

*A continuación, el vigésimo capítulo de la biografía “Renau. La abrumadora responsabilidad del arte”, escrita por Fernando Bellón y publicada por la Fundació Alfons el Magnànim de la Diputació de València en 2009. "España es difícil de comprender", declaraba Renau en la RDA poco después de regresar de su primer viaje a la "Matria" de la que había huido en 1939. Recorremos la preparación física y psicológica de Renau para su viaje de vuelta, sus contactos con los artistas e intelectuales españoles que reclamaban su presencia en la monarquía democrática, y descubriremos que Renau dejó de ser José o Pepe para convertirse en Josep. Fotos cedidas por familiares y amigos de Renau y del archivo de la Fundació Josep Renau, en depósito en el Institut Valencià d'Art Modern.*

*El revuelto negocio del arte capitalista*

## **Capítulo 20**

### **El derrotero hacia España**

Esta última etapa de la vida de Renau arranca en 1974. En ese año, la revista nacionalista valenciana *Gorg*, que se vendía legalmente, exhibe en su portada un fotomontaje de Renau sobre las Fallas. El encargo se lo había hecho Gonçal Castelló, que años atrás había intentado infructuosamente la publicación en inglés y en catalán del *Fata Morgana*, en su editorial valenciana “Concret”. En ese número de *Gorg*, dedicado a las Fallas, aparecían dibujos y textos de lo más granado de la oposición de izquierdas valenciana, desde el hermano de Renau, Juanino, residente en España desde 1954, hasta Enric Valor, uno de los valores sustantivos del nacionalismo valenciano, pasando por Joan Fuster, Vicent Ventura o Sanchis Guarner. Es la primera vez que Renau reaparece en su tierra natal, y es casi seguro que pasó

desapercibido para la mayoría de la población interesada en la política, pero no para los artistas.

El segundo registro de la reaparición de Renau en España está fechado en el verano del 74. La editorial de Madrid Obra Gráfica Española Contemporánea le propuso la publicación de *Función social del cartel publicitario*, la conferencia que había dado en la Universidad de Valencia en 1936, siendo Director General de Bellas Artes. La petición se la hizo Andrés de Blas, director de la galería madrileña Estiarte. Renau contestó a vuelta de correo, encantado con la propuesta. Pero enseguida recibió otra carta del galerista, lamentando la intervención de la Dirección General de Cultura Popular que “nos ha enviado una resolución de acuerdo con la cual se nos ‘invita’ a no proceder a la edición de su libro.”



Rafael Solbes y Manolo Valdés, del Equipo Crónica. (Foto Paco Alberola)

Qué impacto tuvo Renau en sus paisanos y colegas de los años 60 y 70 es un trabajo minucioso y todavía por realizar. Que existió un influjo lo evidencia la serie del *Equipo Crónica El Cartel*, cuatro grandes telas y un enorme tríptico dedicados a “Josep Renau, Cartelista”, fechados en 1973. El *Equipo Crónica* se forjó en las brasas de *Estampa Popular*, junto a otros artistas y teóricos del arte, como Tomás Llorens. Y *Estampa Popular*, como hemos citado antes, fue una creación del Partido Comunista en la que Renau debió de participar poco, si es que lo hizo, pues no la menciona, como algo significativo para él, en ninguno de sus apuntes o textos.

Llorens asegura que al estudiar el libro *Fata Morgana*, que Renau le envió por correo hacia 1967-68, descubrió un modelo de realismo pop que rompía con el modelo “ruralista y expresionista” dominante en *Estampa Popular*, y que eso le entusiasmó. Tomás Llorens conocía la existencia de Renau a través de Doro Balaguer, con quien coincidió en la cárcel al principio de los años 60. Al salir de presidio, donde Llorens estaba condenado por haber fundado la Agrupación Socialista Universitaria, se dedicó al estudio del arte y a escribir reseñas críticas. Entró en el mundo de la creación estética de la mano de Aguilera Cerni y Andreu Alfaro, que también le hablaron de Renau.

Llorens opina que en especial Alfaro, además de Doro Balaguer, fue quien dio a conocer a Renau en Valencia.

También los viejos colegas de Renau empezaron a hablar de él. Por ejemplo, el antiguo cartelista Manuel Monleón, que se ganaba la vida en Valencia como publicitario. El entonces joven investigador del arte Manuel García asegura que conoció la existencia de Renau a través de Monleón.

Es muy posible, sin embargo, que ese redescubrimiento de Renau en Valencia entre 1965 y 1975 se limitara al cartelista de la guerra civil, ignorándose su trabajo como fotomontador moderno, es decir, como autor del *American Way of Life*, con la excepción de Llorens y del *Equipo Crónica*.



*Interior. Richard Hamilton 1965.*

En España pocos eran los que se habían dedicado a profundizar en el Pop. Llorens explica cómo las primeras tomas de conciencia de lo que en Inglaterra empezó a llamarse Pop Art empezaron aemerger en los 50, y un poco más tarde en Nueva York, dentro de ese fenómeno de redescubrimiento de las vanguardias que se realiza al arrancar la segunda mitad del siglo XX. Una de las vanguardias que había quedado más oscurecida, dice Llorens, fue el dadaísmo. En Nueva York, más que en Inglaterra, eran conscientes de las relaciones que hubo entre dadaísmo y revolución, sobre todo en el Berlín de la primera posguerra. Los dadaístas proponían la transformación de la sociedad, utilizando como instrumento los nuevos medios de comunicación, la nueva cultura popular industrial, diferente de la cultura popular rural. Eso está en las raíces del pop americano e inglés.

Cuando Llorens empezó a ser consciente de esa tendencia, al salir de la cárcel en los primeros 60, se dedicó a investigar las viejas vanguardias, para lo cual el libro

*Las Vanguardias Artísticas del siglo XX*, de Mario de Micheli le sirvió de guía.

Para él y para el *Equipo Crónica* había una posibilidad de considerar el movimiento pop como potencialmente politizable, algo que podía servir para dar al arte una finalidad, unos propósitos anticapitalistas y revolucionarios. Creían que eso no había ocurrido en Inglaterra y en Estados Unidos por el peso que tenía allí la ideología capitalista, pero que se podía avanzar por ese camino en otros países, como España, donde las condiciones políticas eran propicias.

De repente se encontraron con Renau y con *Fata Morgana*. Y vieron plasmado en aquellas obras lo que ellos soñaban.

Renau, al igual que el británico Hamilton, que compone fotomontajes similares a los de *Fata Morgana* en la misma época, utiliza los instrumentos de los primeros vanguardistas, que aprovecharon las técnicas de comunicación a su alcance, percibiendo que la comunicación visual comercial había progresado mucho, y que podía usarse esa “democratización” como materia prima de cultura popular.

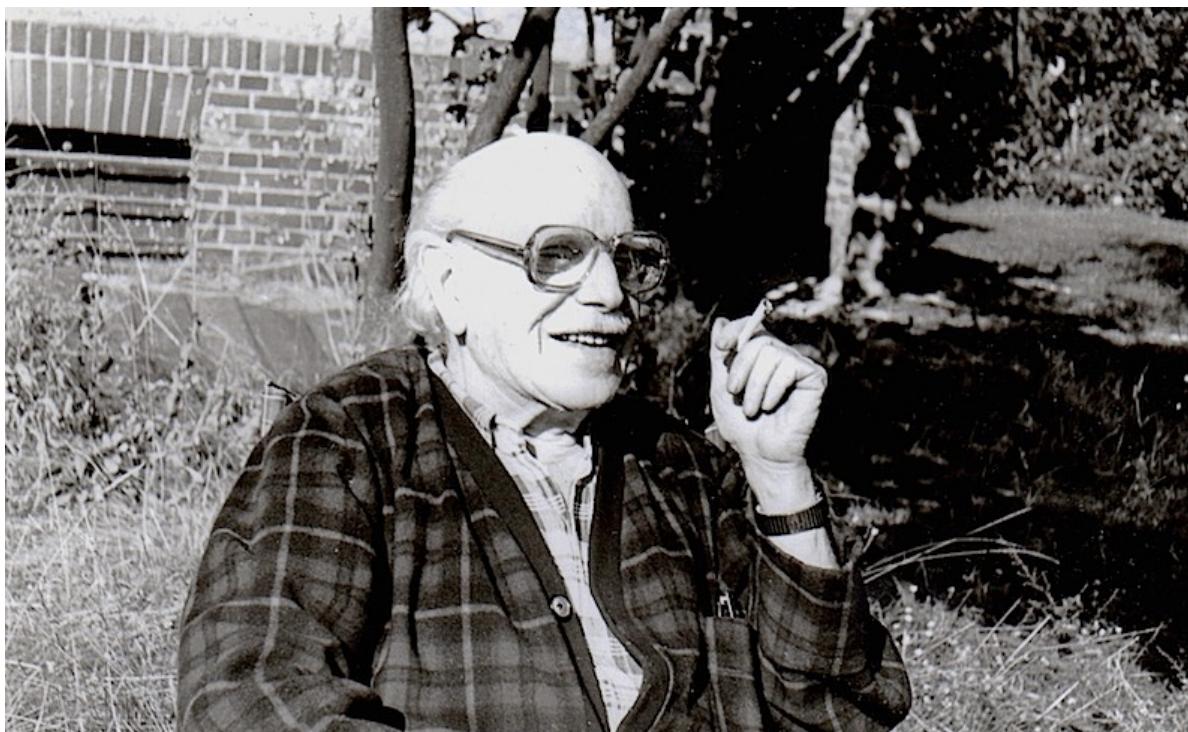
El *Equipo Crónica* vuelve a homenajear al exiliado en 1975. La técnica que utilizan es la del fotomontaje renaudiano, aunque no hacen referencia a sus obras modernas del *Fata Morgana*, sino a temas iconográficos españoles de 1937. Esto se debe a que pretendían señalar el valor estético y político de los carteles de guerra.

Lo más notable de *Fata Morgana*, dice Llorens, es que establece una continuidad con el esfuerzo excepcional de los carteles de guerra en España, el arte al servicio de una causa. Renau fue capaz de seguir trabajando en ese camino y llegar a *Fata Morgana* con una gran naturalidad.

Por otro lado, tanto Doro Balaguer, como Jordi Ballester, sobrino de Renau y miembro del *Equipo Realidad*, habían bebido de las fuentes del artista exiliado e irradiado hacia sus colegas algunas nociones sobre el fotomontaje. De este modo, poco a poco, la fama de Renau empezó a crecer entre la nueva y joven intelectualidad valenciana. Esta limitación geográfica explica la poca fama que Renau adquirió fuera

de las fronteras regionales; y también es una prueba de que la fragmentación cultural española viene de antiguo.

Cabe decir que esta relación fue recíproca, aunque apenas existan documentos sobre ella. Cuando Renau envía a Llorens una copia de *Fata Morgana* es muy consciente de a quién y a qué “cabeza de puente” del arte español lo hace. Tomás Llorens no está en la lista que el fotomontador redactó en el momento de la publicación del libro. Fue Gonçal Castelló el que aconsejó a Renau que enviara una copia del libro al joven estudiioso del arte.



*Renau en el jardín de su casa, donde recibía en verano a sus visitantes españoles.*

Todo lo que el viejo artista llegó a conocer de España desde el exilio, que era bastante, lo debía a su hermana Matilde, a antiguos camaradas como Gonçal Castelló o Emili Nadal, o a nuevos amigos muy significativos como Joan Fuster, cuya relación con Renau describiremos más adelante.

Otro registro del redescubrimiento de Renau en 1974 está fechado el 10 de agosto en la revista *Triunfo*, portavoz del progresismo antifranquista, editada legalmente. Es la primera entrevista a Renau como exiliado publicada en España. Su

autor fue Juan Antonio Hormigón, que había viajado a Berlín con motivo de sus investigaciones teatrales. La titulaba “José Renau: del fotomontaje al arte comunal”.

Hormigón planteó su entrevista en términos cronológicos e históricos, para encuadrar a un personaje totalmente desconocido en España, y proporcionar información relevante sobre él. Hacía un recorrido completo de la vida y obra del artista, que vertía ante él sus convicciones estéticas, dando por acabada la época de la pintura de caballete, y llamando al trabajo creativo comunal.

Hormigón le pregunta si “lleva la casa a cuestas desde 1939”, y Renau le responde con energía que “en absoluto”. Y sobre la vuelta a España, Renau contesta:

*Yo no quiero volver para morir, a mí me da igual morirme donde sea. Quiero volver a España para ser más que cuando me fui. Me refiero a que volveré no como objeto arqueológico, sino para ser útil, para trabajar. Me gustaría volver a mi tierra, desde luego, pero todas las tierras son hermosas. Además, ¿cuándo tendría los medios para trabajar?*

El amor propio de Renau se manifiesta con vehemencia, quiere volver a ser más de lo que era cuando se marchó, y teme no poder hacerlo en una España hostil a sus convicciones. Es consciente de su valía, y de la injusta oscuridad en la que se mantiene su figura. Sabe que la mayoría de los exiliados regresan en silencio y permanecen en silencio. Renuncian a su personalidad, a su identidad, primero para no llamar la atención de la policía franquista, y después porque asumen con naturalidad que ha pasado su tiempo. Por nada del mundo se sometería el artista valenciano a esta imposición tácita. Y como intuye que el momento del regreso se acerca, empieza a preparar el terreno.

Juan Antonio Hormigón recuerda, treinta y tres años después, aquel encuentro.

*En 1974 yo estaba preparando la escenificación de El Dragón, una obra excelente de Evgeni Schwartz. Un gran artesano, Eddie Fisher, iba a*

*construir aquel gigantesco dragón escénico de tela y bambú, y viajé con la maqueta que había hecho Fabià Puigcerver a cuestas, para poder ajustar ambos. Aproveché la ocasión para pedir a mis anfitriones si podían concertarme un encuentro con Renau. Me dijeron que lo iban a intentar y al día siguiente me lo confirmaron.*

*A primera hora de una tarde de fines de junio, un coche me depositó frente a la casa de Renau en el barrio berlínés de Mahlsdorf. Era un edificio de dos pisos, el superior dedicado a estudio, con un amplio terreno alrededor para jardín. Todas las viviendas del entorno eran similares y muy cerca se alzaba un bosque espeso y frondoso. Allí estaba Renau acompañado de su hija Teresa y de una discípula, Marta Hofmann, que entonces le acompañaba.*

*Aquel primer encuentro duró horas, creo que unas ocho o nueve, quizás más. Yo estaba al comienzo un tanto cauteloso ante aquel personaje que además de ser un artista plástico de extraordinario interés, ocupaba por derecho propio un puesto en nuestra historia: había sido Director General de Bellas Artes, con Jesús Hernández como ministro de Instrucción Pública; responsable de la operación de salvamento de los tesoros artísticos del Museo del Prado; organizador del Pabellón español de la Exposición Internacional de París de 1937, etc. Pero a poco, hablábamos ya como dos amigos que se conocieran de antaño. Su verbo torrencial, su tono confianzudo, su afabilidad, su socarronería inveterada, sus improperios saludables, favorecían que esto fuera así.*

*La mayor parte de nuestra plática giró en torno a su vida y su trabajo como pintor, muralista, fotomontador, teorizador del arte a la par que activo militante en la política. El destilado de todo ello, lo recogí en una amplia entrevista que apareció en la revista Triunfo el 10 de agosto de ese mismo año. Pero me contó muchas otras cosas que no reseñé*

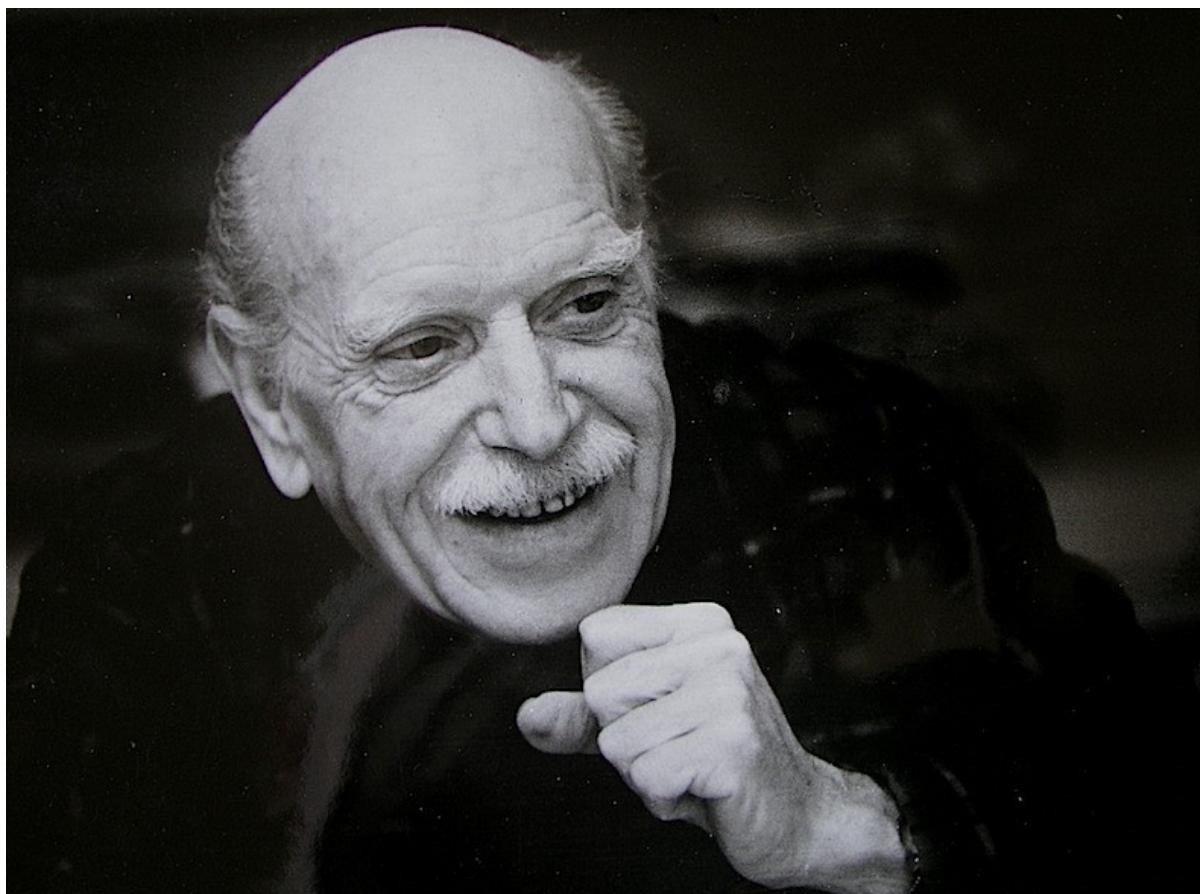
*entonces con claridad, desde cómo había sido su toma de posesión como director general, hasta los accidentes que sufrió en México, que él consideraba fueron atentados contra su vida, las peripecias valencianas en sus comienzos, algunos sabrosos comentarios en torno al Congreso de Intelectuales de Valencia, o su vida y trabajos en la RDA. Me mostró en su estudio, con minuciosidad de artífice, algunos aspectos del diseño y materialización de sus murales.*

*La locuacidad de Pepe Renau era torrencial, pero también impagable. No tuvo inconveniente en mostrar sus discrepancias con la dirección del PCE, aunque nunca se hubiera permitido provocar una renuncia escandalosa. Salí de allí llevando bajo el brazo un ejemplar de Fata Morgana USA, en donde se incluyen algunos de sus fotomontajes más relevantes. Un regalo que me llenó de placer y halago.*

Como puede verse, Renau era consciente del efecto que sus fotomontajes causaban en quienes no los conocían, y se dedicó a regalar el libro a quien mostrara el más mínimo interés, pero también investigó en todas las fuentes que le suministraban información sobre España, para averiguar a quién merecía la pena enviárselo. Renuente al autobombo durante toda la vida, se veía obligado a la autopropaganda, porque era la única posibilidad de proyectar la influencia de sus descubrimientos, de su trabajo.

A partir de ese momento, el artista valenciano vuelve a aparecer de modo discreto pero insistente en la prensa española legal opuesta o crítica con régimen de Franco.

En su número de marzo de 1975, la revista *Serra d'Or* publica el artículo de Alexandre Cirici Pellicer “*Josep Renau i el discurs del fotomuntatge*”. El 5 de noviembre de ese mismo año, el crítico de arte García Cervera publica una entrevista con Renau en el diario *Las Provincias* de Valencia. “No pinto para críticos ni pintores, sino para un público absoluto”, subrayaba el titular.



*Renau, hombre cordial.*

Siete meses después, la edición de *Triunfo* de 12 de junio del 76 volvía a publicar otra entrevista de Hormigón con Renau. Inmediatamente, el 12 de agosto de ese año, la periodista Raquel Rodríguez firmaba en *Informaciones* de Madrid “*Josep Renau: ‘No he dejado de trabajar por España’*”. Nótese que por primera vez aparece el nombre en valenciano, Josep. Todavía no había pisado el exiliado la tierra de la que salió en 1939, pero la influencia del joven y ruidoso nacionalismo había hecho mella en él durante su estancia en Venecia, con motivo de la Bienal. A partir de ese momento, José Renau pasará a ser Josep Renau, nombre que jamás había usado públicamente hasta la fecha.



*Renau entrevistado en su casa de Kastanienallee por una periodista española.*

Lo cierto es que Marta Hofmann y el resto de sus amigos alemanes afirman que José Renau empezó a ser Josep a su regreso de España en el otoño de 1976. Doro Balaguer sitúa el regreso de Renau a Valencia “en el punto de máxima exigencia y reivindicación para la recuperación de las libertades nacionales del pueblo valenciano, de normalización cultural.”

La cuestión no es menor, porque Renau se integró casi completamente en el bullicio político de la Transición valenciana. Tal integración le llevó a distanciarse del comunismo valenciano oficial, dirigido por militantes que no comulgaban con el nacionalismo. De hecho, los artistas Doro Balaguer y Rafael Solbes, ambos comunistas militantes, terminaron abandonando el Partit Comunista del País Valencià, que ellos habían ayudado a construir con empeño, porque consideraban a sus dirigentes insensibles a la oleada nacionalista con la que ellos se identificaban.

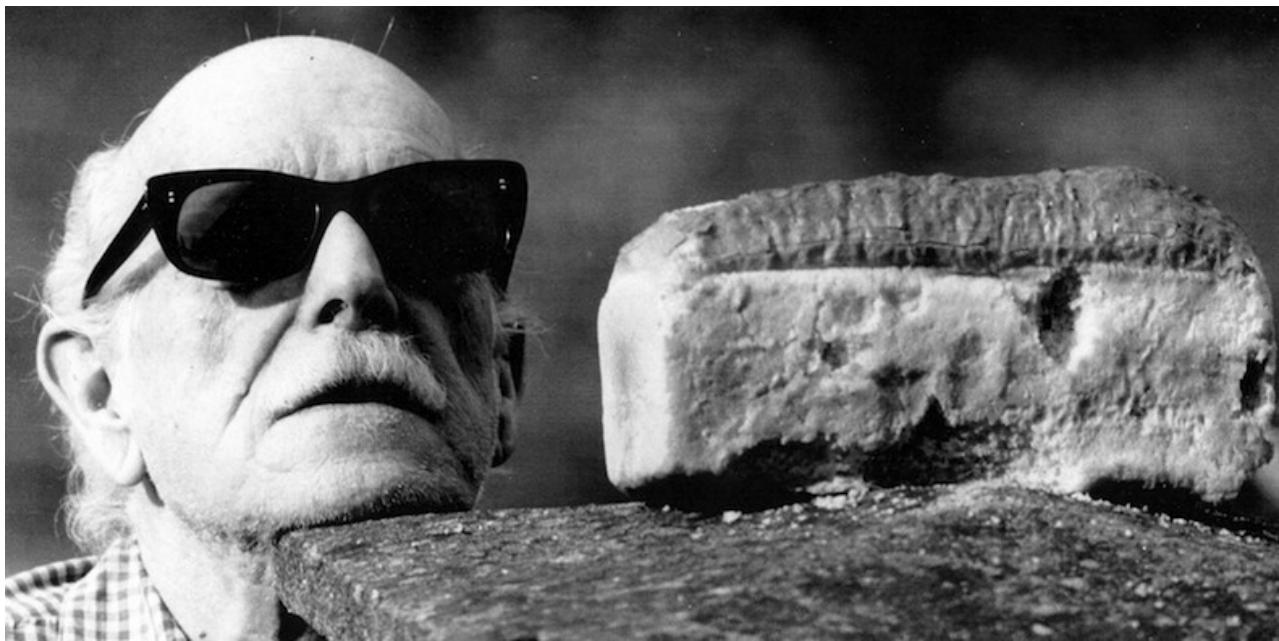
Doro Balaguer, Rafael Solbes y otros intelectuales valencianos de izquierdas tuvieron un solo problema con el comunismo oficial, y lo resolvieron marchándose.

El problema de Renau con el comunismo oficial era antiguo, y no tenía nada que ver con el nacionalismo, sino con su firme alineamiento con la patria del socialismo, la URSS, frente a la ambigüedad del eurocomunismo. Pero al llegar a Valencia, se encontró con un comunismo local no ya antísoviético, sino plano, vulgar, mucho más provinciano que el de los exiliados en la Europa del Este. Y frente a él, el vigor juvenil de un nacionalismo convencido de la posibilidad de plasmar sus ideas en las nuevas instituciones políticas.

En febrero de 1973, el exiliado tuvo su primera intervención como persona jurídica en España desde 1939. Su tía Amparo Berenguer, hermana de la madre de Renau, había fallecido. Siendo soltera, había dejado parte de una suculenta herencia a los cinco sobrinos Renau. La única que vivía en España entonces, Matilde o Tildica, solicitó a su hermano Pepe unos poderes para tramitar la herencia. Se trataba de una finca en la huerta valenciana, en los terrenos donde hoy se encuentra la Universidad Politécnica.

Renau obedeció a Tildica, aunque dejó claro que él se desentendía de la herencia. Lo hacía por amor propio, porque Amparo Berenguer tenía fama de beata (recuérdese la anécdota del padre de Renau fingiendo un acoso sexual a su remilgada cuñada siendo Pepito un niño), y tras la guerra contaba a sus allegados que se avergonzaba de pertenecer a una familia de *dimonis* rojos que “acabarían en el Infierno”. De hecho a los Renau les cogió por sorpresa la sucesión, que en su mayor parte, todo hay que decirlo, fue a parar a instituciones eclesiásticas.

También motivó a Renau su amor propio de comunista auténtico y coherente. No calculó que tres años después regresaría a España, y sin un duro, porque los marcos de la RDA no valían nada. Matilde, mujer previsora, reservó en una cuenta la parte de la herencia que correspondía a Pepe. Las temporadas que pasó Renau en España a partir de 1976 sobrevivió, sin saberlo, gracias a este dinero y al le prestaron sus nuevos amigos valencianos.



*Renau siempre se ganó el pan en la RDA, pero los marcos no valían nada en España*

Es posible que el asunto de la herencia no fuera tratado sólo por carta. Marisa Gómez Renau recuerda haber visitado a su tío en Berlín antes de la muerte de Franco. Lo hizo con sus padres y con su marido, Manuel Rico, con quien acababa de casarse.

Para las sobrinas de Renau, el tío Pepe era un mito de dimensiones heroicas. Al menos esta es la imagen que les transmitieron Tildica y Alejandro. Sin embargo, cuando empezaron a frecuentarle, ajustaron la imagen del tío a una realidad más ponderada. Marisa dice que al conocer mejor a su tío y a sus primos Teresa, Pablo y Julieta, se dio cuenta de que los problemas personales que arrastraban éstos se debían en gran medida a la escasa atención que su padre les había prestado. Las sobrinas descubrieron la sombra egoísta de Renau, que tanto daño había producido en su familia.

Muerto ya el artista, Marisa estableció una relación epistolar muy afectuosa con la viuda, Manuela Ballester. Era algo excepcional porque, como es sabido, el clan Renau tenía a responsabilizar a Manuela de las dificultades familiares, por no haber sabido ser una madre abnegada. En una de las cartas que recibió Marisa desde Berlín, le decía Manuela:

*Que me escribáis los Renau y más aún los Gómez Renau, me libera de una cierta amargura que me produce el sentirme como una especie de ‘oveja negra’ entre vosotros. Sé que exagero con el título, pero no sé con qué otro podría sustituirlo, y este sentimiento ha amargado siempre mi vida. Y aunque podría haber dado razones para demostrar que no lo soy tanto, con esas razones habría ensuciado otras, por eso mejor no hacerlo.*

En Berlín Oriental, Marisa y su marido recorrieron la ciudad con su tío como cicerone excepcional. Recuerda que cierta vez, en una cafetería, se acercaron algunos jóvenes ofreciendo cambio para las divisas. Renau les espantó, y explicó que eran personas que se querían escapar al otro lado. Marisa le preguntó que cómo tenían ese deseo y por qué se les impedía marcharse, y Renau contestó que si les dejaran salir, se iría todo el mundo. Marisa afirmó con pena que ese comunismo no era el deseable. De vuelta a Kastanienallee, el tío extrajo de su biblioteca un libro de filosofía soviética que causó espanto a Marisa, entonces estudiante de Filosofía. Renau dijo que era su libro de referencia para las clases que impartía a sus alumnos. “A la gente hay que obligarla a que sea buena, porque la gente de por sí es mala”, aseguraba el artista. Sin embargo, Marisa recalca que su tío no imponía sus ideas, se limitaba a exponer su punto de vista.

De estas visitas familiares hay constancia también de Renau. En una carta remitida al editor en Méjico de un ensayo del español sobre Siqueiros (*Mi experiencia con Siqueiros*), fechada en agosto de 1975, disculpa el retraso del envío del original arguyendo razones de salud, con dos sucesivas estancias en el hospital, así como la visita de familiares de España, a quienes no había visto desde hacía años.

Vemos pues que entre 1970 y 1975 Renau tiene que ser hospitalizado en varias ocasiones. La mengua de su salud, sin embargo, no le llevó a ordenar su caótico modo de vida. Siguió fumando como un carretero, bebiendo inmoderadamente y comiendo como un estudiante sin horarios ni problemas de estómago.

Un temprano testimonio de su mala salud lo encontramos en su carta de dimisión como miembro suplente del Comité Central del PCE, fechada en julio de 1972. Como argumento de la renuncia aduce que está muy ocupado con el trabajo, porque ha pasado hace poco cinco semanas en el hospital, y dos más después.

Otra referencia a Renau en Valencia está relacionada con la preparación de una exposición de pintores valencianos del siglo XX organizada por el Ayuntamiento de la ciudad (todavía franquista), que debía inaugurarse en 1976. En noviembre de 1975, agonizando el Caudillo, el diario *Las Provincias* publicaba una lista elaborada por el crítico Vicente Aguilera Cerni, el pintor Joaquín Michavila y otros intelectuales, con los artistas que a juicio de los proponentes debían estar en esa exposición oficial, entre otros Renau. Por razones de no estar todos los que son o no ser todos los que están, se organizó un escándalo. En diciembre del 75, veintiún intelectuales valencianos redactaron un Manifiesto de protesta por la exclusión o limitación de la obra de ciertos artistas. El único no fue Renau, porque algunos de sus viejos camaradas y colegas vivían en Valencia.

En enero del 76, tras la dimisión de la comisión, se abre la exposición en el Museo Histórico Municipal “donde descaradamente se ignora toda la pintura valenciana del periodo republicano, manipulando la trayectoria artística de pintores como Josep Renau, con la exposición de un cartel suyo sobre las ferias y fiestas de Valencia de 1935 y sin previa consulta con el interesado”, según escribió poco después el crítico Manuel García en el semanario *Possible*.

Previamente Renau había recibido carta de García en la que le solicitaba unas líneas de protesta contra la exposición de los 75 años de pintura valenciana. Renau contestó que no las enviaba porque no quería “tomar posiciones tajantes desde lejos y sobre cosas vivas y muy serias”, y no por desconfianza a las informaciones recibidas de García, sino por cuestiones de principios. “En el plano político, que es decisivo en estos momentos, tengo dificultades semejantes con mi organización.” Todo un sarcasmo.

Una ojeada a la prensa de la época muestra el erizado panorama de la España oficial y de la España opositora, y sirve para explicar la suspicacia de Renau y la ansiedad de García. Se conocían personalmente, enseguida veremos en qué circunstancias, y ambos se encontraban sacudidos por ese vendaval político que desató la inminente Transición.

El Régimen se desmoronaba, las diferentes familias de la oposición intentaban situarse en un puesto de ventaja, se forjaban alianzas que no tardaban de deshacerse, el terrorismo golpeaba en diversos frentes, la economía se deterioraba a consecuencia de la crisis del petróleo, y los ciudadanos españoles asistían entre atónitos, desconcertados, preocupados y esperanzados, a aquella danza llena de incertidumbres.

Al final, y animados por los vientos democráticos que empezaban a soplar en el páramo del postfranquismo, los intelectuales valencianos consiguieron realizar su propia exposición. “Els altres 75 anys de Pintura Valenciana”, inaugurada en la semana del 5 al 10 de abril del 76. García escribía poco después a Renau que había habido una afluencia de público extraordinaria, con charlas de cine, arte, literatura, etc a cargo de jóvenes intelectuales del país.



*Firma de Renau y del ceramista en los murales de Halle*

Mientras tanto, Renau atendía a sus obligaciones en la RDA y adquiría nuevos compromisos. Uno de ellos, que no llegó a cuajar, tuvo como parte contratante la *Betrieb Staatliche Porzellan-Manufaktur Meissen*, para un proyecto de mural. Renau les había enviado un informe de 8 páginas, detallado y técnico, firmado el 16 de octubre del 72. Adelanta que se siente incapaz de resolver los problemas legales de la construcción de un edificio nuevo junto a una fábrica antigua, los problemas técnicos y los problemas financieros, pero acepta el encargo porque los proyectos de renovación que él conoce no los resuelven y espera contribuir con sus conocimientos técnicos y artísticos.

Acabados los murales de Halle-Neustadt, Renau, que tiene ya casi setenta años, se queda sin encargos de trabajo. Esto era insoportable para él. Así que encuentra dos ocupaciones muy gratificantes, además de las conferencias que no para de dar en todas las instituciones que le invitan a hacerlo.

En primer lugar, sus clases de dibujo. La Arcadia de Kastanienallee se solidifica. Recordemos que allí, además de instruirse en las técnicas artísticas, un grupo de jóvenes alemanes descubre una visión casi subversiva de la historia del arte, entra en contacto con estilos y maestros para ellos mal conocidos, gracias a la biblioteca del exiliado; y lo que es más peligroso, hablan libremente de todo lo habido y por haber.

Por qué las autoridades no intervinieron en aquella célula de agitación estética se puede explicar por dos razones. Primero, porque tenían información de primera mano de cuanto ocurría y se comentaba en ella, a través de los confidentes de la Stasi. Y segundo, porque disolver aquella Arcadia les habría resultado muy costoso. Es muy probable que Renau hubiera armado por fin un escándalo político, puesto que estaba hasta la coronilla de la burocracia paralizante, y sobre todo porque el mayor preservador del dogma era él, un comunista ortodoxo sin vacilaciones. Quién demonios le iba a dar a él lecciones de corrección política. Pero es que, además, el régimen político de la RDA se estaba debilitando poco a poco, y su capacidad

represora se reducía a la violencia. En el caso de la Arcadia de Kastanienallee optaron por la inactividad. Marta Hofmann sugiere que si Renau no tuvo los problemas que otros padecieron en la RDA se debió a que entre las autoridades había personas que no padecían obsesiones purgativas.



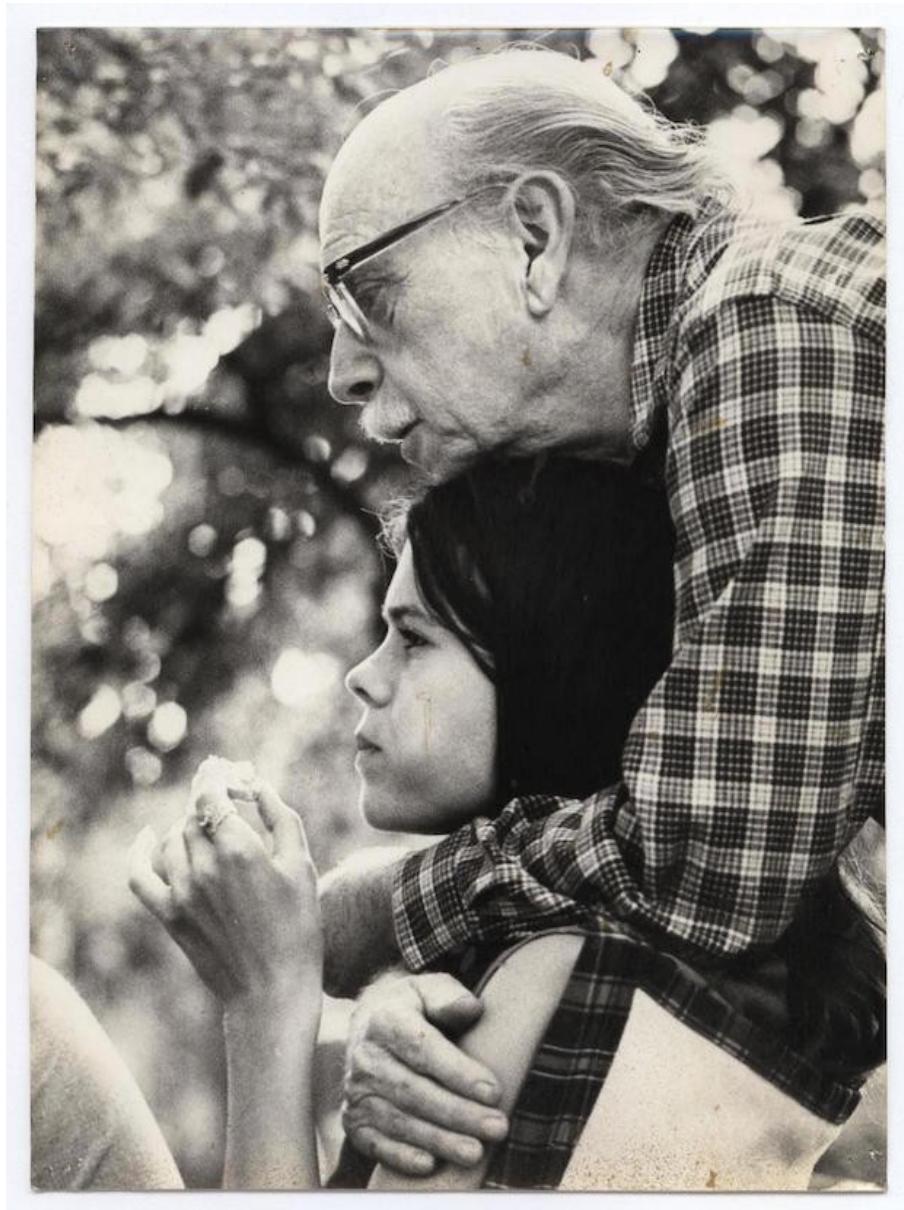
*Petra Flierl, posiblemente fotografiada por Renau*

El otro medio que encuentra Renau para compensar su paro laboral al servicio del estado socialista es una nueva etapa de su pasión de fotomontador.

Rodeado de jóvenes en la plenitud de su belleza, se dedica a fotografiar a las muchachas en flor. Sus condiciones para hacerlo son excepcionales, y las circunstancias son insuperables. Es un maestro de la técnica, un genio del desnudo femenino, un defensor a ultranza del amor libre. Y su vigor sexual capitidisminuido le permite una relación erótica de un platonismo fértil y febril (recordemos el episodio del casto ósculo en el sexo de una de las modelos).

Empieza a plasmar todo esto en nuevos fotomontajes de un erotismo evidente, provocador incluso. Los cuerpos de Marta Hofmann, Dagmar Sutarska, Petra Flierl, Undine Kaeding aparecerán en diversos montajes y ensayos de montaje a partir de 1974. Relaciona a la Mujer con la Naturaleza, ambas en mayúscula.

La cantidad de fotografías y bocetos sobre esta combinación de temas es tremenda. La mayoría no se conservan en los archivos Renau, sino en las colecciones privadas de las muchachas a las que fotografió. Marta Hofmann y Petra Flierl tienen fantásticos archivos de fotografías sobre ellas mismas y sobre otras compañeras.



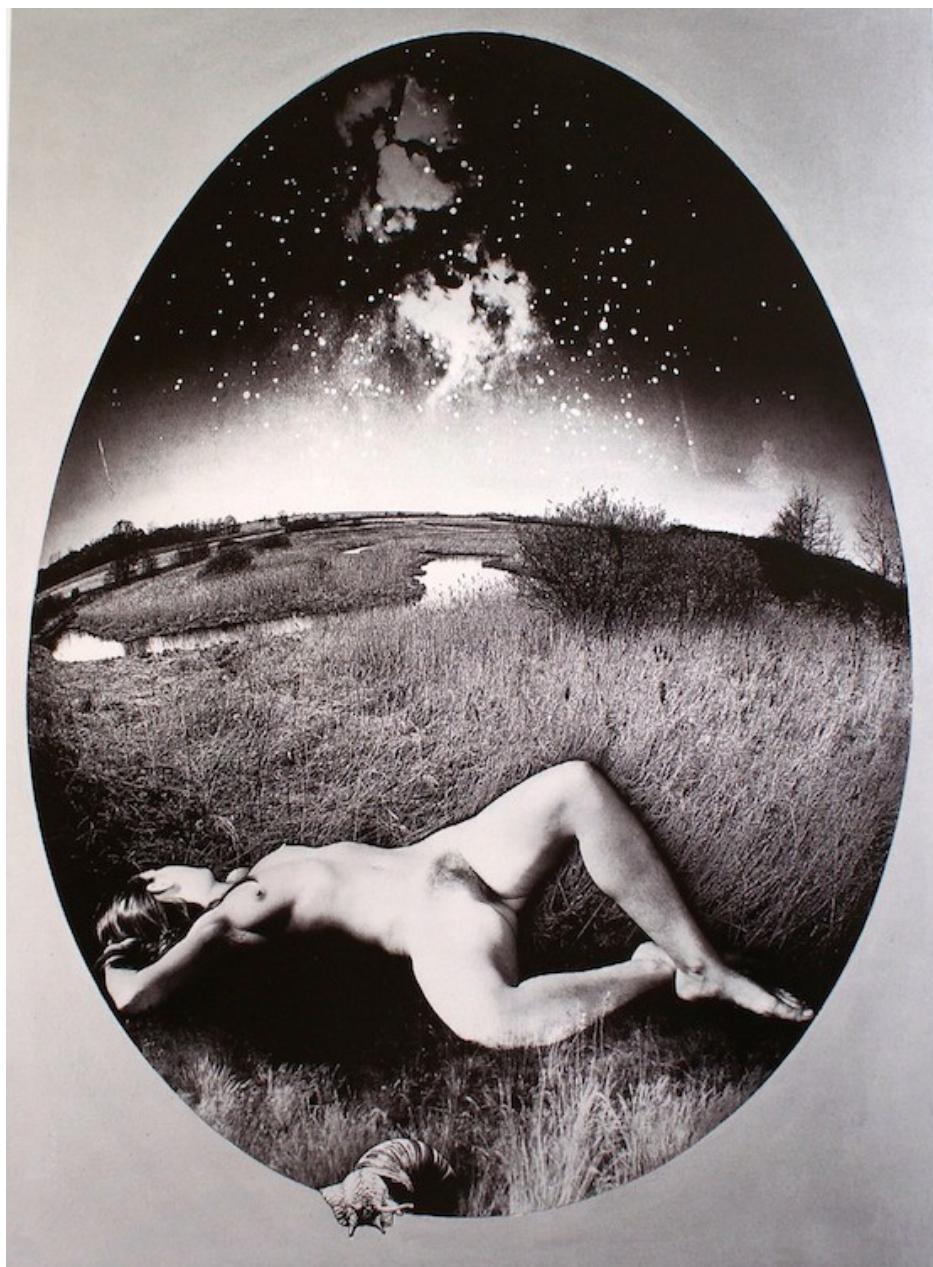
*Petra Flierl y Renau*

Los fotomontajes más conocidos son los que se han ido exponiendo desde la muerte de Renau. En las dos últimas muestras, organizadas por el Instituto Cervantes y por la Universidad de Valencia con motivo del centenario, con la activa participación del IVAM, depositario de los fondos de la Fundación, se han podido ver algunos ejemplos. *Madre Tierra*, en el que un pequeño bosque en mitad de un labrantío, aparece protegido por una campana de cristal que es un hermoso pecho; *Naturaleza*, en el que Dagmar Sutarska exhibe con generosidad su vulva ante un paisaje pantanoso y un cielo cuajado de estrellas, todo metido en un óvalo o huevo; *Estudio de Iluminación*, el cuerpo de Dagmar repetido cuatro veces, *La Puerta*, en la que Undine aparece doblemente retratada, con bata y desnuda, y así una larga colección de fotografías y montajes inacabados, que a veces se presentan como si tuvieran entidad propia.

Lo que nos transmite el artista no es precisamente la alegría de vivir, como parece a primera vista, sino todo lo contrario, un erótico canto del cisne, aprovechando la posibilidad que le proporcionan las jóvenes de su Círculo de Dibujo.

Cuenta Marta Hofmann que en la RDA la conservación del medio ambiente empezó a ponerse de moda casi al mismo tiempo que en el resto de Europa, la occidental sobre todo. Fue uno de los polos de atracción de la juventud rebelde. Y tenían razones poderosas para ello, porque la economía socialista había ignorado el asunto todavía con mayor desvergüenza que el capitalismo, y haciendo mucho más daño en el entorno, como se ha ido descubriendo en las ex repúblicas soviéticas y en los países satélites.

En la entrevista que Hormigón le hace en Berlín en julio de 1976, antes de viajar a Venecia, el artista le explica que trabaja en algo inspirado en *La peinadora*, de Courbet. El español fotografía a la modelo Dagmar Sutarska desnuda peinándose, e investiga. Hormigón le pregunta dónde quiere llegar.



*La Madre Naturaleza*

*Llegar exactamente, no sé a dónde. Estoy buscando. Quiero expresar esa realidad sensible que es ‘la madre tierra’. Ahora que nos preocupa tanto la polución, la ecología, me gusta profundizar en la idea de la tierra como origen, como fuente de vida, en su fecundidad. Por eso quiero juntar la mujer y el paisaje, reuniendo esa doble noción de fecundidad, un lugar en que la vida surge.*

A mi entender, la segunda parte de esta declaración es retórica, utilizada con sentido de la oportunidad. La confesión primera, sobre lo que está buscando, es creíble. No sabemos si llegó a encontrar algo. Todo parece indicar que no, que se quedó en ese aparente festejo de la carne joven en matrimonio simbólico con una naturaleza feraz. Es significativo que el anciano artista no utilice en ningún momento imágenes de la naturaleza amenazada. Hace pensar que el impulso más o menos vago que le guiaba tenía poco que ver con la crisis ecológica y mucho con su decadencia viril.

Existen otras referencias al medio ambiente en los últimos carteles de Renau, pero son de naturaleza crítica, una extensión de la serie AWL, en colores. Aunque en estos ejemplos posteriores de fotomontaje se advierte un exceso de ironía que ronda el nihilismo o el cachondeo, según se mire.

Curiosamente, todos aquellos montajes y fotografías pretendidamente ecológicos son en blanco y negro. Los teóricos del arte tienen en esta singularidad un filón para especular. El amante del color, incluso de la estridencia cromática e icónica en virtud del objetivo de su trabajo, llamar la atención de las contradicciones y las trampas del capitalismo, regresa al blanco y negro. Y los resultados son espléndidos, de una belleza sencilla y contundente, pocas veces conseguida en la historia del arte moderno. Esto sólo lo puede lograr un artista que roza la genialidad. Un artista maduro y en la plenitud de su capacidad creativa.

En su libro Renau, *Història d'un Fotomuntador*, Forment dedica algunas reflexiones a esta etapa.

*Es preciso interpretar este regreso al desnudo como el resultado indirecto de su actividad rememorativa de entonces. Estos fotomontajes nudistas son paralelos en el tiempo a la redacción de "Notas al margen de Nueva Cultura", un amplio texto autobiográfico sobre el periodo valenciano de la República y la guerra; Renau citaba la revista "anarco-sexo-nudista" "Estudios". A finales de 1975 y comienzos de*

*1976, pues, a la vez que escribía sobre su juventud, podría citarse a sí mismo y evocar, también en el plano plástico, aquel espíritu de libertad sexual anarquista que tanto le recordaban las desinhibidas jóvenes alemanas que acudían los sábados a su estudio.*

Forment observa en esos fotomontajes de Renau una “figuración simbólica, y la paradoja visual no tiene un significado psicoanalítico o de introspección perceptiva, sino ideológico.”



*Marta Hofmann desmiente los bulos de donjuanismo achacoso de Renau*

Pero como el contenido erótico es tan llamativo, se hace eco de unas palabras que grabó al historiador alemán Gerahrd Haupt, que trató a Renau en aquella época de exaltación. Haupt atribuía los nuevos fotomontajes en blanco y negro de Renau a la vejez.

*Yo pienso que eso tiene mucho que ver con un hombre que ha alabado toda su vida a la mujer, y lo que yo sé es que él tenía sus amantes y no fue uno de esos esposos más fieles que existe. Las muchachas que iban a su casa le tenían que besar, él las abrazaba y me parece que él extrañaba un poco la juventud. Podría relacionarse con la juventud.*

La hipótesis de que el viejo artista añorara la juventud es verosímil por natural. Pero la afirmación de que Renau tenía amantes y que obligaba a las muchachas a besarle y a abrazarle es directamente incriminatoria. En la cuestión de las amantes, hay datos casi concluyentes sobre las limitaciones físicas del artista. Y en lo otro, Haupt está diciendo que Renau cometía lo que hoy sería un delito de acoso sexual. Marta Hofmann considera esto una calumnia, y Waltraud Schwarze niega contundentemente que Renau forzara a nadie a besarle.

Sobre esta sospecha de Renau como fauno, es interesante citar las palabras del propio artista, recogidas en una entrevista que Asunción Luengo Román firmaba en julio de 1979 en la revista *Blanco y Negro*.

*Además de la juventud – decía la periodista - , Renau admira el sexo débil, como artista, como ser humano. Tiene un profundo amor y respeto por la que fue compañera, esposa y madre de sus hijos, por su madre, por la mujer en general.... Tiene muchísimas alumnas, a todas estima y aconseja: ‘Muchas veces vienen a mí como a un padre y me exponen sus problemas con respecto a defectos físicos, a la maternidad... Siempre he defendido la vida, a la que amo, y algunas de estas jóvenes – que gozan de facilidades para abortar – han venido gozosas a presentarme al hijo que les animé a tener y del que dudaron dar a luz. La mujer es dueña de la Verdad, porque la realidad más grande del mundo es el hijo. Algo que el hombre jamás tendrá... El día que la mujer descubra que, junto con sus encantos innatos, tiene una mente increíblemente poderosa, el mundo será suyo, sin duda alguna’.*

Aunque la selección del texto se adapte a la naturaleza de una revista conservadora (*Blanco y Negro* pertenecía al grupo editorial del diario monárquico *ABC*), y aunque podamos vislumbrar en él el regodeo irónico de Renau dirigiéndose a una chica de derechas, no se trata de una declaración hipócrita, sino del verdadero sentimiento del artista. Desde bien joven había rendido homenaje a la mujer, se había

recreado y la había recreado en su desnudez, a veces heroica, a veces insinuante, pero no abiertamente lasciva. En la ancianidad, cuando la belleza femenina es algo inabordable sexualmente, Renau se contenta con evocar en los desnudos femeninos la Verdad de la que es dueña la mujer. A algunos les sonará a tópico, pero estoy convencido de que él no hacía ninguna broma.



*Renau en la URSS en los años 60. Quince años después, sigue siendo prosoviético, pero ha soltado amarras de la función política del arte.*

¿Había renunciado a la política, a la finalidad revolucionaria de la acción artística?

En absoluto. Pero a partir de ese momento se puede decir que su conciencia política empieza a dejar espacio a otros aspectos más recreativos del espíritu, se diría que empieza a soltar lastre dogmático. Su conciencia política, siempre cimentada en la razón, en el materialismo dialéctico e histórico, en la fe de carbonero en el triunfo de la revolución socialista, va a evolucionar en una dirección inesperada para una persona universalista y a quien las fronteras le parecen barreras monstruosas levantadas por el Capital o por *Das Kapital*. Ese nuevo escenario político será el nacionalismo valenciano pro catalán, o “pan catalán”, que dirían sus detractores.

Y esta transformación se produce, no a consecuencia de un proceso reflexivo, sino de golpe, como efecto del reencuentro con su patria chica, o con su Matria, concepto inventado por él, un sofisma tras el que esconde su debilidad sentimental por la ideología que Joan Fuster y su círculo le ofrecen como novedad arrolladora, y de la que se enamora de golpe, como si recuperara un olvidado afecto juvenil. Esto no es una especulación, lo confiesa y justifica por escrito en sus *Notas al margen de ‘Nueva Cultura’*, un apunte biográfico que redacta para colocarlo como introducción explicativa a la edición facsímil de todos los números de esa revista suya, que terminará publicando una editorial de Lichtenstein, Topos Verlag, en 1977.

José Renau se transforma en Josep Renau.

Para llegar ahí recorre un corto, jubiloso y agotador camino. El camino del éxito que dejó escapar deliberadamente en 1928. Pero que medio siglo después le parecerá la más agradable de las veredas, por empinada que esté. Y es que ahora, esa senda discurre por el espinoso bosque de la recuperación democrática de España, lejos de la especulación y la explotación del artista joven que fue, y también lo más lejos posible de una confrontación bélica, que los viejos republicanos temen mucho más que las izquierdas autóctonas, deseosas de acabar con la odiosa y decrepita dictadura.

Este camino comienza en julio de 1975, cuando recibe en Kastanienallee una carta de Carlo Ripa di Meana invitándole a la Bienal de Venecia del año siguiente.