañón y Ortega.

“La procesión o la mojiganga de los veraneantes”, de Eusebio G. Luengo. Reseña sarcástica sobre los veraneantes pequeñoburgueses madrileños en la Sierra. Uno no se explica qué hace en un número de enero, cuando lo lógico sería verlo en un número de verano.

Dos páginas de Alberti y María Teresa León, a su regreso de Méjico y Centroamérica. El primero escribe una poesía satírica al presidente de Venezuela. La segunda, una alabanza de las soldaderas mejicanas, que no son prostitutas ni nada parecido, sino “las que aprovisionan a un ejército en guerrillas y nacen al calor de una revolución”. Las pinta como lobas o hienas hembras que acompañan a un ejército de lobos o hienas machos.

“Antología de los poetas de la revolución. 2. Langston Hugues”, por Miguel Alejandro. Retórico artículo sobre el tema, ilustrado con 8 fotos de maltrato a negros, y con dos traducciones de poesías del mencionado Hugues, cuya “voz no debe nada a los aedas, y tiene el bronce y recio sonar, aprendido sobre los tarugos y asfaltos de las calzadas interminables de la tierra.”

“Arte del nuevo mundo”, de Margarita Nelken. Dice que Signac se dolía “del anacronismo que supone hoy la obra de arte meramente subjetiva”. Eso se ve especialmente en la URSS, donde hay dos creaciones artísticas colectivas ejemplares, el teatro y la arquitectura. En Occidente, los artistas son seres sobrantes y están condenados a morirse de hambre, salvo excepciones. Porque si

hacen obra subjetiva, no interesa, y si es colectiva, queda apartada por los rectores sociales. Exalta el trabajo de los artistas soviéticos, respaldados siempre por el Estado y el pueblo, mientras que en los países capitalistas los artistas son artistas de Corte sin Corte.

Necrológica de Valle Inclán, con foto de Alberti y M.T. León con él en Roma, donde acudieron de vuelta del congreso de Escritores Soviéticos, e invitaron a Valle a visitar la URSS, cosa que no pudo hacer porque se murió. Defiende de Valle su potencia subversiva, aunque su revolución es apasionada y acientífica, como él. "Su antiguo impulso señorial se volvía contra todo impulso existente renovador de vida, y en su tránsito definitivo ama al obrero, al campesino, y al hombre condenados a la esterilidad de un destino fascista. Nadie podía vislumbrar serena claridad en las páginas de sus libros. Todo es oscuro y tenebroso como el mundo pre-renacentista, todavía organizado en el ruralismo español y pegado a los recodos de la democracia." Sin embargo, luego se adhirió al Consejo de Defensa de la Cultura celebrado en París: "su vitalidad no se extingue, y su literatura entusiasma al proletario soviético, que agota rápidamente la edición rusa de *Luces de Bohemia*."

Reseña entusiasta de la concesión del Premio Nacional de Literatura a Sender por *Mr Witt en el Cantón*, que "describe la lucha de las masas contra el gobierno central". *NC* dice que los nuevos escritores deberían abordar la historia del siglo XIX español, muy rica y aleccionadora, porque "en las anecdóticas narraciones de Baroja y Valle Inclán ni se intentó – no podían hacerlo – inquirir las acciones más esenciales de aquellas revueltas y guerras civiles."

Sección "De cara al sol llevant", de Emili Nadal. Referencia a un artículo del francés Jean Richard Bloch sobre el problema de las nacionalidades en la URSS, publicado en "Russia Soviet Today", sobre Azerbaiján, Armenia y Georgia. Se centra en Armenia. Recuerda la campaña de exterminio de armenios realizada por Turquía en 1918, durante la Guerra, la dispersión de armenios por el mundo, una asamblea de armenios a la que asistió Bloch y en la que los comerciantes opuestos al comunismo y los mencheviques hablaban maravillas de la nueva situación política. Dice que en Eriván, la capital, la universidad tiene más alumnos (1.200) que la de Poitiers o la de Clermont Ferrand. Luego habla de Azerbaiyán. Ofrece una serie de anécdotas personales, pero no habla en absoluto de cómo están organizados políticamente, da por sentado que es una sociedad ejemplar por el mero hecho de ser soviética.

Luego, Nadal reseña la concesión de los premios literarios de la Generalitat de Catalunya, uno de ellos a un valenciano, muestra de "la unidad orgánica de la cultura renaciente".

"Sobre algunos mitos fascistas", de Max Aub. "El uniforme es una cristalización de la

cobardía. El hombre no se siente seguro más que enladrillado codo con codo de un uniforme idéntico al suyo...”

Carta de J. Parrado a *NC* desde Santiago de Compostela, con noticias sobre la visita que él mismo hizo a Valle antes de su muerte, y los deseos de éste de corresponder a la invitación de *NC* para dar una conferencia en Valencia. Conocía *NC* y le gustaba mucho la sección de los "Testigos Negros de Nuestro Tiempo". Dice Parrado que Valle le confesó que sentía no haber podido militar en el PC y haber visitado la URSS. Su hijo Carlos pertenecía a las JJ CC. A su entierro acudieron muchos antifascistas, y habrían acudido más de haber hecho buen tiempo. El entierro fue religioso, aunque él había pedido que fuera civil, y también se recibieron ramos y coronas, a pesar de que el difunto pidió que no se enviaran.

Manifiesto (bastante retórico) de una decena de “intelectuales” sevillanos.

Anuncio de la próxima publicación de un suplemento electoral “periódico-mural” sobre el Frente Popular.

Programa y frecuencias de las emisiones de Radio Moscú.

Reseña de una novela de Maurice Lime sobre la ocupación de Metz (capital de Lorena) por los alemanes durante la Primera Guerra Mundial, y su regreso a la patria francesa. Dice Antonio Olivares que los escritores proletarios franceses recogen lo mejor de los escritores burgueses. “En todo momento, en la obra de ML, la relación entre su argumento y los personajes se halla sometida a su concepción dialéctica del mundo. La organización revolucionaria del proletariado, las ideologías burguesas, el proceso de la lucha de clases determina siempre el pensar y el narrar del autor. Ha descrito una realidad vivida por él, y no por las apariencias.”

Número de Febrero 1936

En portada, el toro que Renau había empleado en uno de sus más famosos carteles de feria taurina (el de la Asociación de la Prensa de Valencia) cornea a dos peleles que representan la reacción y el fascismo. Se lee "Por el Frente Popular. Gran Corrida del 16 de Febrero si el tiempo no lo impide y con permiso de la autoridad."

Contiene un "periódico-mural" con dos espantosos dibujos de BU, a quien no he podido identificar, otro muy demagógico, pero bien ejecutado, de Manuela (supongo que Ballester), tres poesías anónimas satíricas dedicadas a Gil Robles, una pequeña pieza de teatro de Max Aub, oportunista y panfletaria, y un discurso de Dimitrov explicando y justificando la necesidad y oportunidad de un Frente Popular.

"Testigos negros de nuestros tiempos", serie de fotomontajes de Renau sobre las perfidias de la derecha.

"Manifiesto electoral de Nueva Cultura." Frente a la inmoralidad pública, el cinismo y la impunidad de las jerarquías republicanas, *NC* pone como referencia al hombre, a la condición humana, tal y como ha sido descubierto recientemente por los intelectuales de todas las culturas en el Congreso de Escritores en Defensa de la Cultura de París. El compromiso de *NC* fue "a través de la lucha en defensa de nuestra Cultura Ibérica, redescubrir nuestro Hombre escondido bajo arqueológicos andrajos que despistan, hundido en la incultura, fanatismo y opresión cuando no raptado en los presidios seculares". La reivindicación de ***NC***: Cultura tradicional. El Frente Popular no es enemigo de la tradición. Tradición es el pasado. Aceptan el pasado. Pero no aceptan que el porvenir sea la imagen mimética de nuestro pasado. Luego los editorialistas dan una serie de razonamientos difíciles de entender, porque intentan casar una crítica de la derecha y sus valores con la preservación por parte de la izquierda de los valores tradicionales del pueblo español. Después habla de lo que es la cultura, en términos enrevesados.

Sobre la Universidad. Se meten con Menéndez Pelayo y su intento de "restaurar la tradición científica española", frente al sereno y objetivo estudio de Sanz del Río. Luego critican a Ortega y a sus discípulos por intentar crear una universidad cerrada, una cultura minoritaria. Pero no ofrecen ningún proyecto claro, sino renovar el profesorado y dar pábulo a los estudiantes progresistas.

Sobre la Primera Enseñanza. Acusa a la burguesía (internacional) de haber usado la enseñanza en su provecho durante el siglo XIX. En España, sin embargo, se mantuvo la negra tradición de la ignorancia. Con la República, la burguesía intentó intervenir, pero no organizó el servicio de maestros. *NC* pide más maestros rurales y más oposiciones.

Sobre el problema de la creación artística. "El arte, acentuando firmemente los factores positivos de avance en la marcha ascendente del pueblo y acusando los negativos, sirve al hombre y sirve a la masa, aclarando sus problemas, pues esta es su función social: servir de mediador e intérprete." Pero los artistas no saben cómo hacerlo. El motor del que recibían los artistas su inspiración, la burguesía, está al borde de la catástrofe, y se vuelven individualistas. También ofrecen una complicada explicación de la Vanguardia:

> *En el transcurso de los años y al operar sobre esa misma materia quieta y única, la burguesía intelectual va 'vaciando' ese contenido, y el arte se convierte en psicología experimental, la psicología del hombre ha sustituido al hombre mismo y envuelto en ese rencor de divorcio hacia lo humano en su sentido ecuménico, rencor inconsciente muchas veces, el artista incuba su hostilidad hacia el pueblo y por lo tanto se erige históricamente en defensor y encomiador de su independencia que le lleva atado a los pies de las aristocracias feudales independientes rabiosas también de lo popular. Y el artista, en estas condiciones, vinculada su aspiración de encargo a la burguesía, no puede crear, pues esta ya no crea, sino que destruye, porque en virtud del movimiento dialéctico, pasó de su papel creador y dinámico a desempeñar, encarnada en la violencia fascista organizada, su función agónica y decadente.*

Dice que la revuelta de Asturias tiene el mismo sentido que las revueltas campesinas medievales, evidencia de la alergia que le producía al PCE su memoria reciente. Propone salvar al arte colaborando con el Frente Popular, porque sólo allí los artistas encontrarán el principio de un germen fecundo.

Sobre las minorías nacionales. Habla de cruzada imperialista y opresora contra las minorías nacionales de España, que la Península no está poblada por hombres que hablen un solo idioma ni presenten una uniforme característica espiritual. *NC*, situada en mitad de la corriente del renacimiento humano, afirma que los hombres, como los pueblos, tienen el pleno derecho a disponer de sus actos y su destino, "y exigimos para las nacionalidades oprimidas de Iberia... la más absoluta y total de las libertades de autodeterminación." "Desde la famosa entrada de Fernando e Isabel en Granada, tan cacareada, la historia de España ha sido un esfuerzo continuo para encajar un taco cuadrado en un agujero redondo."

> *El día que la convivencia, basada en el respeto y en la estima de todos los valores ampliamente humanos, arraigue en las tierras tendidas al sur de los Pirineos, con el libre resurgir de las nacionalidades hoy oprimidas y menospreciadas, la cultura peninsular volverá a poseer aquella riquísima variedad y pujanza, tumultuosa vida, que conoció antes*

de la deformación cesarista, exótica, de los Austrias y Borbones, cuando los pueblos de Iberia mostraban reflejada en ellos la auténtica verdad humana.

Esta exaltación desconcertante del bajo medievo se afirma después de haber dejado claro que las fuerzas irreconciliables son Fascismo y Frente Popular.

La inminente contienda política es algo más que una mera lucha de partidos; es – conseguida la victoria de una de las partes – el asentamiento de cualquiera de las dos fuerzas irreconciliables, que traen a la vida española un programa totalitario, y el deseo de modelar esta vida de cada uno de los españoles, ateniéndose a premisas impuestas. Es el asentamiento de una manera de vivir dentro de un cuadro cultural organizado.

Número 11, de Marzo-abril 1936, recién ganadas las elecciones por el Frente Popular.

El pueblo español celebrará en el 1º de Mayo de 1936 la victoria reciente del 16 de febrero. Y esta fecha tendrá, más que un carácter de victoria, un hondo sentido de lucha, de conciencia vigilante ante los manejos de un enemigo que aún no ha muerto. Sellará su voluntad unánime de continuar la lucha hasta el final, hasta acabar con la propia sombra y esencia de la reacción y el fascismo, hasta hacer imposible cualquier reencarnación ulterior. El pueblo español, con el proletariado al frente, luchará por la democracia, pero por la democracia entre los capaces de desarrollarla hacia estadios superiores de convivencia humana. Lo demás debe ser arrasado sin piedad.

"El programa agrario en España a través de la historia", por José Bueno.

Poesía de Miguel Alejandro "Geórgica de los hombres sin tierra". Empieza de este modo: "Alta cala del aire ausente y disyuntiva de abisales contornos superlativamente longes; furtiva y trashumante lejanía abombada que apuntala la paja de sol con sus fosoques". Y así una página entera. Después de leerla, uno se pregunta cómo se le quedaría el cuerpo a un proletario después de haber hecho lo propio.

Cuatro dibujos políticos de Alberto Sánchez. Son bastante buenos, pero el texto que les acompaña es de una retórica insufrible. Supusieron la reconciliación o la admisión de Alberto en el club de los intelectuales cargados de razón.

"En el centenario del Romanticismo. Marx y los realistas del siglo XIX", de E. Schiller, traducido por José Renau. Sobre la preferencia de Marx por el realismo.

Como si estuviera poniendo la venda antes de la herida, bajo este artículo aparece la siguiente declaración:

La misión de esta revista es plantear a fondo y de manera viva todos aquellos PROBLEMAS de nuestros tiempos que, sin ser de un interés inmediato para nuestra masa de lectores, son de vital necesidad y urgencia para nuestras minorías intelectuales, y cuya publicación viene a colmar un gran vacío en el movimiento intelectual de la izquierda.

Se refiere a la publicación de una separata en la que preveían incluir, es de suponer, los artículos más indigestos que salpican las páginas de la revista.

"Acusación fiscal contra el general Riego". Transcripción del acta histórica. Tan angustiosa de leer como la poesía de Alejandro.

La carrera de armamentos, a base de fotografías, grabados y textos cortos y elocuentes.

"El arte de tendencia y la caricatura", de Francisco Carreño. En él se presenta la introducción de una serie didáctica sobre el asunto. Carreño se define como artista revolucionario, y deja claro que va a hacer su exposición desde esa perspectiva. "Para producirse y desarrollarse la caricatura o el dibujo de tendencia han contribuido tres factores importantísimos que son su fundamento: el sentimiento popular, la técnica y las condiciones sociales."

"Tchapaiev y Viva Villa". Crítica cinematográfica de Leon Moussinac. Compara con abundantes e inteligibles argumentos la película soviética con la americana. Su tesis es que el cine norteamericano no alcanza la calidad del soviético y además obedece a intereses comerciales y políticos reprobables. El artículo va encabezado por una reproducción del cartel que hizo Renau para la película soviética.

Esta misma idea la refleja Juan Piqueras en "En los 40 años del cinema. El arte en el cinema como expresión económica". Piqueras fue director de la revista *Nuestro Cinema*, otro instrumento de difusión de puntos de vista comunistas dirigido a los aficionados y a los profesionales del cine, que en aquella época debían de ser apenas un puñado. Renau había publicado un artículo en aquella revista, dedicado a las posibilidades de aquel medio.

Nuestro Cinema era una revista deficitaria que se publicaba gracias al bolsillo de Piqueras y de algún que otro colaborador, como *Nueva Cultura*. De ello se deduce la abnegación y fe de sus creadores en la doctrina que promovían.

De regreso al número 11 de *Nueva Cultura*. Un hermoso dibujo de Manuela Ballester de una mujer y una ametralladora ilustra una poesía de Plà i Beltran sobre una mártir comunista asturiana, Aída Lafuente.

Es interesante señalar una nota de la redacción "a los corresponsales", a quienes conmina a

realizar las liquidaciones de la revista con la regularidad debida. Por corresponsales debe entenderse distribuidores.

El número 12, de mayo - junio de 1936 tiene contenidos menos fulminantes. Sin duda los redactores estaban exhaustos tras la campaña a favor del Frente Popular.

Publica un curioso relato policíaco-político titulado "Martillazos", de un autor quizá húngaro, Bela Illes.

Max Aub se asoma a las páginas de *NC* con el primero de dos artículos sobre los "Antecedentes del teatro ruso contemporáneo". Es una verdadera joya llena de información, que evidencia la curiosidad de Aub y su rigor documental, sustentado en una visita reciente que había hecho a la URSS como intelectual extranjero invitado.

"Los Testigos Negros de Nuestro Tiempo" se dedican a las atrocidades del ejército italiano en Abisinia.

Francisco Carreño da a conocer su segunda parte de "El arte de tendencia y la caricatura", sobre el dibujo y el grabado en la Alemania luterana y postluterana. Es un trabajo documentado y sin soflamas ni anacrónicas ni contemporáneas, aunque en la línea militante de la revista.

Varias páginas dedica *NC* a reseñas de libros, de otras revistas y a pequeñas informaciones como la muerte del odiado Oswald Spengler, de la que la revista parece congratularse.

Otra curiosa nota de amenazadoras resonancias es para recordar a los suscriptores que renueven su compromiso: "Esperamos que tras estas líneas de recordatorio, no deje nadie de rellenarlo", el boletín de suscripción.

El último número de 1936 salió fechado en julio, antes del alzamiento militar. Renau colocó en la portada una fotografía de Dolores Ibarruri, sin que conozcamos una razón especial para hacerlo, como no fuera su discurso incendiario en el nuevo parlamento. Ese número tampoco contiene mucha dinamita, acaso porque la izquierda estaba en el poder y no era cosa de agitar unas aguas ya de por sí revueltas. Completa trabajos iniciados en el número anterior, como el de Max Aub sobre el teatro ruso, en el que incluye interesante información sobre el teatro ya propiamente soviético.

“El maestro en la Unión Soviética” es un artículo propagandístico de J. Serrano Pons con tres fotografías en las que se manifiesta la incuestionable felicidad de los ciudadanos de aquel país.

“Los Testigos Negros de Nuestro Tiempo" son un tremendo panfleto en el que se evoca “la voz antigua de Isaías”. Estos textos, como los fotomontajes que ilustran, los hacía Renau, inspirado, dice él, en el ingenio de Antonio Deltoro, que fue su amigo del alma junto a José Gaos durante la guerra civil y en el exilio mejicano. Realmente tienen un lastre profético casi religioso. Algunas afirmaciones ponen los pelos de punta, considerando su fecha de publicación: “¡Aullad, porque está cerca el día!” “La destrucción acordada rebosará justicia.” Por último cabe mencionar las contraportadas de los últimos números menos militantes de *NC*. Eran una colección de chistes ilustrados recogidos de la prensa internacional. El título de la sección era “Zodíaco Político”, y reproducía viñetas de periódicos editados en lugares tan lejanos como Sydney. Todos pertenecían, obviamente, a la prensa izquierdista o confesadamente comunista. Cabe preguntarse cómo y de dónde sacaría Renau esos chistes. De la chistera mágica del Komintern, con toda probabilidad.

Apéndice III

La Función Social del Cartel

La historia del cartel y la historia del capitalismo, nos viene a decir Renau, corren parejas. Este planteamiento le sirve para introducir la argumentación marxista en la que se apoyará sin tomarse la molestia de sustentarla con datos empíricos. He aquí algunos ejemplos.

> *Saltando sobre antecedentes históricos, que nos obligarían a considerar el problema de la publicidad en la totalidad de su conjunto, más allá de su expresión artística, partimos del siglo XIX, que es cuando realmente aparece el cartel con personalidad de hecho concreto.*
>
> *En esta época, el cartel era como hijo bastardo de la burguesía, que no había desembocado aún en las formas de madurez histórica.*
>
> *El cartel comercial aparece dentro de ese ambiente pequeño-burgués y limitado que los restos del artesanado imprimían a la vida social de la ciudad.*

No siempre Renau acertaba en traducir con claridad sus ideas, según hemos visto en sus primeros artículos teóricos. Los tipógrafos y cartelistas aficionados que le escuchaban en el Paraninfo debieron de rascarse detrás de la oreja al escuchar lo siguiente:

> *Cuando las experiencias positivas –técnicas y funcionales- de la plástica publicitaria encuentren el camino superior de su servidumbre en las necesidades sociales de la nueva era que apunta, la primera etapa del cartel como expresión capitalista, desde sus balbuceos románticos hasta las grandes y últimas creaciones, formarán un capítulo apasionante en la historia de la evolución social.*

Al enunciar la historia del cartelismo de los años 20, Renau emite una crítica moral que podría suscribir la ética cristiana. Dice que el efecto psicológico de la Gran Guerra en los artistas es

> *una marcada tendencia a la exacerbación erótica. Esta tendencia anormal impregna de perversión toda la producción cultural de los años de guerra y de posguerra – especialmente en el aspecto plástico – como contrapeso natural al vacío que dejaba la caída vertical de los valores sociales y humanos… Bajo el signo del naufragio general de los valores morales, en un ambiente de derrota humana sin precedentes históricos, la sociedad reemprende su destino a través de una nube de frivolidad que perdió la sinceridad vital de antaño, que tiene mucho de estupefaciente en su fondo de trágico cinismo.*

Esto lo dice alguien que ha dedicado lo más fino de su profesionalidad a dibujar hermosos desnudos femeninos, no sólo con un propósito pedagógico, sino por el puro placer de hacerlos y de

provocar la fruición de los lectores de la revista *Crónica*. No creo yo, sin embargo, que se trate de un caso flagrante de hipocresía. En este párrafo, como en algunos otros, el director general se atiene a un guión políticamente correcto. Aunque las convicciones religiosas o ideológicas poseen complejos mecanismos para mitigar las contradicciones, la hipocresía se ve sólo desde fuera.

En el capítulo titulado *Función y sentido del cartel comercial*, Renau se mete en un galimatías conceptual. "El desarrollo y creciente utilización del cartel como instrumento auxiliar esencial para la especulación comercial, debe interpretarse como signo indudable del aumento progresivo en la producción y paralelamente, de una disminución de la capacidad de consumo."

Parece estar diciendo que el incremento de la publicidad se debe a que los obreros no tienen dinero para gastar, y por tanto los vendedores han de competir entre ellos, algo que no suena muy lógico. Porque si los fabricantes y los vendedores gastan más en publicidad, una de dos, o hacen repercutir ese gasto en el precio final del producto, que se encarece y por tanto resulta más difícil de comprar por el pobre obrero arruinado, o no lo hacen y pierden dinero y se arruinan ellos a su vez. Quizá este era el pronóstico de Renau como marxista: el capitalismo no tiene futuro, está condenado a desaparecer, se autodestruirá.

Pero más oscuro todavía es el siguiente razonamiento. Renau dice que la publicidad es o ha de ser rentable (lo dice de una manera complicadísima, "la publicidad, en su concepto comercial, es un elemento rentable"), y que será tanto más rentable cuanto mayor sea su dimensión ("la justificación más genuina de su desarrollo se realiza en razón directa a la magnitud de su función").

Concluye con esta afirmación: "Lo cual presupone condiciones capitalistas de un gran desarrollo en la producción y su correspondencia dialéctica en la posibilidad de grandes esferas de influencia, es decir, las condiciones exactas y específicas a la etapa de concentración del capital."

Luego vuelve a insistir en la perversión esencial del capitalismo. "El capitalismo va perfeccionando sus procedimientos de captación y extensión sólo a costa de falsear y encubrir la finalidad concreta y verdadera de su función social."

¿Cuál es la verdadera "función social" del capitalismo? Y, ¿por qué necesita encubrirla? Supongo que Renau estaría convencido de que la *función social del capitalismo* era explotar a todo bicho viviente, movido por su insaciable afán de lucro. Presenta el capitalismo como una categoría metafísica, al margen o por encima de los hombres.

A continuación, otra muestra del moralismo de Renau, que interpreta la publicidad de los ferrocarriles (monopolios sin competencia, y por lo tanto, supuestamente, no necesitan hacer publicidad) como un intento de "despertar en las gentes una especie de entusiasmo romántico por su

empresa, entusiasmo que debe enmascarar la realidad de una condición cargada de innumerables pecados…"

Uno no puede dejar de hacerse estas preguntas: ¿A qué condición se refiere Renau? Y, ¿por qué está cargada de innumerables pecados? ¿Qué clase de pecados?

Luego, da más argumentos morales.

> *Pero la falta de unidad moral en el conjunto de los diferentes fines y aspectos de la propaganda comercial denuncia la verdadera entraña sarcástica de esos mil carteles que gritan a todo transeúnte "si usted es pobre es porque quiere", junto a esos otros que pintan con vivos colores la vida confortable del hogar burgués.*

Imagino que en una época de crisis económica (y también social), la publicidad de los objetos de lujo puede crear entre los parados y las personas sin recursos la reacción de sentirse agredido. Pero, entonces, el resultado de la publicidad es exactamente el contrario del que se propone, porque excita a las gentes a sublevarse, cosa palmariamente incierta.

En el capítulo *La edad de oro del cartel comercial*, Renau se muestra convencido de que el capitalismo monopolista es el medio en el que el cartel publicitario "ha alcanzado la plenitud de su desarrollo", como se ve en la prosperidad y la popularidad del capitalismo norteamericano. Y afirma: "El cartel comercial ha sido el instrumento más fiel de su imperialismo de penetración económica en el mundo." Quizá quiso decir que el cartel era el instrumento más útil de la penetración del imperialismo norteamericano.

Entra luego Renau en el tema estético y dice que la publicidad cartelista norteamericana no ha aportado nada a la europea, con más historia y enjundia, y que el éxito norteamericano se debe a "su depuración técnica y perfeccionamiento en los procedimientos psicotécnicos de su función." En otras palabras, que busca más la eficacia de su mensaje que su calidad o innovación estética.

Sin embargo, luego afirma que el auge del cartel comercial en Europa se debe a que sus creadores tuvieron que exprimirse las meninges ante la avalancha de productos norteamericanos, acompañada de eficaces campañas publicitarias. Y deduce que la publicidad europea es mucho mejor que la norteamericana, porque se dirige a personas cuya condición es "más profunda y compleja". "Es en Europa, en última instancia, donde se realiza la personalidad plena del cartel comercial".

Distingue a continuación las características nacionales de la publicidad europea. En la alemana, "los hombres y las cosas se maquinizan, el cosmos entero se geometriza, se deshumaniza",

y liquida “los restos de un decorativismo superficial y decadente”. Esto lo atribuye Renau a “la capacidad de abstracción del pueblo alemán”, cuya publicidad es una “síntesis hierática de sus formas”, un lenguaje “inadecuado para la condición psicológica de cualquier otro pueblo.”

Al referirse a la publicidad francesa dice que “la osamenta estructural alemana es rellenada con valores nuevos de espíritu y de humanidad, remozada con las coloraciones sensuales y fragantes del impresionismo francés y con los valores más vivos y jugosos de la experiencia cubista y surrealista”. Francia aporta a la publicidad alemana “el mar Mediterráneo con sus efluvios salados y su cielo azul”.

En la época de crisis del capitalismo, dice Renau, la publicidad liquida progresivamente la expresión lírica y poética en la propaganda, imponiendo formas cada vez más directas y concretas en la representación de los objetos. El industrial y el comerciante renuncian a toda mediatización sentimental e intentan desesperadamente meter por los ojos del consumidor la materialidad depurada y cualitativa de sus productos.

Esto contradice, a mi entender, esa anterior afirmación hecha antes de que “el capitalismo va perfeccionando sus procedimientos de captación y extensión sólo a costa de falsear y encubrir la finalidad concreta y verdadera de su función social.”

En el capítulo siguiente, *Cartel comercial y cartel político*, empieza diciendo que el artista publicitario se ha convertido en “instrumento técnico de toda falsificación, en ingenio de engañosos artificios”. Y vuelve a un análisis desde el punto de vista de una ética que no parece muy materialista: “La posibilidad de un realismo publicitario de significación humana está en contradicción con la práctica y fines de la ‘reclame’ burguesa”

Para Renau, la diferencia clave entre el cartel comercial y el político estriba en “la apreciación sobre el realismo”. Deja caer que lo que distingue al artista capitalista del artista proletario es que el primero sirve a un señor canalla, y el segundo a una causa justa.

En el capítulo *Hacia un nuevo realismo*, se nota su concordancia con las recientes consignas sobre el realismo socialista, dictadas por el Kremlin hacia 1932. Distingue entre el realismo “clásico”, al que nos ha acostumbrado la pintura del siglo XIX, junto con el retrato de una realidad objetiva, que persiste en la historia de la pintura occidental desde el Renacimiento, y el “nuevo realismo”. Este nuevo realismo consiste en “influir en la realidad misma”, no en narrarla, “como superación histórica de las viejas tendencias humanistas”. Esta idea es paralela a la crítica que hizo Marx a los filósofos de su tiempo y a los antepasados, que habían perdido el tiempo especulando.

Renau insiste en su visión ideológica. No olvidemos que está metido hasta el cuello en una

guerra sin cuartel.

> *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.*

Lamenta que la abstracción creciente en los años 30 "ha tenido como consecuencia el excluir el tiempo como elemento vital del mundo ideológico del artista."

Sobre el Surrealismo dice, "el hombre surrealista es el cadáver que pasea cínicamente las lacras horrendas de su corrupción". Esto se entiende mejor si se tiene en cuenta que el movimiento Surrealista se acababa de partir en dos, excluyéndose de él artistas como Aragon, que optaron antes por su militancia comunista que por dar rienda suelta al fluido de su inconsciente.

Luego, recurre a Ortega y Gasset, cuya *Deshumanización del arte* era un texto internacionalmente difundido y apreciado.

> *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.*

Una vez más queda claro que la retórica de Renau se dirige con toda intención a personas que viven una guerra.

> *El canto épico resuena de nuevo en el pecho de los pueblos 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, cargando de destino en su albur inmaculado. 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.*
>
> *[…]*
>
> *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 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.

A mi entender, Renau se dejaba arrastrar por una retórica de ecos religiosos, algo natural, puesto que se había formado de niño en ella.

En el capítulo *Servidumbre del artista*, insiste en la vinculación, la dependencia de la producción artística de su época.

"La independencia incondicionada, la libertad absoluta de creación del artista, no dejan de ser pura mitología de teóricos idealistas." Como Ortega, piensa que se ha producido un divorcio entre el artista y la comunidad. Pero a diferencia de Ortega, Renau niega que este divorcio pueda tener aspectos o consecuencias saludables para la minoría ilustrada. "La función del arte pierde su condición de universalidad y su ejercicio degenera en un puro diletantismo, en estrecha servidumbre a un engranaje especial de minorías selectas."

El capitalismo ha puesto al artista ante una disyuntiva. "Someterse como esclavo incondicional o errar como perro sin dueño en el río revuelto de la descomposición histórica más profunda que conocieron los tiempos." "En el caso concreto de España, es curioso contemplar cómo el hecho violento de la guerra despierta al artista de su inerte letargo."

La deshumanización del arte señalada por Ortega se convierte para Renau en un descubrimiento decisivo. Realmente Ortega hizo una definición certera y sagaz del arte moderno. La mejor manera de volver a humanizar el arte, dice Renau, es decretar un nuevo realismo y convencer al artista de que debe conquistar su libertad incorporándose a la sociedad (de la que vive apartado a causa de su orgullo elitista) por medio de la adquisición de "un grado de conciencia en su misión social e histórica jamás alcanzado ni previsto"

Después de estos prolegómenos algo academicistas pero precisos, entra en la materia del cartel.

El cartelista será para Renau el arquetipo del "artista de la libertad disciplinada, de la libertad condicionada a las exigencias objetivas". Claro que, incluso si el artista, en concreto el cartelista, acepta moldear su creación y su técnica a las exigencias sociales, por ejemplo, a la más tremenda, la guerra, no puede hacerlo por las buenas, se ha de ceñir a algo. ¿A qué?

El artista tiene que renunciar a su emoción, al desahogo de su propia sensibilidad. Nada de

esto es lícito "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."

La "servidumbre objetiva" y la "ósmosis emocional" son abstracciones que necesitan concretarse para servir a algo o de algo. Renau nunca admitirá que quien dicta los objetivos de la servidumbre y las fórmulas de la ósmosis emocional es un aparato político, no una comunión milagrosa de voluntades. A cuenta de esto tendrá una polémica con el pintor Ramón Gaya, de la que daremos cumplida cuenta. Polémica abierta, sin malos modos, sin diatribas.

Pasa a continuación Renau a tratar *El cartel político*. El cartel político por excelencia es el cartel soviético, adelanta. Pero, ¿de dónde ha surgido, si la tradición estética rusa partía del caduco academicismo afrancesado? De la lucha, de la revolución, de la necesidad de estar a la altura de las circunstancias. Los problemas con que se encontraron los bolcheviques para construir un nuevo aparato de Estado hizo ver a los artistas revolucionarios que la necesidad social del cartel era mucho más urgente que la del arte puramente emocional.

Renau se muestra convencido de que el cartelismo soviético narra "el camino heroico y abnegado hacia una humanidad libre." Una narración que ha causado impacto en el arte occidental, como se observa en el cine, la fotografía y la escenografía teatral. Se refiere Renau, me figuro, al constructivismo ruso, que, sin embargo, a principios de los años 30 fue asfixiado por Stalin.

Poco a poco va conduciendo Renau su discurso al trabajo de los cartelistas españoles de ese instante. Para empezar, asegura que se repiten como monos y que siguen basando su retórica en los recursos publicitarios. "Los mejores cartelistas siguen creando esos hermosos y falsos carteles de feria, de exposición de bellas artes o de perfumería… El juego de los colores sigue el tópico decorativista de los mejores tiempos de frivolidad". Pero lo peor de todo es que son incapaces de exaltar los nuevos valores humanos revolucionarios.

Puesto que Renau se había ganado la vida (y cantidad de premios) haciendo publicidad de perfumería y carteles de ferias, me resulta difícil admitir que estos reproches le salieran espontáneamente. Bastante bien sabía que a los creativos publicitarios (como se diría ahora) les costaba comprender la nueva estética antifascista, heroica, revolucionaria. Y por eso larga ese discurso. Probablemente la dirección del partido y los emisarios soviéticos que empezaban a llegar a España habían comentado con él algo evidente, la falta de tino de los cartelistas, y Renau consideró que podía combinar el tirón de orejas con la formulación de unas ideas básicas, exactamente igual que haría un fabricante, al exponer los motivos y objetivos de la publicidad de

sus productos. Hoy se le llama a esto "argumentario".

Si fue así, Renau no anduvo muy acertado en las formas. Quizá porque no le hacía gracia el papel que había asumido, intentaba animar a sus compañeros.

> *En el profundo trance de creación en que está colocado nuestro pueblo [o sea, los artistas, que son la quintaesencia del pueblo] y teniendo en cuenta las condiciones especialísimas y casi vírgenes de la tradición plástica española, estoy plenamente convencido que quizás el cartel político encuentra aquí la coyuntura más feliz para su revalorización superlativa, dentro del cuadro universal del nuevo realismo humano.*

Renau intenta dar las claves de su filípica en el último capítulo: *Nuestro cartel político debe desarrollar la herencia del realismo español.*

Intenta Renau argumentar sobre una base histórica, habla del Renacimiento y de su Humanismo, que naufragó en el Manierismo y el Barroco: "El hombre se ahoga en esta idolatría neopagana hacia la belleza absoluta, que, conduciendo el arte a los terrenos preceptivos e idealistas lo desarraiga lentamente de la realidad humana." A mi juicio esta afirmación, que podría hacer un obispo sin cambiar una coma, es una prueba más de la honda huella religiosa de Renau.

Luego pone en cuestión el desarrollo del arte no figurativo francés. Para terminar asegurando que "en España, nuestra mejor tradición plástica está intacta aún, virgen en la frescura de sus formas y en el sentido histórico de su condición nacional." Los pintores que sentían alguna identificación con las ideas de los sublevados habrían suscrito desde el campo franquista esta afirmación. Así como la siguiente: "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."

Para él, la culminación ejemplar del realismo español es la pintura del siglo XVII, Ribera, Zurbarán, Velázquez. ¡Y cuánta razón tiene! Quizá porque le parece que arriesga mucho de cara a los vanguardistas, copia del historiador Enrique Lafuente un texto que suscribe, puesto que no dice lo contrario. Una visión del arte muy poco bolchevique.

> *El objetivo y fin último del gran arte castizo español está por encima de estas concesiones a una estética normativa. Es 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 quizá 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.

Estas líneas nos permiten comprender por qué Renau no se exilió a la URSS, por qué se marchó a Méjico. Para no desgajarse de la Hispanidad. Y la prueba irrefutable son los murales del Casino de la Selva de Cuernavaca, en los que describe "el alma española" con energía y contundencia, para que no queden dudas, usando los recursos iconográficos más despreciados hoy por la izquierda divagante y por el propio Renau en los primeros números de la revista *Nueva Cultura*, como hemos visto.

Al final, Renau no puede resistirse a hacer una alabanza de Velázquez, con ese entusiasmo que él critica en los cartelistas, sometidos al dictado de la conveniencia política de cada instante.

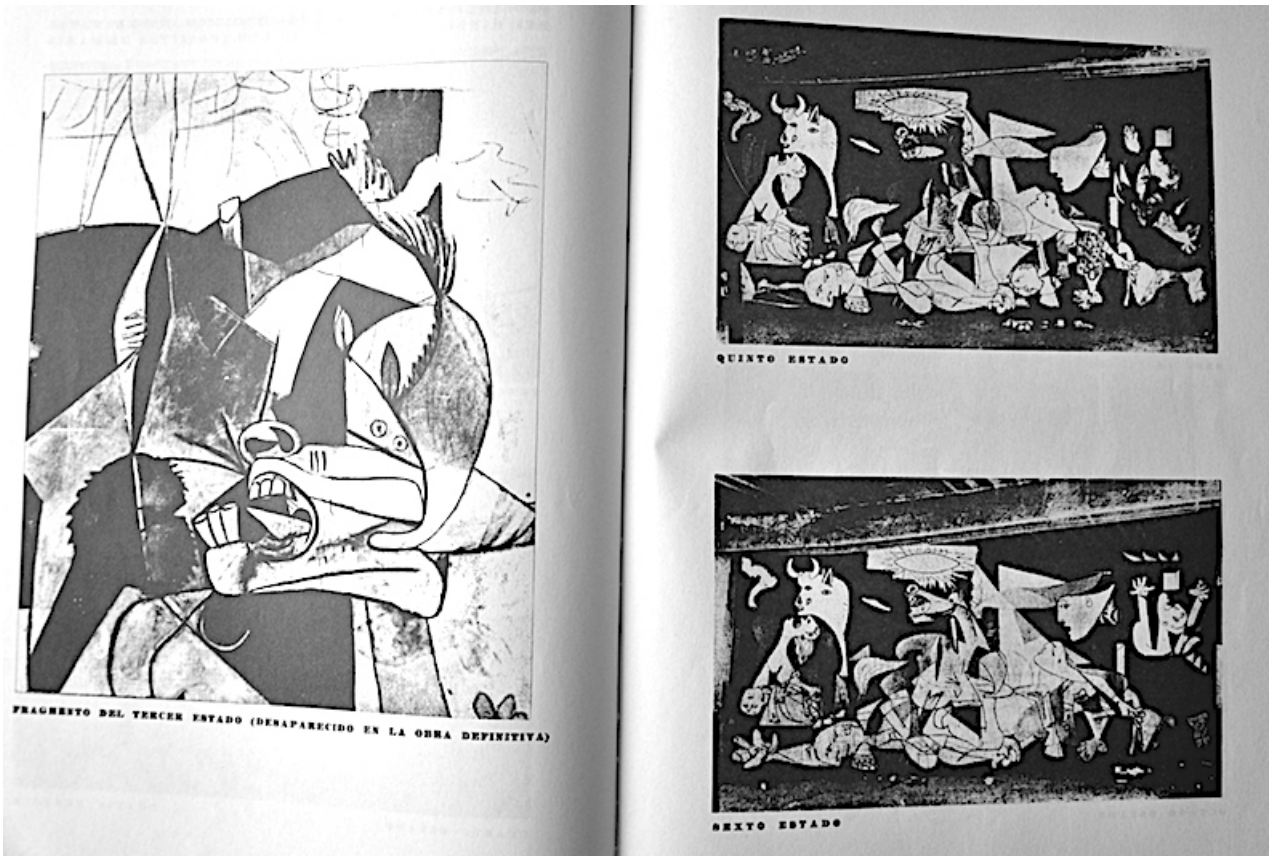
Velázquez es el pintor más profundamente español, y a través de la ambición cósmica que emana de su arte, el más universal de su época. A través de su verbo espontáneo, la entraña popular española que vibra como condición suprema en toda nuestra plástica realista, se recrea al sentirse reflejada. El 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 emocionado 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.

Acaba desmontando con desconcertante audacia un rasgo notorio de la leyenda negra. Califico de desconcertante su audacia porque su generación y él mismo se habían basado en ella para reclamar una "nueva cultura" para España.

A pesar de que se ha intentado valorar nuestra cultura realista como expresión del movimiento de la Contrarreforma frente a las corrientes humanistas que desarrolla la revolución burguesa contra el periodo 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.

¿No resulta chocante que cuando habla su conciencia, su sentimiento, el discurso de Renau sea cristalino, mientras que cuando intenta parecer sesudo resulta indescifrable?



Apéndice IV

Segunda etapa de *NUEVA CULTURA*

En este primer número de la nueva etapa de *NC* escribe José Bergamín, con la idea de que "toda nuestra literatura clásica es cosa del pueblo, lenguaje popular español." Lejos quedan las filípicas contra el casticismo español que tantos males ocasionó. Y de nuevo es sorprendente cómo la izquierda disputa a la derecha la representación del alma de esa España desgarrada, encarnada en esa entidad metafísica llamada pueblo, en el cual radica invisible y florece, según expresión de Bergamín.

José María Ots y Capdequí, presidente de la AIDCV también escribe para *NC*, en su caso exaltando los valores amenazados por el fascismo en Hispanoamérica.

Por supuesto, los artistas soviéticos dedican una sonora carta a los artistas españoles. La ironía mayor es el final del artículo, una encuesta a estos últimos sobre la Constitución staliniana, que acababa de aprobarse por supermayoría absoluta en la URSS. Cabe recordar que los años 1937 y 1938 son los de las purgas estalinistas más feroces. Los servicios policíacos llevaron a los tribunales a 790.665 personas en 1937, y a 554.258 en 1938. Más de medio millón fueron sentencias de muerte.

En otro artículo, Juan Renau asegura que el "Instituto Obrero" es la cultura al servicio del pueblo. Pero no da casi ningún detalle de lo que fue esa institución, creada en Valencia y que contribuyó a la instrucción de muchos vecinos que no la tenían. Casi toda la energía de Juan Renau se dedica a glosar las virtudes de la cultura al servicio, una vez más, del pueblo.

Juan Gil Albert se pregunta si la guerra ha generado nuevos juglares. Y se responde que "a esa disforme diosa de la guerra no podía tender una nación de labriegos enjutos y de telúricos cantores extasiados. La madurez se advierte precisamente en eso: que no era la guerra, sino la revolución la que todos queríamos." Esta confesión lapidaria explica el afecto que Renau tenía al poeta alcoyano, por encima de cualquier circunstancia.

Tras una introducción de Navarro Tomás, *NC* publica unos hermosos versos de Miguel Hernández, llenos de un ardor auténticamente revolucionario, como solicitaba Gil Albert, entre ellos "El niño yuntero".

El pintor Francisco Carreño, al que conocemos como uno de los primeros amigos de Renau, zanja la disputa entre arte figurativo y arte abstraccionista, asegurando que la postura del arte puro ya no tiene practicantes en España (algo que a Ramón Gaya y a sus amigos sacaría de quicio), debido a la contundencia de los hechos que se viven. Defiende Carreño con la misma elocuencia que Renau "la implantación del realismo en España, o mejor dicho, una vuelta, en parte, al tradicional arte español."

A continuación, es Renau quien redacta una discutible interpretación del origen social de las fallas valencianas, nacidas según él como un elemento de resistencia y rebeldía allá por el siglo XVI, con motivo de la sublevación de los agermanados contra Carlos I. (Véase el apéndice que sigue.)

También Renau se emplea a fondo en los fotomontajes *Testigos negros de nuestro tiempo*, cinco páginas dedicadas a las atrocidades de los hitlerianos en España. Sin solución de continuidad aparece una información gráfica sobre el taller experimental de Siqueiros en Nueva York, que organizó el partido comunista de los Estados Unidos. Contiene elementos que luego empleará Siqueiros en su mural Retrato de la Burguesía, de Méjico.

M. Fernández González dedica unas vigorosas octavas al heroico pueblo de Madrid.

Emili Nadal aprovecha la reciente creación de una Conselleria de Cultura en Valencia, para redactar un breve pero enjundioso artículo sobre las nacionalidades oprimidas durante siglos por un ente abstracto llamado centralismo. Defiende con entusiasmo el derecho a la existencia de un País Valenciano, que sería "la primera sombra" de un Estado nacional valenciano. "Existe una

psicología, una lengua, una economía valenciana, de rasgos acusadísimos, y a su lado pequeños núcleos minoritarios de lengua española con unos derechos amplísimos como minoría nacional, pero sin ninguna misión cultural rectora, porque su exotismo se lo tiene vedado". Nadal se refería a la mayoría de valenciano parlantes nativos en aquella época, que sin embargo utilizaban el castellano como lengua vehicular de cultura, muy a su pesar (de Nadal); y llamaba minoría nacional, es de suponer, a las poblaciones castellano parlantes del interior, mucho menos nutridas, y desprovistas, dice, de misión cultural.

Este primer número de la nueva etapa de *NC* incluye varias páginas con notas y críticas diversas. Entre ellas merece destacar dos. La primera, la dedicada a saludar la aparición de la revista *Hora de España*. El autor de la reseña, Ángel Gaos, se siente obligado a diferenciar *NC* de la recién editada, porque, aunque ambas sirven a la causa popular, *Hora de España* ("una revista pasiva de acumulación inorgánica") se limita a reflejar, mientras que *NC* desea influir.

La segunda reseña destacable es la dedicada a *Estudios*, en la que Renau colaboró insistentemente hasta el estallido de la guerra. Juan Serrano, que hace la crítica, la tilda de "publicación anarco-naturalista y pornográfico técnica", y proclama que debe ser desterrada del panorama intelectual de la nueva España. Lástima que no haya ningún testimonio de la opinión de Renau sobre semejante sentencia.

El resto de los números de *Nueva Cultura* responden al mismo tenor. En dos de ellos se publica el texto de la conferencia de Renau sobre la función social del cartel publicitario, con numerosas y apropiadas ilustraciones. También dedica páginas ilustradas a un hecho histórico, la exposición de arte degenerado que el gobierno nazi mandó de gira por todo el país. Desde *NC* se critica la manipulación artística y el sectarismo de sus promotores. Lo que entonces no estaba tan claro es que gracias a esta exposición itinerante, que vieron millones de alemanes, se educó la sensibilidad estética de muchos de ellos hacia el arte moderno; es decir, se consiguió exactamente lo contrario de lo que pretendía la frustración artística del Führer.

Un número de *NC* fue dedicado al II Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura. Contenía discursos, entre ellos el que pronunció Carles Salvador, en representación de la delegación del País Valenciano. En él afirma que "lo que comúnmente denominamos España carece de una unidad efectiva, específica, por estar constituida por un numeroso grupo de pequeñas nacionalidades que desde hace siglos, y por una unilateral creencia de falsa unidad, ha venido soportando una infame y vergonzosa difamación -e incluso opresión- por parte de los elementos centralizadores que les predestinaban a morir bajo un completo olvido". *NC* no hacía ninguna referencia al escándalo Gide. Pero sí incluía un completo dossier, muy bien ilustrado, sobre la

realización del Guernica de Picasso. Fue toda una primicia en la prensa española, y contenía asimismo el nebuloso texto y los dibujos de "Sueño y mentira de Franco".

Otro hecho destacable es la importancia que se dio a Méjico, a sus escritores, artistas y muralistas en *NC*. Numerosos intelectuales mejicanos fueron invitados a venir a España, en especial los pertenecientes a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), con quienes Renau y su mujer Manolita fueron estableciendo unos lazos que luego les resultarían utilísimos.

Esta nueva etapa de *NC* fue muy rica en ilustraciones, muchas más que cualquiera de las revistas que, a trancas y barrancas, se publicaron en la misma época. Contribuyeron con sus dibujos los mejores artistas de la época, desde Gori Muñoz al escultor Alberto, Aurelio Arteta o Miguel Prieto. Y con sus escritos, las plumas más destacadas de la intelectualidad republicana, como María Zambrano, León Felipe o Rafael Alberti.

Apéndice V

El inconsciente fallero de Josep Renau

Artículo del autor de la biografía publicado en el Llibret de la Falla Lepanto de 2007 y premiado por la Associació d'Estudis Fallers.

No fue mucha la relación de José Renau con la Fiesta de las Fallas de Valencia. La actitud de Renau hacia las Fallas y otras Fiestas populares y religiosas de la ciudad, como el Corpus o los *Altarets de Sant Vicent*, preludió en los años 20 y 30 del pasado siglo la de una buena parte de los intelectuales de izquierdas de después, distante y menospreciadora en público, aunque en privado fuera otra cosa. La estética, la composición y el gusto chillón y provocativo de las Fallas se manifiesta en algunos de los trabajos más representativos del artista exiliado. Porque, a pesar de que exhibiera desinterés por la Fiesta, las Fallas dejaron una impronta evidente en su estilo artístico. Yo llamaría a este curioso fenómeno el inconsciente fallero de José Renau.

Intentaré demostrarlo con algunas referencias que he ido descubriendo al investigar la vida y la obra de Renau para escribir una biografía suya el año de su centenario, 2007, que publicará la Institución Alfons el Magnànim de la Diputación de Valencia.

José Renau dedicó poco interés a los mecanismos internos de las Fiestas populares valencianas, aunque las conocía, como cualquier valenciano, desde bien pequeño. Criado en el barrio del Cabañal (Travesía de la Iglesia), había asistido a las liturgias religiosas de la parroquia del Rosario, y admiraría con ojos de chiquillo las procesiones del Corpus y la Semana Santa Marinera, entre otras cosas porque su padre era un católico de convicciones arraigadas, y pintor y profesor de la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Hay testimonios que muestran que don José contribuyó en la confección de pendones y *Rocas* (carrozas) del Corpus y no sería de extrañar que también colaborase en alguna falla, aunque nadie lo cuenta.

El joven Renau sí hizo una vez un diseño de falla, según consta en las memorias de su hermano Juanino, *Pasos y Sombras*. La familia Renau veraneaba en el pueblo de Fontanars dels Alforins más o menos desde el 1920 ó 21. Hacia el final de la década José y Juanino Renau intervinieron en la construcción de un *Mahomet* o gran ninot festivo utilizado literalmente como cabeza de turco en las Fiestas de Moros y Cristianos de la localidad.

Quien construía habitualmente el *Mahomet* era otro forastero que también veraneaba en Fontanars, Ruperto Sanchis, compañero de José Renau en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, situada entonces en el barrio del Carmen. Pero en esa ocasión Ruperto se encontraba enfermo, con fiebre, y los festeros encomendaron el *Mahomet* a los Renau, que tenían ya fama de artistas. Dice Juan Renau: "Ni a Pepito ni a mí nos falta experiencia para esta industria. Mi hermano hizo una falla el año anterior. Yo he sacado de apuros, más de una vez, a compañeros de Bellas Artes metidos en artificio fallero y carros alegóricos para la Batalla de Flores".

El futuro fotomontador aprendió el oficio de litógrafo y cartelista en la Litografia Ortega. Tenía sólo 16 años, y su padre le colocó allí como castigo por un escándalo organizado en la Escuela de Bellas Artes. Este aprendizaje, sumado al que había obtenido en casa gracias a su padre, que le enseñó a dibujar hasta convertirlo en uno de los grafistas más capacitados de la época, y a las lecciones que había recibido en la Escuela, fueron la base del éxito de Renau en la época republicana. Hasta que estalló la Guerra Civil, Renau se ganaba la vida, muy bien por cierto, como cartelista de Fiestas y de publicidad cinematográfica.

Obtuvo premios importantes en concursos públicos. Hizo al menos cuatro carteles para las Ferias de Julio de 1929, 1931, 1934 y 1935, y también es suya una pequeña litografia titulada *A la*

sombra del Miguelete, según consta en el *Catálogo Razonado de Renau*, a cargo de Albert Forment.

Además, Renau ilustraba revistas semanales o mensuales, y hacía portadas de libros. Era un trabajo comprometido políticamente, y no sabemos si cobraba por eso o lo hacía de balde. Por la cantidad de piezas que se han catalogado, cerca de un centenar, y las que se hayan perdido, es difícil imaginar que este trabajo, que consumía buena parte de su tiempo, lo hiciera nada más por afecto y fidelidad a una idea política. Además, la mayoría de estas contribuciones se publicaron en revistas anarquistas, siendo él un militante comunista ortodoxo y serio. Es verdad que en la Valencia de aquel tiempo, las organizaciones anarquistas superaban en influencia y militancia al PCE, y se pueden entender las colaboraciones de Renau como una forma inteligente de mantener cierto ascendente y buena relación con la parte más activa de la izquierda obrera.

Sea como sea, el hecho es que en las Fallas de 1936 *El Gráfico Fallero*, órgano oficial del Comité Central Fallero abre con una portada firmada por Renau. El *Catálogo Razonado* no hace mención de esta ilustración, que yo he conocido gracias a un socio de la falla Lepanto.

Un año después, la revista *Nueva Cultura*, editada y subvencionada por Renau, publica un artículo suyo titulado "Sentido popular y revolucionario de la Fiesta de las Fallas". El texto fue reproducido en el libro antológico *La batalla per una Nova Cultura*, editado por Eliseu Climent en 1978, con una introducción de Manuel García García.

Renau establece una relación ideológica de causa-efecto entre las Fallas y los intereses sociales, económicos y políticos de las clases populares que son la base y el brote de cultivo de la Fiesta. Comienza justificando históricamente esta tesis derivada de la doctrina del materialismo histórico, con una forzada referencia a la sublevación de las Germanías. Dice Renau:

> *Aún estaba caliente en el ánimo de la gente de la calle el recuerdo de los días frustrados de las Germanías, que encendieron de lucha social los barrios de Valencia. La represión del magnífico movimiento insurreccional de los Gremios había dejado en los corazones un poso de odio rehogado, pero fresco y directo, hacia las castas nobles que ocupaban de nuevo los palacios en las callejuelas angostadas [probablemente sea un error tipográfico por "angostas"] y sombrías.*
>
> *Y fueron estos mismos Gremios –el de la madera concretamente– los que transformaron su Fiesta sindical en el instrumento que encarrilaba el desfogamiento del pueblo en la tragicomedia de vestir los tronos rituales –el parot o madero encrucijado en que los carpinteros colgaban los candiles de sus vigilias fabriles– con el aspecto y efigie de los odiados o de su encarnación inmediata: el comerciante ladrón, el alguacil déspota, el*

edil aprovechado… Las llamas cumplirán después su misión litúrgica de purificación.

Renau asegura que la evolución de la Fiesta da lugar al arrinconamiento de San José, el patrón de los carpinteros, en beneficio de otro "sentido sensual y crítico, es decir, materialista y revolucionario".

Es preciso situarse en marzo de 1937, con una Valencia amenazada por los bombardeos franquistas y una guerra abierta en multitud de frentes contra los militares sublevados, para entender esta visión sectaria, que en realidad había comenzado a adquirir cuerpo en los años anteriores a la República, cuando la izquierda reaccionaba a los abusos de la derecha con una radicalización también violenta. Desde el punto de vista marxista-leninista superortodoxo, cualquier manifestación festiva popular y crítica sugiere una revolución frustrada o deseada, aunque no se haya manifestado. En términos antropológicos más objetivos, la vertiente crítica de las Fiestas populares canaliza el malestar de una parte significativa de la población, pero nada más. Es decir, la intención política concreta, determinada, es ajena a los promotores de la Fiesta.

Renau argumenta después que los intereses de las clases mercantiles y burguesas han ahogado el sentido revolucionario de las Fallas, y critica el sistema de recompensas creado por los organismos municipales. A propósito de eso, hace una censura sensata contra las desviaciones del sentido plástico del monumento, "una tendencia a exacerbar lo grotesco, llegando a una hipertrofia tan monstruosa en las formas, que ahogaba toda la gracia y vigor del realismo burlesco original". Otro defecto lo ve Renau en la tendencia decorativista fría y banal, "la antítesis misma de su razón funcional".

Renau estaba convencido de que toda creación artística tenía una razón funcional, era una cosa que defendió hasta su muerte. Sin entrar en la validez de esta idea, es preciso tenerla en cuenta para entender su defensa encarnizada del sentido revolucionario de las Fallas, manipuladas por los intereses de los dominadores y de los explotadores.

> *El pueblo necesita hoy más que nunca de las Fallas, porque en su lucha por una vida mejor se apoya en su tradición histórica, en la salvación de sus valores ancestrales. Y más cuando estos valores pueden esgrimirse como armas eficaces para sus victorias.*

Esto último es la clave de toda la argumentación del Renau luchador y comunista. Igual que Stalin había recurrido al viejo patriotismo de los campesinos rusos para combatir la invasión nazi, al pueblo valenciano es bueno recordarle que sus tradiciones festivas tienen un sentido, una función revolucionaria muy útil en un período de guerra, pero una función inventada, porque no se ha de confundir (si no es con un propósito político e ideológico) con la crítica, el desahogo, la revuelta.

Una última cita, cuya interpretación será divergente según quien la haga, pero que revela el profundo sentido ideológico del razonamiento de Renau:

> *Esa genuina agudeza crítica del pueblo valenciano debe encontrar el cauce para su proceso ulterior, la razón de su continuidad, en el desarrollo y transformación dialéctica de sus formas nacionales de expresión, adaptándolas al sentir de las nuevas masas que maduran su consciencia histórica y política. Y la potencia funcional de las Fallas como instrumento para reforzar este proceso creciente, es de primer orden en la lucha revolucionaria de estos tiempos… porque habla a un pueblo con lengua de su propio temperamento, con palabras plásticas, de regusto familiar, de tradición auténtica, cargadas de razón…*

Esta identificación por parte de Renau de las Fallas con una "forma nacional de expresión valenciana" se puede comparar a la misma idea en el contexto de unas tradiciones populares sin contenido ideológico concreto, que es como ocurrió durante toda la dictadura franquista. Para el artista comunista, "la historia de las Fallas es la historia del desarrollo de su [del pueblo] propia consciencia crítica." Para un delegado de turismo de los años 60 la historia de las Fallas sería el desarrollo del sentido del humor de un pueblo alegre y confiado en el trabajo, y cuatro tópicos más. Al final nos quedamos sin saber cual es el origen real, histórico, social, de la Fiesta de Fallas. Solo llegamos a enterarnos de que tienen un sentido revolucionario o un sentido integrador, depende de quien haga el discurso.

Lo que quiero subrayar es el escaso valor de las interpretaciones ideológicas. La de Renau, de izquierdas, se explica por las circunstancias que la provocan: infundir moral política a unos ciudadanos en guerra. Hoy por hoy, la tesis es descabellada, pero hay aún quien la mantiene. La del turismo franquista, complacer la vanidad de los *festeros* y neutralizar una crítica dura del panorama social, quedó sobrepasada por las posibilidades de libre expresión de la democracia. Todo el mundo puede decir lo que quiera y de la manera que mejor le parezca, sin censuras ni obstáculos. Otra cosa es que se critique la monumentalidad gigantesca, los presupuestos disparatados o las liturgias estrafalarias de algunos actos.

Como digo, a lo largo de la vida de Renau las Fallas aparecieron no siempre de una forma manifiesta.

Eso se ve ya en los primeros fotomontajes del artista joven, hechos para la revista ácrata *Estudios.* Algunos incluso están hechos con la estructura piramidal y jerárquica de muchos monumentos.

Destaco tres que pertenecen a la serie *Los diez mandamientos*, en especial el titulado *Amar a*

Dios sobre todas las cosas, donde se ve a un burgués caricaturesco con una orla divina en torno a la cabeza, sentado en un trono hecho de monedas; a sus pies hay dos mujeres desnudas en actitudes libidinosas. Podría ser exactamente una falla crítica del capitalismo en general, con los ingredientes imprescindibles de mordacidad y salacidad.

Otro esquema fallero clásico es el del fotomontaje *No matarás*. En este caso, el sentido dramático de las imágenes lo distancia de la falla, sin embargo el diseño formal es fallero. Sobre una base de cadáveres se imponen dos cañones. De la boca de uno de ellos sale una mano con un crucifijo. Detrás de los cañones aparece el friso y las columnas de un "Parlamento de la paz" con tres esqueletos que, la verdad, son todo un anticlímax, porque dan más risa que miedo. Por encima de todo hay un portaaviones dominado por una calavera sarcásticamente coronada, y con una leyenda que dice "Para mi mayor gloria y provecho". Insisto, si cambiamos las fotografias de los cadáveres y ponemos ninots, es una magnífica falla crítica de la locura bélica.

Otro fotomontaje de la serie *Los diez mandamientos* con un gran sabor fallero es *Santificarás las Fiestas*, con figuras que prácticamente son ninots.

No quiero decir que Renau estuviera copiando o realizando falsos esbozos de falla, sino que el espíritu y la influencia de la estética fallera se manifiesta con toda claridad. Si Renau hubiera sido de Valladolid o de Pontevedra, estos fotomontajes habrían tenido otra estética.

El artista se exilió en México después de la Guerra Civil. Por cierto, que la Casa Regional de Valencia, integrada por valencianos republicanos exiliados, solía celebrar las Fallas, y Renau contribuyó al menos con un cartel para las Fallas de 1961, un fotomontaje en el que se ve el Micalet y una fallera, acaso realizado ya en Berlín, donde Renau vivía desde 1958.

Pero la aventura artística más codiciosa de Renau fue la serie de fotomontajes *American Way of Life*, empezada en la década de los 50. Precisamente, el sueño de publicar un libro que pretendía ser una crítica despiadada contra el imperialismo norteamericano llevó a Renau a Berlín Este el año 1958. La publicación no se hizo efectiva hasta el 1968 por razones que escapan a este artículo.

Mi tesis es que una vez más, las raíces falleras que el artista llevaba dentro, quizá incluso inconscientes, emergieron de nuevo en algunos de los fotomontajes.

La lista es larga. En mayo de 1970, la revista *Forum,* órgano del *Zentralrat* del FDJ (Consejo Central de las Juventudes Libres Alemanas) publica *El presidente habla de la paz*. Un busto y la parte inferior de una cara deforme lee un "llamamiento por la paz". Le escoltan dos cañones y dos cadenas de blindado, y el "presidente" lleva cruzadas dos cananas cargadas de balas.

El cielo está cubierto de aviones bombarderos. Es un fotomontaje netamente fallero.

Hay otros con una innegable resonancia de monumento de falla.

Pax Americana: la estatua de la Libertad con cabeza de calavera llena de serpientes sostiene un misil en lugar de la antorcha.

Balanza o Cimientos y construcción del puritanismo: una corista semiechada sobre un libro abierto por dos manos misteriosas, sostiene con el pie y la pierna estirada billetes de cien dólares; se publicó en la revista satírica *Eulenspiegel* en junio de 1973. *Sociedad de consumo*: una cabeza-culo sobre un orinal engulle objetos de consumo.

La Gran puta Babilonia: sobre el *skyline* de Manhattan, las piernas flexionadas de una corista; por encima, un pulpo abre las patas y su cabeza es un dólar de plata; publicado en Eulenspiegel en junio de 1973.

Hilfeee!: El tío Sam pide auxilio por teléfono, sentado en una mesa de despacho cargada de misiles; en el sombrero, palomas de la paz; detrás, una deformación del *skyline* de Nueva York y de la Estatua de la Libertad.

El fascinante rey del petróleo: un grupo de jovencitas exalta a un varón con el pecho en forma de una caja fuerte y con una cabeza que en realidad es un engranaje; al fondo, un campo petrolífero.

Die Dollarpresse (La prensa de dólares): una prensa hidráulica hecha de dos dólares de plata aplasta a una multitud; una mano que sale de la manga de una chaqueta sostiene una bandera yanqui de la cual pende un títere con la hoz y el martillo; publicado en *Eulenspiegel* en octubre de 1960.

Und der Haifisch der hat Zähne ("Y el tiburón, que tiene dientes", un verso de la comedia musical de Bertold Brecht *La ópera de tres peniques*): un rascacielos forma el cuerpo de un pez gigantesco que engulle a una multitud; publicado en *Eulenspiegel* en enero de 1963.

Retrato del simpático, dinámico y poderoso señor Konzern: un hombre muy gordo de espaldas, sentado sobre una multitud aplastada; la cabeza es un coche aerodinámico con dientes de tiburón, y saluda sonriendo con su sombrero de copa; publicado en *Eulenspiegel* en enero de 1973.

He citado los fotomontajes que me parecen claramente "falleros". Pero Renau hizo más con resonancias de la Fiesta valenciana. Las características comunes son la ironía sarcástica y trazos evidentes de caricatura, bien sean dibujados, bien recortados de fotografías burlescas o incluso fotografías deformadas realizadas por el mismo Renau en su taller de *Kastanienallee*, donde vivía. Y también es clara la construcción, la composición piramidal o casi piramidal, en forma de

monumento. No sería preciso cambiar nada de estos fotomontajes, sólo hacerlos tridimensionales, para convertirlos en falla, y no siempre resultaría una falla experimental, sino a veces bien clásica.

Acabo con el ejemplo que, a mi parecer, es el más notorio, de lo que podríamos llamar el inconsciente fallero de José Renau. Se trata de sus caricaturas políticas.

Reau hizo pocas, porque toda su energía la dedicó al fotomontaje. En realidad no habría publicado ninguna caricatura de no haber tenido que trabajar para la *Deutscheferhnfunk*, la televisión de la República Democrática Alemana, nada más llegar a Berlín Este. Le contrataron en un programa de crítica política gráfica, y apareció en compañía de otros dibujantes de la Alemania del Este y de otros países socialistas. Renau no tuvo más remedio que aceptar el trabajo, aunque que no le agradaba, porque no tenía otro y había llegado a la RDA sin dinero. Al final dejó el programa de caricaturas, y comenzó a hacer películas gráficas también con una orientación política directa, nada sutil.

Pero la experiencia de caricaturista le animó a utilizar este método en la crítica política gráfica. Publicó dibujos en diferentes revistas alemanas, *Eulenspiegel* y algunas otras. El objeto de la crítica renaudiana era el mundo capitalista. En concreto Alemania Occidental, considerada por la propaganda soviética como la vanguardia de la agresión imperialista.

Para el *Eulenspiegel* hizo una serie titulada *El reino animal del siglo XX*. Uno de los dibujos más falleros es *El señor Camaleón Ollenhauer*: un árbol seco simboliza el militarismo, de él sale una ramita con la cruz gamada. El camaleón sonríe pérfidamente, las ramas del árbol son misiles que emergen de dos símbolos de dólar. El dibujo está datado el 2 de septiembre de 1958, cuando Renau colaboraba en el programa de caricaturas de la televisión.

La revista había publicado ya dibujos que Renau enviaba desde México. Entre ellos hay uno que es también un diseño de falla, por sus características burlescas, aunque que no abiertamente caricaturescas. Lo hizo el año 54. Se llama *Las dos anclas de la agresión*, un portaaviones con mascarón de proa en forma de calavera fija sus garras-ancla sobre España y Alemania. Curiosamente es el mismo o parecido portaaviones de aquel fotomontaje de *Estudios* de la serie *Los diez mandamientos*, titulado *No matarás*.

Un verdadero ninot lo constituye un dibujo de De Gaulle de los primeros años de Berlín. Se trata de un boceto guardado en el Archivo Renau de la Fundación del mismo nombre. Se ve a un niño sentado en el suelo, jugando con una espada. La cara del niño es la del general francés, que en aquel momento lidiaba con la guerra de Argelia. Es una caricatura impecable y de fuerte fragancia fallera.

Y, para acabar, mencionaré otros bocetos conservados en el Archivo. Se trata de los trabajos de preparación de un dibujo de tono sarcástico contra la dictadura franquista, en concreto contra el mismo dictador. No tienen fecha, y se titulan *Franco por la gracia de Dios.* Se ve la cara de Franco y su cuerpo, como un auténtico ninot de falla, rodeado de los símbolos del régimen.

Un estudio minucioso del Archivo Renau descubriría más material en apoyo de esta tesis mía del inconsciente fallero de Jose Renau. Esperemos que algún día se haga.

Burjassot, enero 2007

Apéndice VI

Auditur et Altera Pars

No es baladí el hecho de que sitúe al inicio de su ensayo unos versos del poeta catalán Pere Quart:

I anà a l'infern,

l'infern del qual fou comediògraf.

.... Resultà tot tan modernista

i tan inhabitable com ell ho imaginà;

i és feliç per això;

vanitat dels poetes.

(Y fue al infierno,

infierno del cual fue comediógrafo.

… Resultó todo tan modernista

y tan inhabitable como lo imaginó;

y es feliz por eso;

vanidad de los poetas.)

El sarcasmo de Pere Quart hacia los intelectuales, muy parecido al del polemista valenciano Joan Fuster, amigo de Renau, lo utiliza el pintor metido a crítico como espuela para aguijonear a Claudín que, al igual que él, Pere Quart o Fuster, también era un intelectual. Quizá la diferencia entre el pintor y los citados fuera que Renau sentía una decepción suprema y nada sarcástica al comprobar que el infierno era inhabitable, porque supuso desde que se comprometió con revolución social que ese camino infernal hacia el cielo comunista iba a ser breve.

El artista manifiesta su acuerdo con Claudín contra el nihilismo cultural. Admite que el abstraccionismo está incorporado a la pintura moderna, incluida la figurativa; que tras la pintura abstracta hay un largo y serio esfuerzo y tenaces búsquedas; que el enriquecimiento del arte directamente social y revolucionario no es posible sin las conquistas plásticas de otras esferas del arte; y que se deben condenar las obras con contenido reaccionario, pero no el esfuerzo del artista por encontrar nuevas formas de expresión.

Enseguida arremete contra Claudín, a quien acusa de no razonar en términos marxistas, de confundir lo adjetivo con lo sustantivo, de contradecirse. Para argumentar, Renau utilizará no sólo su conocimiento intelectual autodidacta, sino su experiencia vital, porque el problema que tiene con Claudín no es sólo ideológico.

Cita unas ideas de Lautréamond: ciertos artistas del siglo XIX creían de buen tono imaginar que vivían en un mundo paralelo al real, porque comprendían a veces su tiempo mejor que los demás hombres, de quienes se distanciaban como si ellos fueran seres especiales.

Renau y sus amigos de juventud pensaban exactamente lo contrario, y construyeron organizaciones en las que los intelectuales se mezclaban con el pueblo y se entregaban a él. Declara con orgullo que la revista *Nueva Cultura* se hizo sin la menor ayuda económica del Partido. Treinta años después, viene Claudín y "redescubre" las vanguardias. Claudín alude al hermetismo de la ciencia marxista leninista, pero Renau dice que el marxismo leninismo cada día adquiere rasgos más claros y se impone en todas partes como el sentido común del tiempo moderno. Las masas no acceden al marxismo, sino que lo construyen. Renau podía ser doctrinario, pero no oscurantista.

Cuenta que en 1928, la lectura del *Manifiesto Futurista* de Marinetti les impulsó a decapitar todas las estatuas griegas (los vaciados) de la escuela de San Carlos, a sugerencia de Renau, entonces anarquista y jefe intelectual del grupo. Pero luego, cuando se enfrentaron con los guardias de verdad, aprendieron lo que era la vida real.

Dice que él también sufrió el fetiche de la ciencia, de la técnica, de la velocidad, de la "autotrepidación". Pero que le bastó una visita a Moscú en 1953 para caerse del burro. Le impresionó de Moscú

> *la apacible cadencia de la vida. Quedé pasmado de que allí, en la capital de la febril construcción del socialismo, corazón del ritmo acelerado de los planes quinquenales, del cambio histórico más vertiginoso y profundo que haya conocido el hombre, no se viera por ningún lado esa enervante barahúnda de los transportes metropolitanos, ese trepidante 'vértigo' moderno, ese vivir, comer y beber de pie o andando que había observado en París, en Nueva York, en Pittsburg, en México City.*

Véase que Renau está admitiendo que durante la mayor parte de su vida estuvo sometido al engaño del frenesí social. Las sociedades socialistas siempre fueron tachadas de aburridas, pero también es aburrida la vida agrícola vista desde fuera; el problema es que no se puede aislar en un pueblo pacífico y remoto a un montón de gente y a la fuerza. Hoy, Renau quizá fuera un viejecito alternativo.

> *Fue entonces cuando me di cuenta cabal de que eso del dinamismo moderno, del vértigo de la velocidad, del ritmo de nuestra época, al nivel de la vida cotidiana, no eran sino siniestras alienaciones… Me di cuenta, en fin, de que en el mañana comunista, el hombre no será ya más incordiado, enervado, ninguneado, aniquilado por el imperativo categórico de todos esos demonios específicos; de que la ciencia y la técnica serán los mejores amigos del hombre y de que, como buenos huéspedes, mantendrán en la apacible casa del hombre una actitud cordial y discreta, sin tratar de agobiarlo ni empequeñecerlo con su abrumadora e imponente presencia.*

Pone como ejemplo la vida sencilla y austera de los cosmonautas rusos, en casas vulgares y hasta cursis, que tanto impresionaba a los reporteros occidentales.

> *En ese país, el hombre a ras de tierra, el hombre común y corriente, ya no es (pese a todo lo que queda por hacer aún) asediado, martirizado, aniquilado cotidianamente, como una pobre bestia aturdida, por los demonios de la velocidad, del vértigo, de la náusea existencial del Moloch moderno.*

Confiesa sin ambages que no le gusta la pintura soviética. Pero le parece bien que los artistas soviéticos busquen su propio camino sin compartir los letales estupefacientes del arte occidental.

Acusa a Claudín de emplear determinados términos (alma, espíritu) de un modo no materialista, rompiendo el monismo del materialismo dialéctico. Para apoyarse cita a Stalin, hecho

azaroso de interpretar, acaso una mezcla de desafío y de autoafirmación, porque, como reconocería en sus últimos años, "todos hemos sido estalinistas", queriendo decir que Stalin fue un accidente de la historia del socialismo, pero al fin y a la postre parte de él, y que no se podía renegar del hombre sin atentar contra la doctrina.

Otro término muy empleado por Claudín que irrita a Renau es "moderno", una de las palabras más fuertemente alienadas, que hoy (por los años 60) se asocia a "revolución". Resulta que el cubismo y la pintura abstracta o informal son modernos, pero el muralismo mexicano, el post-impresionismo alemán y la pintura soviética no son modernas, y encima no cuentan para nada en "la revolución pictórica de nuestro tiempo" que predica Claudín, son fenómenos anticuados, inactuales, no modernos.

> *Según el marxismo, lo nuevo lucha siempre con lo viejo. Pero la confusión de Claudín, niega esta ley dialéctica. Emplear el término moderno es equívoco y engañoso, porque tan moderno es el capitalismo, como el fascismo, como el comunismo, la guerra atómica o la lucha anticolonial. La noción de lo moderno no sirve para aclarar qué es lo viejo y qué es lo nuevo de nuestra época. Hoy, el neocapitalismo se predica como lo más moderno, y algunos se lo creen.*

¿Dónde está la supuesta torpeza y opacidad de Renau? Estos razonamientos tienen hoy la validez de cuando fueron impresos. Y además ilustran muy bien el viejo debate sobre la "modernidad". Pasa luego Renau a plantear un problema gnoseológico.

> *Saber a qué atenernos con las esencias, los esencialismos y esencialidades que, en opinión del camarada Fernando Claudín refleja la pintura abstracta; de saber si esos sutiles elementos - las esencias - son cosas de verdad, la verdad misma de las cosas o sólo parte de ella, es decir, espectros gnoseológicos de la realidad entera y verdadera; de saber, en fin, a qué atenernos con esa índole de ciencia a la que Fernando Claudín liga tan estrechamente la pintura de hoy, la abstracción especialmente.*

Acusa a su camarada de confundir fenómeno y esencia, de separarlos, cuando no pueden existir más que unidos. Dice Claudín: "el cubismo es infiel al aspecto corriente de las cosas para ser más fiel a su ser íntimo, esencial." Y replica Renau:

> *¿Tienen acaso las cosas un aspecto distinto al aspecto corriente de las cosas (el fenómeno)? ¿Se puede ser acaso infiel a la naturaleza sensible de las cosas, para ser más fiel a su ser íntimo, esencial, inasequible al conocimiento sensible? ¿Es la esencia, el ser íntimo de las cosas, la negación del aspecto corriente de éstas, o no serán más bien ambos,*

fenómeno y esencia, los términos inseparables (y contradictorios) del ser objetivo de las cosas? Las abstracciones científicas - producto del conocimiento abstracto - son reflejos en la conciencia de esencias y leyes de la realidad objetiva. Pero la conciencia no es asimilable a un lienzo pictórico. La ciencia no puede representar esas abstracciones, es decir, hacerlas sensiblemente patentes, si no cuenta con imágenes concretas – gráficas, literarias, etc. – aptas para ello.

Critica Renau el intento de Claudín de establecer paralelos entre la ciencia y el arte modernos. No los describe ni justifica de ninguna manera, como no sea de un modo indirecto y vago, al estilo de que el cubismo es "la tendencia pictórica que va más a la par con el espíritu científico de nuestro tiempo, y por eso ha dejado huellas profundas en la pintura actual", o "la pintura moderna ha roto el muro de la figuración, como la aviación ha roto el muro del sonido", o comparando el arte abstracto con las matemáticas superiores, sólo para expertos e iniciados, o "ese poder de anticipación en que la conciencia científica de nuestro tiempo aparece transmutada en intuición artística, con frecuencia sin que el artista tenga conciencia de ello, es un rasgo de la pintura contemporánea".

A Renau esto le parece pretencioso, altanero, absurdo, porque no se puede hacer ciencia por pura intuición ni se pueden anticipar verdades científicas por meras visiones abstraccionistas.

Claudín desideologiza la "revolución pictórica moderna" (para Renau, el uso del término revolución en este contexto era algo casi sacrílego), muy particularmente en su fase abstraccionista, que es la más ideologizada de todas. Y lo hace mezclando el arte y la ciencia. Podría aceptarse la mención general de "revolución científico-técnica de nuestra época", "del nivel de las fuerzas productivas de nuestro tiempo", dejando de lado que todo eso forma parte de la mayor contradicción de nuestra época, que es la antítesis entre capitalismo y socialismo. Pero en lo tocante a la ideología, eso no se puede hacer, porque la mayor confrontación entre el capitalismo y el socialismo se manifiesta en el ámbito ideológico. Claudín dice que "las escuelas y movimientos pictóricos aparecen con frecuencia erróneamente como expresión de posiciones políticas e ideológicas." Para Renau esta generalización (que no tiene nada que ver con que haya una crítica marxista dogmática que identifique escuelas y pintores con corrientes ideológicas) lleva a Claudín a abandonar "el plano dialéctico de la necesaria relación supraestructural de los valores estéticos con los factores ideológicos, para diluir este importantísimo problema en un verdadero mar subjetivista." Según Claudín, los críticos burgueses más inteligentes han aprovechado el rechazo del marxismo académico a la abstracción, apadrinándola y explotándola contra el socialismo, cosa que según Renau no es cierta, porque ningún fenómeno u objeto se crea independientemente de sus

condiciones sociales, o sea, que el abstracto es el más burgués de los estilos como lo demuestra el apoyo unánime y absoluto que recibe por parte de críticos, marchantes e instituciones y museos, algo que jamás había ocurrido en ningún periodo de la historia del arte.

Sorprende la miopía de Claudín, más propia del que se encuentra a disgusto con la etiqueta ideológica que lleva en la solapa y no sabe cómo desprenderse de ella; mientras que Renau reacciona con una coherencia irreprochable, además con perspicacia. Claudín y Semprún no tardarían en abandonar las filas del PCE (o ser expulsados de él, el efecto fue el mismo). Por lo que ellos mismos cuentan, se quedaron bien a gusto.

Volviendo a la polémica del arte moderno, dice Renau que esos panegíricos burgueses hacia la abstracción nacieron mucho antes de que el marxismo se hubiera materializado en el Estado Soviético, o sea que de explotación burguesa del dogmatismo marxista, nada.

"El proceso de alienación irracional y hermetista de la pintura 'moderna' discurre en sentido inverso al de la culturación racional de los pueblos y las masas", sostiene Renau, así como que "la pintura abstracta propiamente dicha no tiene nada que ver con eso que llamamos entendimiento, aunque sí con otras nobles cosas: bellos colores, bellas formas, bellas estructuras, en fin BELLEZA PLÁSTICA (que es mucho decir). El resto es pura metafísica".

No es de extrañar que a los esteticistas este ensayo de Renau les irritara.

"El artista debe ser ciego con respecto a las formas 'reconocidas' o no, como debe ser sordo a las enseñanzas y a los deseos de su tiempo", asegura Claudín, repitiendo un argumento empleado por los simbolistas del siglo XIX. Apoyándose en nuevas citas de Van Doesburg, Mondrian, Delaunay, Kandiski, afirma Renau que esto le parece el colmo del idealismo reaccionario. Renau dice que la última obra de Mondrian y la de Van Doesburg alcanzan el nivel de lo impersonal, vía lo plástico anodino, a fuerza de eliminar lo externo e individual para llegar a un desierto vacío pero lleno de sensibilidad, "una fiesta para el espíritu" (la frase es de Claudín). "Para el camarada Claudín existen dos clases de mundos, el de la 'naturaleza' y el del 'espíritu'. Con lo cual se sitúa la cuestión en los inefables arcanos de la subjetividad estética."

Renau insiste una y otra vez en que nada en la vida social escapa a la contradicción fundamental de los tiempos entre el socialismo y el capitalismo, ni la pintura ni la ciencia ni nada de nada. Por ejemplo, hay conquistas científicas y técnicas que no tienen consecuencias benéficas generalizadas.

Renau sostiene, como ejemplo de su razonamiento, que la ciencia atómica ha puesto en manos del capitalismo armas de destrucción masiva, mientras que la misma ciencia permite al

socialismo usar la energía nuclear para fines pacíficos. Enmarquemos esta última afirmación en el optimismo ideológico de Renau, por no llamarle la venda que los prosoviéticos incondicionales se ponían en los ojos.

El ensayo de Renau, dividido en diez partes, fue calificado por Gregorio Morán de "galimatías berroqueño". Puede que tenga algo de "berroqueño", pero no es un galimatías, a no ser que se lea con ligereza.

Auditur et altera pars levantó ampollas y suscitó polémicas. Algunos testimonios de lo segundo guardó el pintor en su archivo. Por ejemplo, el acta de la reunión convocada por la secretaría del círculo español Julián Grimau, fechada en La Habana el 23 de abril de 1965, para discutir el número tres de la revista *Realidad.*

Tiene nota a lápiz de Renau "Recibida el día 28-7-66" (¡Más de un año después!) El camarada Cástulo Pérez alaba el artículo de Renau contra Claudín, "riquísimo en conceptos filosóficos, en análisis histórico-filosófico, artístico e incluso filológico". A Renau le llama "ese pintor nuestro, que no es un pintor abstraccionista ni tampoco al estilo clásico inmóvil de la pintura soviética."

El camarada Forné también aprecia el artículo de Renau, que debería difundirse como folleto entre los artistas cubanos, porque estos conocieron el artículo de Claudín, que levantó una polvareda entre ellos. En parecidos términos se manifiesta el camarada Manuel Alonso. El camarada Muñosguren dice que no se explica cómo un hombre que tiene que luchar contra una dictadura fascista pierde el tiempo escribiendo un artículo así; se refiere a Claudín. Damián Pretel, que preside la reunión, es menos amable con Renau, aunque acusa de oportunismo y revisionismo a Claudín. Para Pretel, Renau no es todo lo marxista que puede y debe ser un marxista. Hay toda una argumentación minuciosamente reflejada en las notas, en las que Pretel, un académico en filosofía, desmonta argumentos de Renau contra Claudín por falta de rigor o coherencia filosófica. Viene a decir que Renau se ha metido en camisa de once varas y se le nota.

De derecha a izquierda, Teresa Renau, Marta Hofmann y el autor, delante del mural de la ciudad de Halle en un edificio oficial de la Thaelmannplatz (hoy Magdeburgstrasse)

Apéndice VII

Nuevos murales de José Renau en Halle-Neustadt

Artículo de Eva Maria Thiele publicado en la revista Bildende Kunst (Artes Plásticas), editada en Berlín por la Unión de Artistas Plásticos de la República Democrática Alemana, en el número de mayo de 1975. La traducción es de la autora, con ayuda de Marta Hofmann.

Un colectivo dirigido por el profesor José Renau recibió en 1968 el encargo de realizar cuatro murales exteriores en cerámica industrial para el Centro Educativo de Halle-Neustadt, aún sin edificar. Por primera vez en su vida, Renau se enfrentó al problema de realizar murales exteriores. Renau se trasladó al solar de la obra para observar personalmente el lugar donde iban a construirse los edificios, y dotarse in situ de las informaciones necesarias para su trabajo. A continuación hizo un plano con la ubicación de los futuros edificios, las zonas verdes, el cercano

conjunto residencial, los principales caminos de acceso y la zona peatonal. Este trabajo preliminar le permitió situar los puntos de vista principales desde los que se verían los murales.

Para la residencia de los estudiantes se habían proyectado dos murales verticales de 36 metros de alto por 7 de ancho cada uno, que disimularían los huecos de las escaleras y los ascensores. Para el comedor estudiantil adjunto planeó un mural horizontal de 43 metros de largo por 5,55 de alto. Para el siguiente edificio, un laboratorio químico, no se había previsto ninguna creación artística, pero Renau propuso un friso decorativo con el propósito de conseguir un efecto de conjunto. Una piscina cubierta, situada a la izquierda (mirando el conjunto de frente) debería cerrar el complejo. Esta es la síntesis del proyecto encargado.

Las primeras consideraciones se dedicaron a la tarea de crear murales exteriores. No es posible realizar un mural exterior bajo los mismos presupuestos de un mural interior. Entre ambos hay más diferencias que entre una pintura de caballete y un mural interior.

Un cuadro siempre es una pintura enmarcada, bien por un marco propiamente dicho o por la pared que la circunda. Si se tienen en cuenta circunstancias como la luz, una pintura de caballete se puede cambiar de lugar en cualquier momento sin que pierda su valor propio. La diferencia entre un mural interior y una pintura de caballete consiste en la falta de un marco real en el primero, y en la imposibilidad de trasladar el mural de su pared, excepto en el caso de un trabajo meramente decorativo. Aun así, se trata de una pintura enmarcada, ya que el espacio arquitectónico la rodea como tal. El espectador puede moverse y observar el mural desde puntos diferentes, pero el espacio cerrado impone sus límites. La luz interior es controlable y no interfiere accidentalmente en el trabajo artístico.

En cambio, para un mural exterior no existe marco fijo. La observación no se limita a un espacio cerrado determinado. Las condiciones de luz son sumamente difíciles de controlar. Las tonalidades de los colores cambian en el transcurso de un día, así como a lo largo de las estaciones del año. También el clima influye en la percepción del color. La pintura mural exterior forma parte del ambiente natural, un “marco” que cambia continuamente.

Teniendo todo esto en cuenta, Renau dio el siguiente paso. Los edificios mencionados no se encuentran todos en el mismo plano, pero desde lejos el espectador los percibe como si fuera así. De modo que Renau concibió un punto de vista frontal, analizando las relaciones entre las áreas en las que iban a estar los murales, la arquitectura de los edificios en los que estaban incluidas, y los jardines y alrededores del complejo urbanizado. Esto le llevó a establecer un ritmo unificador de todo el conjunto, sin tener en cuenta el tema de los murales. Este punto de vista o mirada comienza

en la pared derecha de la residencia de estudiantes, fluye hacia la izquierda, donde se hallan las construcciones siguientes, y culmina en el extremo superior izquierdo de la piscina cubierta planificada.

Para poder dominar murales de tan gigantescas dimensiones se requiere antes que nada una subdivisión estructural de cada pared en particular. Tal estructuración incluye los puntos anteriormente citados, así como el punto de vista principal del movimiento de los peatones que se desplazan a lo largo del muro, y las posibilidades de dotar a éste de un ritmo plástico.

El género y función del espacio cerrado dirigen al espectador y determinan su posición ante un cuadro. En un espacio interior también estamos más predispuestos a observar un mural de dimensiones épicas. Pero en un espacio exterior no es común que las personas circulen exclusivamente para observar un mural, más bien lo perciben de paso. En este sentido existen aspectos análogos entre el cartel y el mural exterior.

Por ello es necesario incluir el movimiento o movimientos del espectador en la preparación de un mural exterior. En el caso de Halle Neustadt, los espectadores serían mayoritariamente estudiantes, para los cuales se construía el complejo educativo. Para algunos estudiantes sería además una residencia habitual. En los alrededores existían ya modernos conjuntos de viviendas. Renau tuvo que tener en cuenta que, diariamente, pasarían por allí muchos trabajadores. Al pensar en el eventual estado de ánimo de los espectadores cada mañana, estudiantes y trabajadores camino de la universidad o del trabajo, decidió que los murales deberían causar una impresión positiva, lo que determinaba el tema, los colores y las formas.

Teniendo en cuenta todos estos análisis preliminares, empezó a estudiar la temática de los murales. Existen dos “momentos” en la percepción visual que no se deben menospreciar.

El “primer momento” corresponde a la vista panorámica. El espectador capta el mural en su totalidad y desde lejos como un conjunto de formas abstractas. En la vista panorámica se revela la función decorativa del mural. Si los colores y las formas decorativas impresionan positivamente al viandante, le impulsarán a acercarse para mirarlo con más atención.

Entonces se encontrará en el “segundo momento”. Ya puede captar el contenido temático. Los colores y las formas expresan ya el tema del mural.

Puesto que un mural exterior suele ser de grandes dimensiones, debe aumentarse la abstracción temática. Debe de establecerse un equilibrio dialéctico entre los dos momentos, es decir, entre la abstracción y el contenido. El artista debe evitar que la impresión abstracta sea la misma que la resultante de la observación cercana. De lejos y de cerca, la imagen debe producir siempre

una impresión válida, para lo cual debe ser críticamente revisada durante el proceso de realización. Renau lo realizaba con ayuda de la deformación fotográfica, que él llamaba “autocrítica fotográfica”. Las dos paredes verticales de 36 metros de altura de la residencia de estudiantes, por ejemplo, disminuyen drásticamente el campo visual del espectador situado cerca frente a los murales colocados en ellas.

El mural derecho de la residencia de estudiantes es un resumen de alta calidad poética de las fuerzas desencadenadas de la Naturaleza. En la esquina derecha inferior tiene su punto de partida el movimiento en forma de fuego llameante o de volcán en erupción. Se mueve primero a la izquierda, y luego en tendencia vertical hacia la izquierda, hasta más arriba de la mitad. Encima de un semicírculo situado en la parte superior, se eleva un sol candente que recoge este chisporroteo de llamas en movimiento. Abajo, a la izquierda, una cabra montés majestuosamente erguida y segura, se sostiene sobre el pico de una formación rocosa. [1] Este animal, que lucha en las alturas de las montañas contra las inclemencias de la naturaleza, y que es capaz de sobrevivir bajo las condiciones climáticas más adversas, se eleva como símbolo de fuerza y resistencia, en la salvaje e indomable Naturaleza. El colorido alterna de un fuerte amarillo con naranja, al rojo vivo. Visto desde lejos es un emocionante juego de colores y formas.

El mural izquierdo representa el contrapunto temático. Ya no se trata de la salvaje a indomable naturaleza, sino de la dominada por el hombre. Un trabajador, con los brazos poderosamente abiertos y con la espalda al espectador, se alza frente a un grupo de personas que llena completamente el medio círculo inferior. La escena es una manifestación. Encima se elevan edificios, obras y construcciones técnicas. Un cohete en ascensión penetra en la atmósfera y se abre paso hacia el universo. Una estrella roja pentagonal concluye la parte superior del mural. En contraste con el mural vertical de la derecha, donde domina la línea curva y vibrante, aquí predomina la línea recta y constructiva. También los colores ya no muestran ese amarillo, rojo y naranja puro. Ahora están mezclados y contienen muchos tonos del gris, hasta llegar al negro.

Para el mural horizontal de 43 metros de longitud, se decidió Renau por el tema "Marcha de la juventud hacia el futuro". Con la realización del mural de la piscina cubierta debería concluir la continuidad temática del conjunto. Como los dos murales verticales mostraban la salvaje e indomada naturaleza por un lado y por el otro, la subyugada por el hombre, se planeó aquí representar al hombre integrado en la Naturaleza. El enfrentamiento del macro y el micro mundo se ideó como base de la unidad temática en el conjunto a realizar. Pero Renau disolvió su colectivo al poco tiempo, porque los intereses de algunos miembros se manifestaron contrarios e incompatibles con los del grupo, y hacían muy difícil el trabajo. El mural de la piscina fue realizado por los

miembros separados del primitivo colectivo, y de un modo distinto al planeado por Renau. Esta circunstancia perjudica el concepto global planeado del conjunto.

Entre la piscina cubierta y el comedor universitario se extiende un gran vacío. El edificio del laboratorio químico, que Renau había incluido en sus planes, se quedó sin construir. Así que hoy ya no se puede hablar de un panorama. Queda el grupo de los dos murales verticales y el del comedor. Desgraciadamente también se destruyó la bien pensada unidad. El contrapunto temático de la salvaje e indomable naturaleza, y la domada por el hombre no se captó posiblemente de manera correcta por el cliente. El cartón final para el mural derecho del edificio estudiantil, para mí el más bello y vital, no se aceptó precisamente por una supuesta falta de vitalidad y contenido. El mural definitivo y hoy existente se realizó según el tema Unidad de la clase obrera y fundación de la RDA.

El proyecto de Halle Neustadt fue la ocupación primordial del profesor Renau entre los años 1968 y 1974. Con esta empresa, y gracias al trabajo práctico, se realizaron nuevas experiencias y se obtuvieron nuevos conocimientos técnicos. Entre el primer boceto y el cartón final hubo una serie de cavilaciones teóricas, experimentos y análisis, que se pueden valorar con toda seguridad como una revolución de los métodos técnicos y científicos en el proceso creador del artista. Así lo pudo constatar David Alfaro Siqueiros en su visita en 1970 a Berlín. “Renau absorbió el espíritu militante del arte muralista mejicano trabajando con nosotros. Pero no se estancó en este movimiento, sino que dio unos pasos adelante muy significativos, sobre todo en la resolución de problemas específicos de la realización de murales exteriores.”

[*1] La cabra desapareció en el mural definitivo, como se ha explicado en el capítulo correspondiente, porque podía ser “identificada” con el busto barbado de Walter Ulbricht. Eva Maria Thiele lo explica más abajo, sin hacer referencia a Ulbricht.*

Apéndice VIII

Conversación entre Renau y Mahrwald

Recopilada por **Waltraud Schwarze**

Renau se queja de que el arte en la RDA es triste, no es optimista. Naturalmente lo hace de un modo indirecto, diciendo que existe una división entre arte y ciencia, entre artistas y científicos, cuando deberían trabajar juntos para liberar al hombre.

Pone como ejemplo su panel de Wuhlheide, que también representa el triunfo de la juventud. El joven está desnudo, primero porque el cuerpo, bello y sin ropas, se integra mejor en la materia cósmica; además, porque las vestimentas pasan de moda. De esta manera el panel alcanza una categoría atemporal. Simboliza la integración del arte y la ciencia.

Renau asegura que se ha acercado a los trabajadores del Gaswerk (la fábrica del gas donde tenía su taller) para entenderlos, para saber qué métodos emplear con objeto de sacarlos de la monotonía de su trabajo. Dice que le ha costado ganarse su confianza, que al principio le miraban con sorpresa y mucho respeto, hasta que empezaron a hacerle preguntas. Ven trabajar al artista y

comprenden sus problemas. Una brigada le visitó y se sorprendió de que tuviera tan poco espacio para hacer murales. Los obreros dijeron que su sindicato presionaría para que tuviera un taller mayor.

Le dijeron, "No esperes nada del gobierno, ni del partido ni de todo eso que es oficial. Dirígete a nosotros, camarada, cuenta con nosotros, con la clase obrera, con el sindicato".

Los peores enemigos de los pintores son los pintores, dice Renau, destacando el individualismo acérrimo de los artistas. Recuerda que la imagen de la Melancolía de Durero le llamó siempre la atención, porque representaba el pesimismo o el escepticismo del Humanismo ante el avance tecnológico y económico que desencadenó la burguesía, el capitalismo y que desembocaría en el caos, la guerra, etc. La Melancolía es una alegoría del demonio de la técnica.

Insiste una y otra vez en que ese pesimismo, ese temor a ser absorbido por las máquinas es infundado en la RDA, porque los hombres se han librado ya de sus esclavitudes políticas, económicas y técnicas.

Dice Renau que el hombre socialista es diferente. Admite, sin embargo, que cuando llegó a la fábrica le advirtieron de que la preocupación principal de los obreros era ganar más y comprarse electrodomésticos. Pero que se encontró con una sensibilidad inesperada hacia su trabajo.

Mahrwald habla de las contradicciones (no antagónicas) y de las debilidades o errores de la sociedad alemana oriental, obsesionada por el consumo. Dice que el éxito de la política de la RDA consistiría en aprovechar el empuje hacia adelante de la capa más consciente de la población, en busca de las necesidades socialmente necesarias, frente a la capa que se conforma con el consumo. El problema es que se confunden las necesidades socialmente necesarias con el consumo, con el mercado.

Renau apunta que el mercado en las sociedades capitalistas es un bien en sí mismo, una fuente de provecho, mientras que en las sociedades socialistas es un instrumento para corregir ciertas deformaciones subjetivas de las leyes económicas y racionalizar de la economía. Para luchar contra las tendencias consumistas, lo mejor es construir la conciencia socialista, apoyar el factor subjetivo, asegura el artista. Esto suena a algo más que afirmación doctrinal; Renau estaba probablemente convencido de que era posible construir una nueva y saludable conciencia colectiva a base de dictados políticos.

Mahrwald cuenta que en los complejos industriales hay brigadas de trabajadores en contacto con artistas e instituciones culturales, que elaboran actividades conjuntas. Señala que el 1% del presupuesto se ha de dedicar a cultura, pero que, si lo hicieran de verdad, en su empresa, por

ejemplo, tendrían que dedicar 12 millones de marcos (mucho más de lo que cuesta un mural), lo cual desconcertaría a muchas personas. Así que crearon un Consejo Cultural para tratar todos estos temas y resolver estrategias culturales en la empresa, desde un ambiente estético de trabajo a actividades. Lo hicieron de acuerdo con el Sindicato de Artistas de Leipzig.

Renau se pasma, ¡12 millones! "Si usted hiciera esta propuesta aquí en el Gaswerk, quizá nadie protestaría, quizá la comprendieran". Mahrwald aclara que los que protestarían no serían los obreros, sino los burócratas. Renau asiente.

Mahrwald dice que, de todas maneras, los contactos entre artistas y obreros son raros en su fábrica, que tendrían que ser más frecuentes. Pero también es verdad que los artistas a veces se limitan a presentar sus proyectos, ejecutarlos y cobrar, sin escuchar las propuestas de los obreros.

Interviene Ernest Reuter para explicar el proyecto en curso de los murales.

Mahrwald dice que el tiempo libre de un directivo o de un investigador es muy breve, porque trabaja 12 horas al día. Fuera de la oficina se limita a leer el periódico, a ver la televisión, o a tomarse un aperitivo con los amigos; poco arte y poca cultura. Renau exclama: "¡Qué cosa tan pequeño burguesa!... Retirarse a un rincón automatizado." Mahrwald responde que es la tendencia de los hombres más capacitados en Alemania. Lo atribuye a que entre los países latinos la comunicación entre los hombres es más intensa.

Renau intenta argumentar con razones antropológicas sobre las costumbres griegas en las que se basa la vida cotidiana de los países latinos de vivir más en la calle que en casa. Luego se queja de las críticas que ha recibido su pintura en la RDA, considerada demasiado latina, más propia de Méjico y de España, donde hay tantos analfabetos (la pintura reemplaza la lectura), que de un país nórdico. Pero eso es un sofisma.

Desde el punto de vista histórico y psicológico encuentro en esta argumentación una especie de reflejo condicionado de la Reforma, que fue una revolución iconoclasta. Es paradójico que entre nosotros, los españoles, la Contrarreforma, un movimiento reaccionario en relación al progresismo burgués, ha tomado la imagen como arma, para expandir las ideas entre las masas. Los protestantes no han reparado en ese detalle.

Renau dice que a pesar del fondo reaccionario, los pintores hicieron del Barroco un arte cada vez menos religioso y cada vez más humano. La pintura de Velázquez, Goya, Murillo, pintores de un país profundamente reaccionario, produce un arte muy realista, el más realista de su tiempo.

Mahrwald hace una consideración sobre la indumentaria absurda y sofisticada de los que

vienen de países occidentales, en contraste con la forma de vestir de los latinos, mucho más libre y colorista, y termina señalando a la sociedad de consumo como responsable de la uniformidad.

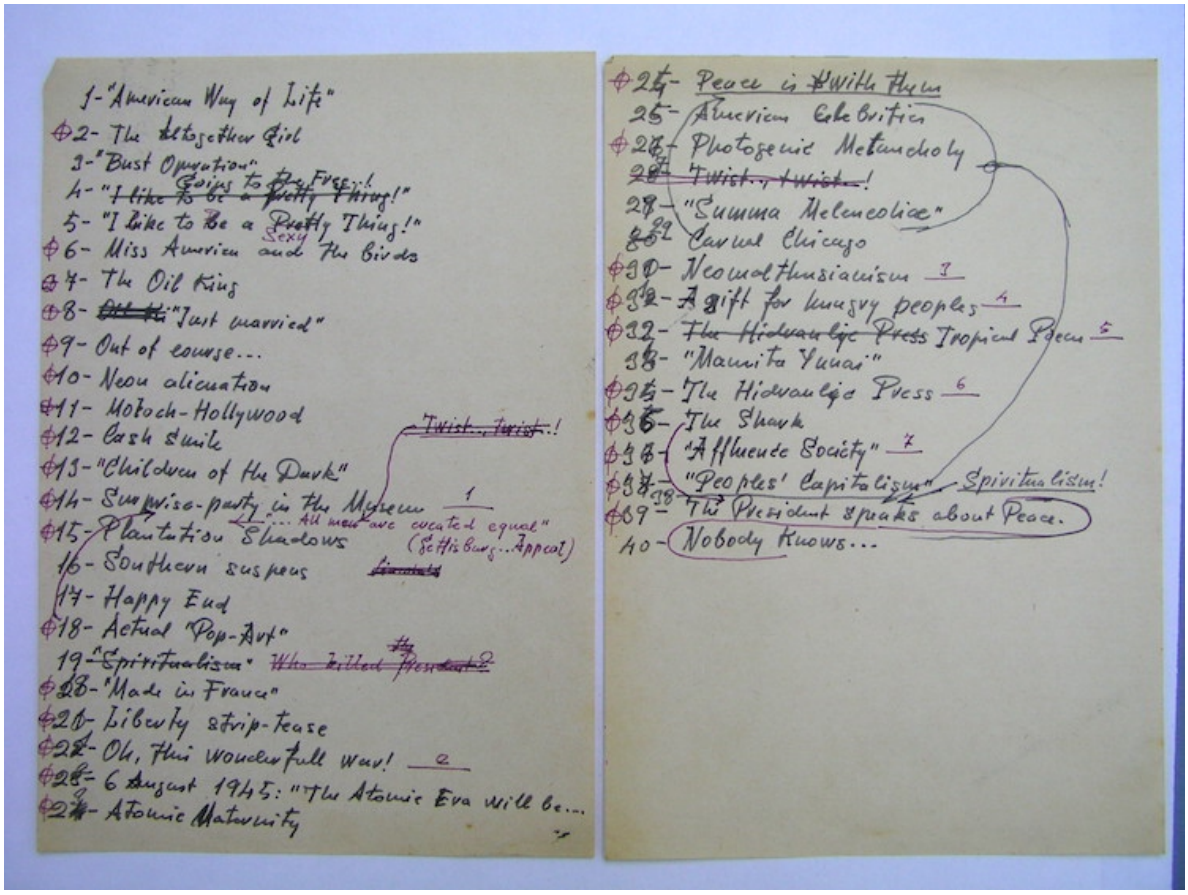
Renau habla de la capacidad creadora del primitivo cine alemán. Por primera vez interviene la periodista Schwarze, lamentando que, al alcanzar el poder, se instala en él el pudor y la burocracia.

Luego se habla de los murales que se preparan en el taller de la fábrica de gas. Reuter se queja de que muchos directores de empresa sólo piensan en la productividad, no en el arte. Dice que muchos artistas son individualistas, que él mismo, cuando Renau le propuso trabajar en el mural de Wuhlheide, se lo pensó dos veces antes de abandonar su trabajo como litógrafo. Al llegar al Gaswerk conoció a los obreros sucios y sin formación, a jóvenes delincuentes que trabajaban en la fábrica, y esto le cautivó. Incluso en el sindicato de artistas le han dicho que qué demonios hacía trabajando en la fábrica con Renau. Dice que lo que le gusta del español es la posibilidad de desarrollar el trabajo en colectivo, que no significa renunciar a la personalidad, convertirse en un engranaje, pero sí renunciar a la celebridad.

Mahrwald lamenta la idea errónea de los intelectuales de la RDA, convencidos de que son los dirigentes del país, un reflejo de la idea occidental según la cual Estado lo dirigen los intelectuales.

Renau acaba hablando de la moral socialista, una moral imperfecta porque aún no se ha llegado a eliminar la falsa idea de que el hombre es enemigo del hombre. En la RDA la moral socialista está en la calle, mientras que en un partido como el PCE, que realiza una lucha revolucionaria, la moral socialista se queda en el interior del partido. Luego dice algo desconcertante: “Lo más curioso del egoísmo es que no procede de los tiempos antiguos, aparece por primera vez en la moral burguesa.”

Como ejemplo de los retorcimientos de la moral burguesa que corrompe el socialismo, expone la crítica que ha recibido por exhibir a un joven concentrado en su trabajo, en lugar de mirar al espectador, refiriéndose al fallido mural de Wuhlheide. Dice que en una exposición de 1965 en Berlín, más del sesenta por ciento de los cuadros estaban dedicados a trabajadores, pero que en el ochenta por ciento de ese sesenta por ciento de los cuadros, los trabajadores no estaban trabajando, sino que miraban al espectador con los útiles de trabajo en la mano.



Apéndice IX

Carta de Tomás Llorens a José Renau

Fechada en Portsmouth el 25 de mayo de 1976. (En catalán en el original.)

Estimado amigo,

Perdona todo este retraso en contestar tu carta.

Acabo de regresar de España, donde he estado todas las vacaciones de Pascua y dos semanas más. Desde que llegué allí, el asunto de la Bienal me cogió como una gripe, y no me dejó tiempo para nada más. Supongo que debes tener experiencia en estas cosas…

El problema viene de que, a comienzos de abril, la exposición se encontraba todavía verde; y las cosas que se habían hecho eran más bien negativas. A través de una serie de equilibrios y negociaciones entre los diferentes miembros de la comisión se había llegado a una especie de salón, consistente en una treintena de artistas. Se les había escrito una circular, pidiéndoles que enviasen "obras" (según su criterio) para "llenar" de 7 a 10 metros de pared. (Y ni siquiera sabíamos el espacio del que dispondríamos.) El resultado habría sido una exposición puramente selectiva – cosa que necesariamente tendría que despertar envidias y divisiones – y, lo que es peor, sin ningún

sentido ni argumento que explicar. Se mezclaban, además, los intereses profesionales de los artistas y los económicos de los *marchands*… Los representantes de la Bienal estaban descontentos. Por otra parte, en el interior, el proyecto estaba despertando toda clase de enemistades y ataques. Cuando nos veamos en Venecia tendremos ocasión de explicarte en detalle todo el asunto, y podrás ver cartas, documentos, recortes de prensa, etc.

En una reunión de la comisión en Madrid, V. Bozal y yo mismo reconocimos que habíamos estado demasiado pasivos y que debíamos tomar a cargo todo el trabajo de estructuración que los artistas mismos no estaban en condiciones de realizar. Bozal quedó encargado de todo el trabajo de centralización de la documentación, escritos para el catálogo, etc., desde Madrid, y yo de hacer la selección de obras para la exposición.

La cosa ha resultado muy complicada; he estado viajando por Barcelona, el País Vasco, Madrid y, recientemente, París. Te adjunto un guión de la exposición. Es el resultado de lo que ha sido, finalmente, posible (todavía quedan algunos puntos pendientes); un resultado predeterminado por una serie de condicionamientos: físicos (no disponemos más que de 1600 m2 en Venecia, cosa que no es mucho para 40 años de historia), psicológicos (ha sido necesario negociar, artista por artista, entre las ilusiones que se habían hecho, el sentido del conjunto, etc.), técnicos (encontrar y solicitar a coleccionistas, museos, etc., obras que a veces no eran fáciles de encontrar), etc. En algunos casos, como el de J. González, había ya gestiones hechas y compromisos aceptados, que han llevado una representación desproporcionada de su obra. En otros, como el de Picasso, la representación es excesivamente pobre, debido a que, mientras se está arreglando la herencia (¡) y haciendo el inventario, todo está congelado. En fin…

Querría comentarte lo que hemos previsto, en principio, en relación con tu obra. Desde el inicio hemos pensado, como ya sabes, que esta debería ser la ocasión de darla a conocer, de cara sobre todo a España – ya que esperamos que la exposición sea visitada por muchos españoles y comentada extensamente en el interior. Hemos pensado en los fotomontajes: a) porque es el aspecto de tu obra que más se puede relacionar con la historia de la cultura española, y que puede resultar la aportación más interesante, desde el punto de vista de la evolución de las ideas en el sector de la vanguardia artística – hay dos temas: el análisis iconográfico y la creación de significado por medio del montaje y la "cita", que son dos temas dominantes en la vanguardia artística de los últimos diez o doce años; en los dos temas tus fotomontajes han ido por delante del desarrollo de la historia cultural- . b) Porque en los murales la obra está ligada a un lugar concreto, a un espacio arquitectónico que no se puede trasladar – y que tampoco puede mostrarse bien en fotografías - , mientras en los fotomontajes la obra original, por su propia naturaleza no está ligada a ningún lugar,

y puede ser presentada por medio de vehículos materiales diferentes.

Por otro lado pensábamos que, a pesar de que iba situada dentro del esquema histórico general, junto a la de Picasso, Miró, González, Alberto, etc., era necesario presentar tu obra a parte, en un espacio separado, precisamente para subrayar la diferencia de carácter y de intención de tu trabajo.

Pero teniendo en cuenta el poco espacio disponible en general para la exposición, este espacio separado tendría que ser necesariamente demasiado pequeño para mostrar la totalidad de tus fotomontajes. Así que hemos pensado en una presentación que podría resolver el problema de espacio y, a la vez, subrayar el carácter especial, "no-artístico", de tu obra: una proyección continua de diapositivas en un espacio oscuro, donde el público se pueda sentar, como una pequeña sala de proyecciones. Esta idea me la ha sugerido precisamente el recuerdo de que el origen de los fotomontajes de Fata Morgana fue una serie de diapositivas para ilustrar una serie de conferencias – de tema político- en Méjico. Me parece que referirse a este origen es subrayar precisamente lo más interesante y específico de tu obra. En este caso, la proyección de diapositivas debería incluir toda tu producción de fotomontajes, desde 1929. Podría ir acompañada de ilustraciones gráficas (diapositivas paralelas), textuales (textos proyectados también en diapositivas o grabados en cintas), etc. Además de esta presentación, sería muy interesante también mostrar, de una manera didáctica, el proceso del fotomontaje; cosa que podría hacerse seleccionando diez o doce "originales", y mostrarlos junto con los paneles explicativos (un poco, como la idea del doble sistema de presentación en Fata Morgana, pero con más detalles "didácticos" – cómo se hacía también en la explicación de dos fotomontajes en el artículo tuyo "Porque el color…"

El diseño físico de la exposición será cosa del arquitecto Oriol Bohigas, pero, diagramáticamente, lo que yo imagino sería, más o menos, una cosa así.

Espacio "didáctico" Sala de Proyección

Si estás de acuerdo con esta idea, el montaje de la serie de diapositivas, la combinación con los textos, cinta magnetofónica, etc., me parece que deberías de prepararlo tú mismo. Quizá toda la última fase del trabajo se tendría que preparar in situ en Venecia. Si te parece conveniente, haríamos que la Bienal te facilitara todo el material que te haga falta, y que subvencionara tu estancia allí durante unos días antes de la inauguración de la exposición. La fecha fijada es el 14 de julio. Yo mismo pienso ir hacia el 4 o el 5, para ayudar en todos los aspectos del montaje. Bohigas (arquitectura) y A. Corazón (montaje gráfico general), supongo que llegarán, más o menos, por las

mismas fechas o quizá antes. M. García estará allí desde bastante antes. Los miembros de la comisión llegarán, supongo, más tarde, pero antes de la inauguración.

Dejo sin comentar, por ahora, por falta de tiempo, todo el asunto referente a la publicación de Fata Morgana. Gili está muy entusiasmado y supongo que te habrá escrito. Piensa llegar a Venecia para la inauguración de la exposición; entonces tendríamos ocasión de dejar resuelto el asunto. Está también muy interesado en publicar "El lenguaje del fotomontaje". El guión nos ha parecido extraordinario.

Un fuerte abrazo

Tomàs Llorenç

FUENTES BIOGRÁFICAS Y BIBLIOGRÁFICAS

En la selección bibliográfica general con la que concluye este volumen pueden verse por orden alfabético de autor los textos de los que me he servido. [No está reproducida aquí.] Algunos de ellos no aparecen directamente aludidos en mi trabajo, pero he creído necesario citarlos en la bibliografía porque me han facilitado la ubicación de José Renau en el curso de la historia del arte, y me han hecho entender mejor las contradicciones de la cultura del siglo XX. A un académico de la materia no le habrían hecho falta, pero yo soy un atrevido periodista metido a biógrafo.

Es el caso de *Del amanecer a la decadencia*, de Jacques Barzun, una de las mejores visiones panorámicas de la civilización moderna que he leído. Y también, de *La Invención del Arte*, de Larry Shiner, un estudio lleno de referencias y con convincentes razones sobre la creación de la norma estética dominante en el moderno sistema del arte, en el que conviven los artistas, sus obras, las instituciones culturales, los museos, los críticos, los académicos, las salas de subastas y los portales de compraventa de arte en Internet.

Josep Renau, història d'un fotomuntador, de Albert Forment es el libro imprescindible para quien desee profundizar en Renau. Está basado en la tesis doctoral del autor, que le costó diez años de trabajo. Forment tuvo la suerte y la condena de ordenar los papeles que Renau dejó más o menos clasificados. A su muerte, su archivo fue entregado por Manuela Ballester, esposa, y por sus hijos Ruy, Totli, Teresa y Pablo, los herederos, a la Fundació Josep Renau. Ésta los depositó indefinidamente en el Instituto Valenciano de Arte Moderno. Allí fue donde Forment realizó su trabajo, además de en Berlín y en Méjico. Su esfuerzo le proporcionó una información masiva, difícil de digerir, pero que él usó con gran aprovechamiento.

También ha realizado Forment el trabajo principal del *Catálogo razonado de Josep Renau*, editado por el IVAM de Valencia, que contiene todas las obras fichadas y gran cantidad de ilustraciones. Otros autores colaboraron en ese libro. Por ejemplo, el que sigue.

Manuel García García probablemente sea la persona que más ha estudiado a José Renau y que ha acumulado mayores conocimientos de él. Le conoció personalmente en 1975, y hasta la muerte del artista le trató y le estudió. Al contrario que Forment, no ha escrito un libro exhaustivo sobre el artista, sino que ha desmenuzado los datos que ha ido acumulando en numerosos ensayos, artículos y entrevistas, publicadas en revistas, catálogos o en libros colectivos, alguno de los cuales él mismo se ha encargado de dirigir. Me he servido discrecionalmente de su saber enciclopédico sobre Renau y sobre la historia del arte valenciano del siglo XX, documentando siempre las citas.

Soy deudor de Manuel García en sus consejos y en la bibliografía que tuvo la generosidad de facilitarme.

Pero mi fuente de información más rica, y la que ha aportado verdaderas novedades, ha sido la oral. A lo largo de los tres últimos años de podido entrevistar a decenas de personas que conocieron y trataron en mayor o menor grado a Renau.

La familia Renau me ha proporcionado un verdadero torrente de datos con una generosidad desbordante. Los hermanos Teresa y Ruy Renau me han dedicado mucho de su tiempo. Marisa Gómez Renau, hija de Matilde Renau, y su esposo, Manuel Rico, me han contado anécdotas y recuerdos, y me prestado recortes, cartas y bocetos. Jaime Renau Piqueras, hijo de Juan Renau, me ha proporcionado datos y fotografías de obras desconocidas de su tío y una visión muy aguda de la curiosa psicología de los Renau.

De entre todas las personas que no pertenecían a su familia, Doro (Isidoro) Balaguer, es quien con mayor afecto y efecto me ha proporcionado información sobre el artista, a quien él trató por razones políticas (ambos militaron en el Partido Comunista de España) y en virtud de su participación en la Fundació Josep Renau.

Otras personas que han contribuido con sus recuerdos y experiencias son el escultor y alumno de Renau en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, Manuel Silvestre, Edeta, Carmen Ferres, vecina de la familia Renau en la calle Baja de Valencia, Amparo Zaragoza y su marido Miquel Agraït, propietarios de la "Galería Punto" de Valencia, la única privada en la que expuso Renau después de su retorno a España, aunque sin vender obra, Francisco Agramunt, periodista y académico de Bellas Artes, Facundo Tomás, historiador de Arte de la Universidad politécnica de Valencia, que dedicó a Renau parte de su tesis, Ricard Rosso, arquitecto, hijo de quien fue buen amigo de Renau en su juventud, Josep María Ricart, Eliseu Climent, los tres últimos, miembros de la Fundació Josep Renau, y el cartelista Rafael Contreras Juesa.

Mi trabajo en el IVAM, zambulléndome en el océano de papeles del archivo de Renau, debidamente autorizado por la Fundación Josep Renau, ha sido más fructífero gracias a la directora de la biblioteca, María Victoria Goberna y los empleados de la biblioteca. Consuelo Císcar, directora de la institución, me ha hecho inteligentes sugerencias sobre Renau, a quien conoció.

Capítulo aparte merece Berlín. A esta etapa de la vida de Renau he dedicado mis mayores investigaciones. En primer lugar, porque es la menos estudiada. Y luego, porque tuve la fortuna de entrevistarle en su casa de Kastanienallee en julio de 1976, poco antes de que volara a Venecia, para participar en la Bienal de aquel año, a la que había sido invitado en el pabellón español.

En todas las entrevistas realizadas en Berlín, la persona que me ha facilitado contactos y servido de traductora ha sido Marta Hofmann. Marta fue alumna y colaboradora del artista, y convivió con él durante once años.

Gracias a ella pude contactar con todos aquellos que tuvieron relaciones con Renau.

Por último, he de subrayar la importancia capital que han tenido para este libro las cintas que el galerista y amigo de Renau Manfred Schmidt, le grabó en julio de 1977. El objetivo era realizar una biografía del exiliado que no llegó a concluirse. Manfred Schmidt tuvo la generosidad y la gentileza de prestarme esas cintas y permitirme copiarlas. Son una fuente exhaustiva de información sobre Renau.

Bibliografía de la primera parte

Del paraíso al purgatorio

Las fuentes bibliográficas más utilizadas para la niñez y juventud de Renau son las dos autobiografías o más bien memorias de sus hermanos. *Pasos y Sombras*, de Juan Renau, y *Hasta donde la memoria alcance*, de Alejandro Renau. Las *Notas al margen de Nueva Cultura*, de José Renau me han proporcionado significativos datos.

También me han servido para seguir la sinuosa derrota de las artes en las dos primeras décadas del siglo XX en Valencia: *Historia de l'Art Valencià* y *Mirando una época*, *La pintura en la Diputación de Valencia de 1860 a 1936*, ambas de Carmen Gracia; el *Diccionario de Artistas valencianos del siglo XX*, tres tomos editados por Francisco Agramunt; *La Il·lustració Gráfica Valenciana. Del modernisme a l'art deco*, de Javier Pérez Rojas, Javier y José Luis Alcalde; *Carteles y cartelistas valencianos*, de Rafael Contreras Juesas; y *Fotógrafo Peydró. Una mirada personal,* de José Ramón Cancer Marinero.

Para ampliar la mirada a todo el territorio español, he aprendido mucho de *La deshumanización del arte*, de Ortega y Gasset; *Retablo de la Pintura Moderna*, de Juan de la Encina; *Las Vanguardias artísticas en España 1909-1936*, de Jaime Brihuega; *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936,* de Juan Manuel Bonet; e *Historia de las ideas estéticas,* de Valeriano Bozal.

Y me he servido de diferentes biografías o autobiografías de artistas, por ejemplo de Picasso, Man Ray, Duchamp, y numerosas monografías y artículos, e incluso a veces de portales de

Internet.

En la formación de Renau, y en su aventura madrileña he utilizado básicamente las *Notas al margen de Nueva Cultura*, y un puñado de artículos de periódicos de la época, que se citan en los capítulos correspondientes.

A su regreso del exilio, el artista valenciano concedió multitud de entrevistas a una variedad de periodistas. Conservó copias de muchas de ellas en su archivo, y son valiosas para contrastar datos, así como para encontrar en ellas algunas semillas de confusión sembradas, creo que deliberadamente, por el mismo Renau, cuando hablaba de sus años mozos.

Las grabaciones que el galerista alemán Manfred Schmidt hizo a Renau contienen algunas referencias a su juventud y formación, que he aprovechado.

La vanguardia artística Valenciana de los años treinta, de Francisco Agramunt Lacruz es un libro lleno de datos para quienes se acerquen a esta época.

Bibliografía de la segunda parte

Dosis de marxismo contra el desasosiego

Renau centró casi todas sus *Notas al margen de Nueva Cultura* en su evolución artística y política de juventud. Este largo ensayo que encabeza la edición facsímil de esta revista, publicada en Lichtenstein en 1977, es la base de los cinco capítulos de esta segunda parte. Naturalmente, también la propia revista *NC*, así como diversos números de las revistas *Orto* y *Estudios*, en las que participó el joven cartelista y fotomontador, y que se conservan en la biblioteca del IVAM.

En todo ello basó Forment gran parte de su trabajo. He aprovechado de él, las investigaciones que hizo en los archivos de la antigua Escuela de Bellas Artes de San Carlos, hoy en la facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia.

Las memorias de Juan y Alejandro Renau han sido de nuevo la otra gran fuente. Así como las declaraciones de Renau a Manfred Schmidt, grabadas en Berlín en 1977.

He podido contar con los recuerdos de Ruy Renau, de su hermana Teresa y las anécdotas de juventud que Renau contaba a Marta Hofmann y que ella me ha transmitido, así como conversaciones con diversas personas, entre las que cabe destacar el escultor y alumno de Renau Manuel Silvestre, Edeta.

El punto de vista de la entonces novia de Renau está muy bien reflejado en el libro

Homenatge a Manuela Ballester, editado por Manuel García.

Otros libros básicos han sido, *Mirando una época… e Història de l'art valencià* de Carmen Gracia, *Artistas en Valencia 1936-1939*, de Rafael Pérez Contel, *La vanguardia artística Valenciana*, de Francisco Agramunt, *Confesiones de papel*, del curioso polaco Mariano Rawicz, *Me llamaban el Coronelazo*, de David Alfaro Siqueiros. *Los carteles valencianos en la Guerra Civil*, de Facundo Tomás, *Max Aub en el laberinto español del siglo XX*, realizado por varios autores. *Pabellón Español en la Exposición Internacional de París de 1937*, Madrid. Centro Reina Sofía, también de varios autores. Y el ensayo de Miguel Cabañas Bravo, *Renau y el pabellón español de 1937 en París, con Picasso y sin Dalí*. *Las armas y las letras*, de Andrés Trapiello, *Valencia, capital cultural de la República*, de Manuel Aznar, *La República de los libros* de Gonzalo Santonja, *El Partido Comunista en España*, de Víctor Alba, así como las obras de Rafael Contreras Juesa, Jaime Brihuega, Mario de Michelis, Otto Friedrich, Wolf Von Eckardt, Sander L. Gilman, Karl Ruhrberg, Donald Drew Egbert citadas en el bibliografía.

Pero también ha sido un nutriente valioso el de los recortes de prensa que guardó Renau en su archivo, con entrevistas en las que desgranaba su juventud, así como una lectura de artículos de periódicos de los años 30, la mayoría citados en la bibliografía de Albert Forment.

Bibliografía de la tercera parte

El estilo de vida americano

Mi experiencia con Siqueiros, el ensayo que escribió Renau sobre su maestro y amigo, ha sido una de las bases de esta parte, así como los otros ensayos teóricos y los artículos publicados por el exiliado en Méjico.

En segundo lugar, los valiosísimos datos aportados por Ruy Renau en una serie de correos electrónicos intercambiados a lo largo de varios meses de 2006 y 2007. A ello hay que añadir las noticias de Méjico que me dio Teresa, exprimiendo su memoria infantil en varias ocasiones, a veces incluso a través de llamadas telefónicas Valencia Berlín.

Los libros de Víctor Alba, Gregorio Morán, Ricardo de la Cierva y las memorias de Siqueiros me han servido de referencia y de marco general de la vida de Renau en Méjico. En los archivos del PCE en Madrid encontré algunas entradas referentes a José Renau, que he usado en ésta y en la siguiente parte del libro.

El libro de Doro Balaguer *Josep Renau, política i obra*, y en diversos escritos de Jordi Ballester sobre su experiencia en Méjico con su tío, me han sido muy útiles.

La última parte del segundo volumen de Exiliados. *La emigración cultural valenciana (Siglos XVI-XX)* contiene informaciones interesantes, así como el trabajo de Francisco Agramunt *Un arte valenciano en América. Exiliados y Emigrados*. Una visión de lo que fue la emigración europea a Norteamérica, como elemento comparativo del exilio mejicano de Renau la constituyen los textos del catálogo de la exposición celebrada en Los Ángeles en 1997 *Exiles- Emigrés. The Flight of European Artist from Hitler*.

Bibliografía de la cuarta parte

Un ácrata en el socialismo real

Las fuentes de las que me he valido en esta cuarta parte han sido básicamente orales, y recogidas todas en la antigua República Democrática Alemana.

La fuente más rica en noticias familiares ha sido Teresa Renau, hija del artista y residente en Berlín. Además, sin la generosa ayuda que me ha prestado y me sigue prestando Marta Hofmann no habría conseguido avanzar mucho por mi cuenta en Berlín. Gracias a ella y a su compañero Martin he sacado a la luz los trabajos de Renau en la *Deutsche Fernsehfunk*, así como la escasa información que sobre Renau me ha dado la oficina que gestiona los archivos de la antigua Stasi. Las enrevesadas gestiones que realizaron Marta y Martin para mí, que no me defiendo en lengua alemana, manifiestan que la *burrocracia* a la que hacía referencia Renau no era exclusiva de la Alemania comunista, o ha sido heredada por las nuevas instituciones que custodian el patrimonio de la RDA. O quizá sea la plúmbea mentalidad prusiana, de la que se burló sutilmente uno de sus hijos más excelsos, Theodor Fontane.

He entrevistado a numerosas personas que tuvieron trato con Renau en la RDA. Y a casi todas he llegado por medio de Marta Hofmann. Son los siguientes:

Manfred Schmidt, galerista, amigo de Renau y entrevistador paciente. Petra, Peter y Bruno Flierl, pintora, arquitecto e historiador del arte respectivamente. Karlheinz Barck, profesor de la Humbolt Universität e intérprete de Renau. Eva Maria Thiele, pintora e investigadora del arte. Waltraud y Wolfgang Schwarze, intérprete de Renau la primera y guionista de televisión, su marido. Inge Denev (Stellmacher de soltera) alumna y colaboradora de Renau. Ernst Reuter, pintor y colaborador de Renau. Peter Gültzow, un niño en vida de Renau, que asistía fascinado a sus clases

de dibujo. Federico Fries, historiador y amigo de Renau. Gehrard Haupt, historiador. Ralf Rodewalt, conservador del Museo de la ciudad de Halle.

He de mencionar dos volúmenes que me han sido muy útiles para desentrañar la madeja política que fue la RDA. *Die Ploetz DDR. Daten. Fakten. Analysen*, Colonia 2004, una enciclopedia de las instituciones de la RDA, y *Berlin Mitte. Das Lexikon*, Berlín 2001, un índice de personajes, instituciones, edificios históricos y monumentos del centro de la capital alemana. Los libros de Christopher Hilton y de Giles MacDonogh citados en la bibliografía también me han aportado apreciables referencias.

Bibliografía de la quinta parte

Un maestro sin discípulos

Al igual que en la parte anterior, he basado el relato de la vida de Renau en España desde la Bienal de Venecia en 1976 en entrevistas.

Empezando con Manuel García y terminando con Eliseu Climent. El primero me ha facilitado una cronología muy nítida del regreso. Los datos de la Bienal de Venecia los he obtenido de recortes de prensa que el mismo Renau guardaba en su archivo, y en otros nuevos que he encontrado en hemerotecas e incluso en Internet. También las declaraciones del historiador del arte Tomás Llorens me han sido utilísimas.

La memoria de Doro Balaguer, del profesor Facundo Tomás, del arquitecto Ricard Rosso, del amigo de Fuster, Josep García Richard, de Eliseu Climent, de los galeristas Amparo Zaragozá y Miquel Agraït, del cartelista Rafael Contreras Juesas, del escultor Manuel Silvestre, Edeta, y de nuevo la colaboración de Marta Hofmann, Teresa Renau, Peter Gültzow, Jaime Renau Piqueras, Marisa Gómez Renau y Manuel Rico, Ferrán Morell y las breves conversaciones mantenidas con otras personas que trataron de alguna manera a Renau en Valencia han sido los soportes de estos cinco capítulos finales.

Me he servido de pocos textos, fuera de los publicados en diarios y revistas, todos los cuales se citan. Las contribuciones de Tomás Llorens, Manuel García y Albert Forment en los diversos catálogos de las exposiciones de Renau, el ensayo de Facundo Tomás *El Equipo Crónica Cuarenta años después,* y el libro de Doro Balaguer *Josep Renau, política i obra* me han orientado y dado seguras pautas. Balaguer ha tenido la generosidad de facilitarme copias de cartas de Fuster y del artista, que ha encontrado Francesc Pérez Moragón en su investigación en el archivo del intelectual

de Sueca. Esto me ha permitido fijar con exactitud las fechas de la relación entre estas dos figuras de la cultura valenciana

También Doro Balaguer me permitió hacer copia de la cinta en la que Renau grabó su "casi, casi" testamento en Berlín en el otoño de 1977, ante Marta Hofmann y Teresa Renau.

Bibliografía de José Renau

El artista escribió tanto como para llenar una pequeña biblioteca. Aquí solamente vamos a reflejar los libros publicados bajo su nombre. En el *Catálogo Razonado de Josep Renau*, se encuentra una amplia bibliografía de Renau, realizada por Albert Forment, con artículos suyos, entrevistas a las que contestó y casi todas las reseñas que se le hicieron.

Función social del cartel publicitario. Nueva Cultura, Valencia 1937.

L'organisation de la défense du patrimoine artistique espagnol pendant la guerre civil, Institut International de Cooperation Intellectuelle, París 1937. (Separata de Museion, Office International des Musees, Vol 39-40).

Fata Morgana USA. Eulenspiegel Verlag, Berlin 1967.

Función social del cartel. Fernando Torres editor, Valencia 1976.

Edición facsímil de Nueva Cultura, con la introducción titulada *Notas al margen de Nueva Cultura*. Liechtenstein. 1977.

The American Way of Life. Fotomontajes: 1952-1966. Gustavo Gilí, 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-Fundació Josep Renau, Valencia 1989.