Cuarta parte. Un ácrata en el socialismo real

Capítulo 14

Caricaturista y dibujante de animación en la RDA

Según sus propias palabras, Renau llegó a Berlín un turbio primero de marzo de 1958, procedente de París. Traía algunos trabajos gráficos para la revista satírica *Eulenspiegel*, unos cuantos libros y una maleta. Le habían reservado una habitación en el hotel Adria. No tuvo mucho tiempo para especular sobre el futuro personal y profesional que le esperaba en la República Democrática Alemana, porque al día siguiente un coche le recogió y le llevó a través de una ciudad nevada a los estudios de la televisión, en el barrio de Adlershof, donde empezó a trabajar.

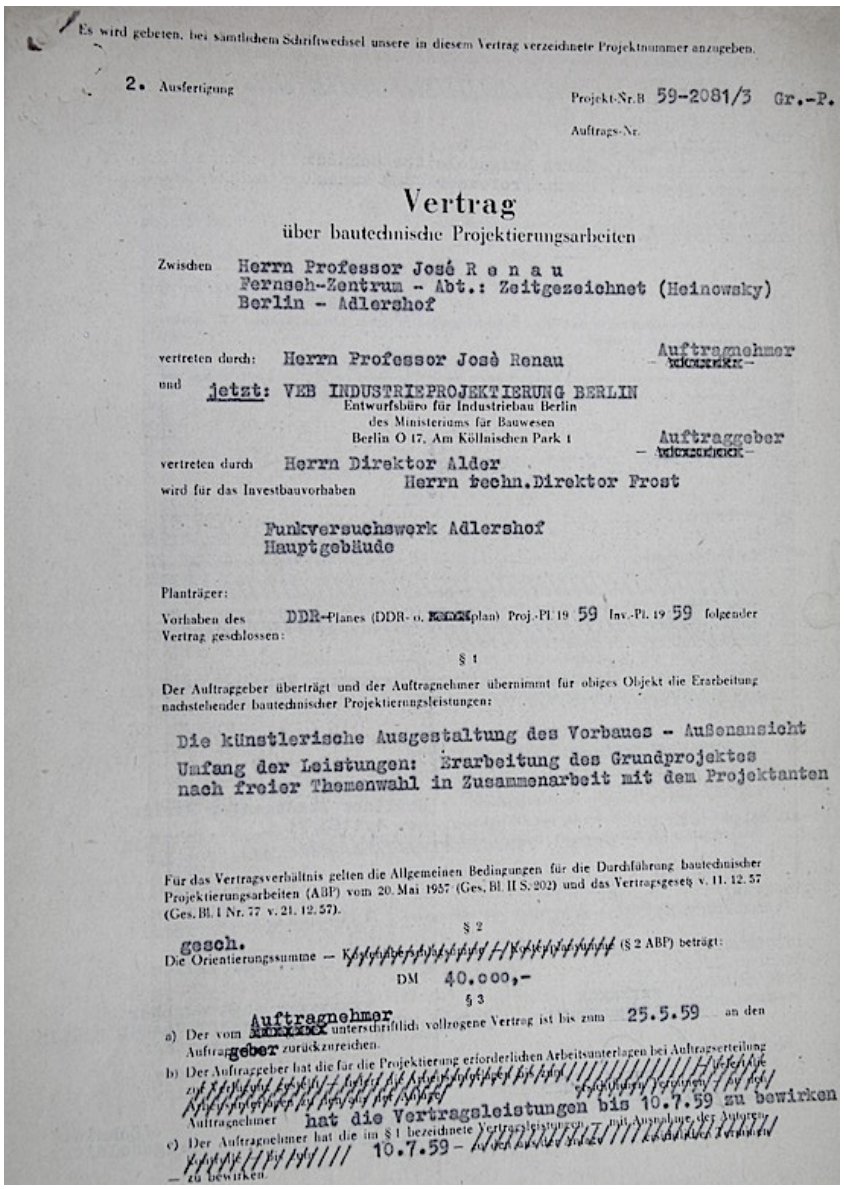
Lo primero que le desconcertó fue que Walter Heynowski le presentara un contrato para trabajar en la *Deutsche Fernsehfunk* (DFF) la televisión de la Alemania del Este, en lugar del compromiso de publicación de fotomontajes y dibujos críticos en la revista satírica *Eulenspiegel*, que era lo que habían pactado en su correspondencia.

El medio siglo de vida de Renau había sido una sucesión de sorpresas, con frecuencia inquietantes, lo que le había hecho crear mecanismos eficaces para salvaguardar su estado de ánimo. El más socorrido era confiar ciegamente en la generosidad del destino, que hasta ese momento le había tratado con mayor amabilidad que a otros emigrados políticos. No obstante, Renau recuerda en las cintas de Manfred Schmidt, grabadas en 1977, que aquel mes de marzo de 1958 pasó malos ratos.

Otra prueba de cargo del motivo del establecimiento de Renau a la RDA la encontramos en una carta dirigida al ministro de Cultura de la RDA en octubre de 1968, con motivo de una amarga queja de la que hablaremos en su momento, Renau evoca su llegada al país y no deja margen a las dudas sobre el propósito de su establecimiento en Berlín.

Llegué a la RDA en marzo de 1958 sobre la base de un compromiso verbal (epistolar) con l a Eulenspiegelverlag *para terminar y editar aquí la obra [AWL] en forma de libro. Traje de Méjico 60 fotomontajes terminados y otros 70 resueltos y en vías de realización técnica.*

*L*a versión de Heynowski es otra. Afirma que Renau llegó para trabajar en la televisión, no dice nada del compromiso que él mismo había establecido con Renau para que éste se integrara en la redacción de la revista, de la que él era (en el momento de comprometerse con el artista español) redactor jefe.



Es wird gebeten, bei sämtlichem Schriftwechsel unsere in diesem Vertrag verzeichnete Projektnummer anzugeben.

2. Ausfertigung

Projekt-Nr.B 59-2081/3 Gr.-P.

Auftrags-Nr.

Vertrag

über bautechnische Projektierungsarbeiten

Zwischen Herrn Professor José R e n a u
Fernseh-Zentrum - Abt.: Zeitgezeichnet (Heinowsky)
Berlin - Adlershof

vertreten durch: Herrn Professor José Renau — Auftragnehmer

und jetzt: VEB INDUSTRIEPROJEKTIERUNG BERLIN
Entwurfsbüro für Industriebau Berlin
des Ministeriums für Bauwesen
Berlin O 17, Am Köllnischen Park 1 — Auftraggeber

vertreten durch Herrn Direktor Alder
wird für das Investbauvorhaben Herrn techn.Direktor Frost

Funkversuchswerk Adlershof
Hauptgebäude

Planträger:

Vorhaben des DDR-Planes (DDR- o. [illegible]plan) Proj.-Pl. 19 59 Inv.-Pl. 19 59 folgender Vertrag geschlossen:

§ 1

Der Auftraggeber überträgt und der Auftragnehmer übernimmt für obiges Objekt die Erarbeitung nachstehender bautechnischer Projektierungsleistungen:

Die künstlerische Ausgestaltung des Vorbaues - Außenansicht
Umfang der Leistungen: Erarbeitung des Grundprojektes
nach freier Themenwahl in Zusammenarbeit mit dem Projektanten

Für das Vertragsverhältnis gelten die Allgemeinen Bedingungen für die Durchführung bautechnischer Projektierungsarbeiten (ABP) vom 20. Mai 1957 (Ges. Bl. II S. 202) und das Vertragsgesetz v. 11. 12. 57 (Ges. Bl. I Nr. 77 v. 21. 12. 57).

§ 2

Die Orientierungssumme — gesch. — (§ 2 ABP) beträgt:

DM 40.000,-

§ 3

a) Der vom Auftragnehmer unterschriftlich vollzogene Vertrag ist bis zum 25.5.59 an den Auftraggeber zurückzureichen.

b) Der Auftraggeber hat die für die Projektierung erforderlichen Arbeitsunterlagen bei Auftragserteilung [illegible]

Auftragnehmer hat die Vertragsleistungen bis 10.7.59 zu bewirken

c) Der Auftragnehmer hat die im § 1 bezeichnete Vertragsleistungen [illegible] 10.7.59 - zu bewirken.

El primer contrato de Renau en la RDA. Foto Fundació Josep Renau. Le pagaban 40.000 marcos

Cuenta que él mismo le consiguió al poco tiempo de estar en Berlín una vivienda en Karlshorst, el barrio donde se encontraba el cuartel general del ejército soviético de ocupación y la mayoría de sus cuarteles.

Teresa Renau, que llegará con su madre y con su hermano un año después, recuerda que se trataba de un caserón destartalado en un extremo de la Ehrlichstrasse, junto a una fábrica que producía energía eléctrica utilizando carbón como combustible, y llenaba las inmediaciones, casas y jardines, de un fúnebre hollín. Para quien viene de un lugar luminoso y espléndido, rodeado de una bulliciosa familia, debió resultar un hogar poco acogedor.

Pero eso tampoco iba a afectar a un probado comunista, que sentía una deuda de generosidad con el país que le había acogido en su regreso a Europa.

La RDA se enorgullecía entonces de ocupar la posición más difícil en el mapa geoestratégico del socialismo, como dique de contención de la amenaza capitalista y baluarte contra la agresión despiadada del mundo Occidental. Hoy suenan a clichés, pero entonces no eran fantasías paranoicas, sino la percepción de la guerra fría por sus protagonistas, resueltos a no dejarse avasallar por quien cada cual consideraba su enemigo acérrimo. Para Renau, como para la elite política del Este y para muchos intelectuales y políticos izquierdistas del Oeste, era una realidad palpable: la peor interpretación posible de un panorama internacional inquietante. Tres años después de la llegada del artista valenciano, el gobierno de la RDA levantaría un Muro que dividiría Berlín durante 28 años. El Muro fue una respuesta política bárbara, pero no el resultado de una paranoia.

Tanques soviéticos en el jardín donde se firmó la capitulación en 1945, en el barrio de Karlshorst. Hoy es el Museo Germano Soviético.

Dice Heynowski que el primer sueldo que recibió Renau de la televisión se lo gastó casi al completo en discos de música clásica de la Deutsche Gramophon, en una tienda de las inmediaciones la Postdamer Platz, entonces un solar yermo, tierra de nadie, entre el sector norteamericano y el ruso del todavía no amurallado Berlín.

No puede calificarse a Renau de manirroto, aunque su mujer, Manuela tuviera esa sensación cuando, en Méjico, le veía regresar del rastro cargado de artefactos o de libros que a la postre resultaban valiosos. Lo que para cualquier otra persona puede resultar dilapidador, para Renau tenía un componente ideológico: ahorrar es una costumbre pequeño burguesa. Pero el componente psicológico era más fuerte: si no tienes nada, busca lo que más te guste, no lo que más necesites; algo ocurrirá que te sacará del apuro. Lo había aprendido en Valencia; su padre era así. Y de los apuros solía sacarle el cuñado Monfort. Una generación después, el mecanismo se reproduciría:

Alejandro Renau fue, al menos hasta la salida de Méjico, el banco de recursos de su hermano Pepe. De su primer sueldo reservó lo justo para comer y para tabaco, y quizá también para alguna bebida fuerte. Pero no le quedó ni un *pfennig* para pagar el transporte de sus pertenencias, a punto de llegar de Méjico: una serie de voluminosos baúles que habían desembarcado en Hamburgo. El importe tenía que pagarlo en divisas, uno de los bienes más escasos en la Alemania Democrática. Heynowski asegura que se las vio y se las deseó para sacar de alguna caja fuerte misteriosa los marcos occidentales necesarios para que Renau pudiera recibir sus cosas.

El Berlín que recibió a Renau. Foto de 2009 de una estación del antiguo Berlín Oriental.

Sobre estos baúles, Renau contaba que fueron forzados en el puerto de Hamburgo. Puede que sea una leyenda, puede que sea una exageración o puede que sea cierto, porque no hay puerto en el planeta donde no se "extravíe" algo. Como hemos contado en el capítulo anterior, en París Renau estaba convencido de que le perseguían unos tipos que hablaban francés "con fuerte acento americano". De hecho, los fotomontajes acabados de la serie *American Way of Life* y todo el material en proceso de realización lo había despachado a Europa a través de la valija diplomática de la embajada checa en Méjico.

Por vía marítima había enviado su estupenda biblioteca y sus complejos archivos, quintales de recortes de ilustraciones y textos de revistas. Y fue eso, dice Renau, lo que los agentes del imperialismo norteamericano intentaron destruir sin conseguirlo del todo. Es lo que se deduce de una carta a un camarada llamado Montero fechada el año 1975. Renau evoca que "al trasladarme a la DDR las cajas con mi biblioteca archivo fueron 'misteriosamente' retenidas en el puerto de Hamburgo por más de tres meses, y cuando las recuperé habían desaparecido documentos y papeles

personales de capital importancia.”

Renau no sólo era un comunista militante, sino también un optimista militante. Lo cual no significa que tuviera los nervios de acero, como el héroe soviético Nikolai Ostrovski. Pero había dado muestras de aguantar sin evidenciar su angustia en situaciones muy comprometidas. Ahora, solo, en un Berlín congelado, acababa de sufrir un terremoto emocional: volver a encontrarse en París con una parte de su familia a la que no había visto en 20 años, y conocer a sus sobrinas, las hijas de Tildica, la hermana favorita. El refugio de Renau fue, como suele ocurrir con las personas activas, el trabajo.

Objetos de Renau en una exposición de 2009 celebrada en Berlín .

Antes de seguir con la historia, introduciremos una variante. Procede de una información proporcionada por Teresa Renau, la hija pequeña del artista. Según cree ella recordar (por haberlo oído), su padre pasó de huésped del hotel Adria a la vivienda de una camarada llamada Carmen Solero.

Carmen Solero no era una simple camarada de Renau. Era valenciana, lo cual indica que se conocían de antiguo. A Carmen Solero la hemos citado en uno de los capítulos de la etapa de Méjico, con motivo de los viajes de Renau a Moscú. Carmen, con Alejandra Soler y su marido, y unos cuantos comunistas valencianos más, se refugió en la Unión Soviética en 1939, y permaneció en ella hasta finales de los años 50, cuando fue enviada a Berlín como secretaria o vicepresidenta de

una institución internacional de Mujeres por la Paz creada en Moscú. Es decir, que el caserón de Karlshorst, si fue un logro personal de Heynowski, puede que no fuera tan inmediato. Conviene tener en cuenta que establecerse en Berlín Este no era tan sencillo (aunque tampoco tan caro) como establecerse en París.

Además, Alemania en sus dos mitades siguió siendo una nación oficialmente ocupada hasta los años 70, y cualquier cambio de domicilio pasaba por severos trámites administrativos. Tanto más en la zona soviética, escenario de todo un género de novelas de espionaje.

Es decir, que no sólo Heynowski estaba respaldando a Renau en su nueva patria adoptiva. En la sombra se movían todo tipo de intereses, desde los que manejaban los hilos del Partido Comunista de España, que tenía una pequeña colonia en la República Democrática Alemana, hasta las instituciones de seguridad de la propia RDA y sus dirigentes.

Karlheinz Barck, que sirvió a Renau de intérprete durante 22 años, recuerda que el artista tenía un contacto en el Comité Central del SED (*Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*, el "partido oficial" o de la Unidad Socialista de Alemania), quizá un antiguo brigadista capaz de hablar y entender el español, a quien las circunstancias habían elevado a la categoría de jerarca, al que el valenciano se dirigía cada vez que tenía un problema serio. Y Teresa Renau tiene bien claro en su memoria las visitas que hacía con su padre a las instancias dirigentes, en las que ella ejercía de traductora (ya en el año 1960 ó 61, cuando hubo aprendido alemán). Recuerda que el responsable de turno sometía a Renau a un cordial pero exhaustivo interrogatorio, con la excusa de interesarse por su adaptación a la RDA. Renau o no se enteraba o fingía no enterarse del sórdido fondo de la entrevista.

En las charlas autobiográficas que grabó Manfred Schmidt en el verano 1977, Renau ofreció detalles de esos primeros meses en el Berlín Oriental. Los protegió, sin embargo, con un embargo de confidencialidad que a estas alturas no tiene ni sentido ni validez. "Esto que voy a contar -sugería tartamudeando y con su fuerte acento valenciano- es algo que hay que tomarlo con mucho cuidado. Te lo cuento a ti, porque te tengo confianza. Pero no se puede andar diciendo por ahí". Evidentemente, Renau estaba ya hablando para la posteridad ante una vieja grabadora de fabricación soviética.

La ventaja de su inesperado trabajo en la televisión fue que tuvo que adaptarse a un medio que conocía poco. A Renau lo que más le apasionaba era resolver problemas prácticos estéticos. Decía que en eso se parecía a Marcel Duchamp, un personaje situado en sus antípodas ideológicas, y para quien la vida sólo tenía sentido si le presentaban problemas que solventar. Al parecer, Renau

no fue tan buen jugador de ajedrez como Duchamp, pero también disfrutaba de las situaciones inesperadas. Con la *Deutsche Fernhsehfunk* se metió de lleno en un buen lío. Mejor dicho, le metió Heynowski.

Portada y contraportada de un ejemplar de Eulenspiegel de 1963. Renau también publicaba carteles contra el régimen español, en este caso una denuncia por el fusilamiento del miembro del PCE Julián Grimau.

Walter Heynowski había dejado de ser redactor jefe de *Eulenspiegel* en 1957, y no había advertido a Renau, que llevaba meses haciendo sus baúles y maletas.

Según personas que conocen bien a Heynowski, en realidad le despidieron del *Eulenspiegel* por razones inciertas, pero que tienen que ver con el carácter y los cálculos profesionales que se hizo el periodista. Heynowski, hoy un anciano dedicado a escribir con minuciosidad sus memorias, afirma que a Renau le hizo el favor de sacarlo de Méjico, cual Pimpinela Escarlata de etiqueta marxista, cuando al valenciano estaban a punto de consumirle la abulia y los celos a los grandes muralistas. Sobre este último extremo, resulta significativo, como ya vimos, que Manuela Ballester asegurara que Renau se sintió siempre a la misma altura que Siqueiros, y que una y otra vez intentó hacerlo patente en Méjico, imprudencia que le costó serios disgustos.

El caso es que Renau empezó a colaborar al día siguiente de aposentarse en Berlín en un programa llamado *Zeitgezeichnet*, algo así como "El Tiempo Dibujado" o "Dibujos de Actualidad".

En pocas palabras, uno o varios caricaturistas extranjeros de prestigio comentaban un tema político, evidentemente internacional y evidentemente antiimperialista (en aquellos momentos Francia se encontraba metida hasta las cejas en la guerra de Argelia) y realizaban un dibujo en una

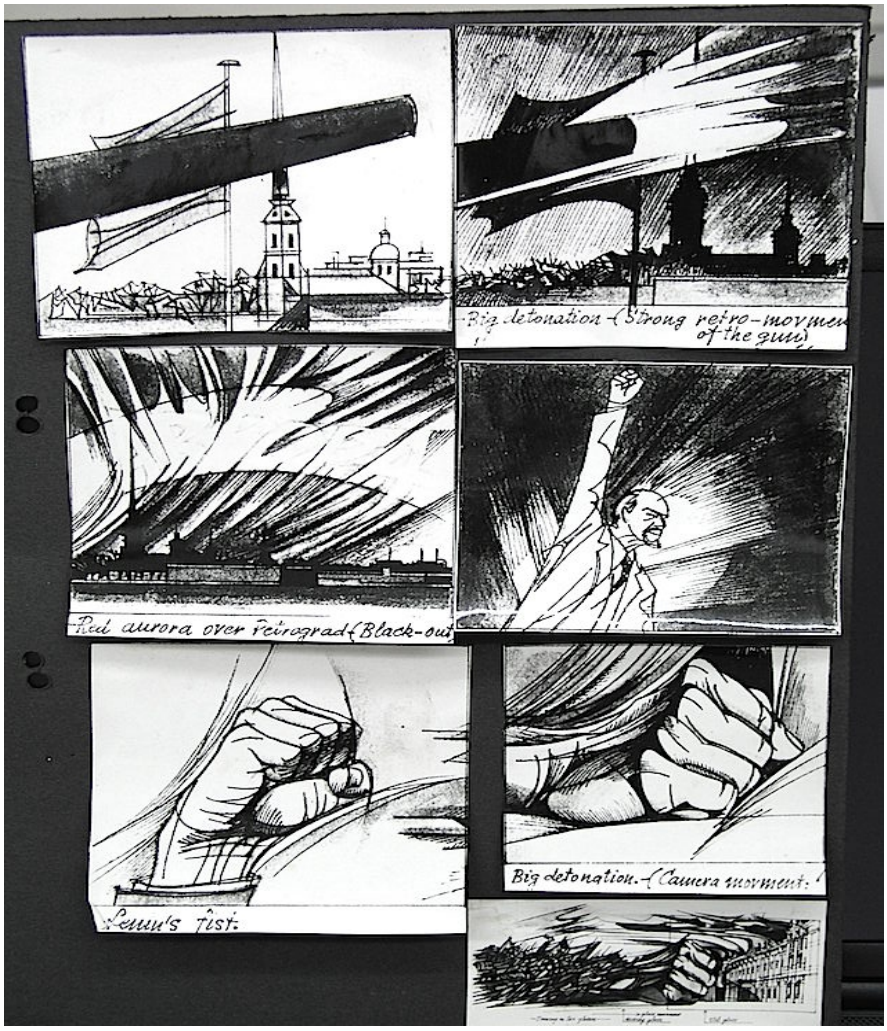
suerte de pizarra transparente, de modo que se les veía trazar las líneas. El programa era grabado, y el montaje resultaba una secuencia de imágenes, como si el espectador se asomara al taller del equipo de una película de animación rabiosamente política.

Renau y otros dos dibujantes, haciendo caricaturas para la televisión de la RDA en 1958. Obsérvese la de Renau, áspera y maliciosa, en relación con la convencionalidad de las otras caricaturas.

Renau, al rememorar aquellos días, subraya que una de las cosas que más le desconcertó fue que le indujeran a hacer caricaturas, puesto que él no dominaba la técnica. Es uno de los reproches hacia Heynowski, después del de sentirse engañado por el cambio de trabajo. Sin embargo, aceptó con disciplina el empleo. ¡Qué remedio le quedaba! Sobre todo, si tenemos en cuenta que cobraba, lo dice él, 5.000 marcos de la RDA al mes, toda una fortuna.

Le cedieron un local en la televisión para que estableciera su taller, donde trabajó entre la primavera de 1958 y el verano de 1960. Además, habían echado sobre sus hombros otra responsabilidad, la de asesor artístico de la cadena. Esto sin duda alimentaría los celos profesionales de Heynowski, al ver a su "protegido" situado en cierta forma por encima de él, que no pasaba de ser un realizador en ascenso.

Renau debió participar en pocos programas. En los archivos de Babelsberg (la antigua ciudad del cine berlinesa) de la televisión alemana, donde se guarda toda la producción conservada de la DFF, encontré sólo seis fichas que relacionan a Renau con *Zeitgezeichnet*. El soporte de todo el material es película. Uno de los fragmentos consiste en un trozo de documental sobre folklore en el que Renau debió contribuir de algún modo no visible.



Uno de los cartones de las películas de dibujos de Renau, posiblemente del titulado "Petrograd".

Cuatro son programas propiamente dichos, donde aparece Renau, saluda, fustiga al imperialismo y al régimen franquista, y hace dibujos elocuentes en la pizarra de vidrio. En uno de estos cuatro programas le acompañan tres caricaturistas, el holandés Leo Haas, el argelino Mahmoud y el checo Ett. Estos cuatro *Zeitgezeichnet* se emitieron entre el 29 de marzo y el 13 de junio de 1958.

El quinto *Zeitgezeichnet* en realidad es una película animada, la primera que realizó Renau, y su emisión está fechada el 9 de agosto de 1958.

Aparece el perfil o la sombra de Renau tras una pantalla traslúcida escribiendo el título,

Politisches Poem. Por medio de fundidos, y tras borrarse la presencia del autor, van surgiendo dibujos de flores, mariposas, animalitos, que finalmente decoran un jarrón, situado sobre la mesa del salón de estar de una estereotipada familia alemana, con una ventana luminosa en la que se ve una ciudad. Entra una paloma por la ventana. Se ve el perfil de una chica guapa. En la pantalla aparece ahora la casita que contiene el salón de estar. Un sol-flor ilumina el paisaje. Entran sombras amenazadoras. Imágenes de la RFA. Misiles en rampas de lanzamiento. Guerra imperialista. Los misiles salen disparados. Destruyen el inocente bienestar de la familia. Se lee: ¡NEIN! en la palma de una mano que da el alto. Más manos. Mano en libro. Mano con martillo. Puño que se transforma en la torre de un castillo. Es la fortaleza de la RDA. Fundido a fábricas, industrias. Cielo estrellado. Manos con edificios. Un árbol, símbolo del progreso desde las raíces. Las manos adoptan la forma del escudo del SED. El árbol da frutos. El escudo irradia luz, fundiendo a paisaje idílico con Lenin y Marx como referencias ciclópeas. Vuelven las flores, el jarrón, la mesa y la ventana. Paloma de la paz triunfante.

El título *Politisches Poem* le costó a Renau su primer disgusto con Heynowski, porque el alemán alegaba (según su propia experiencia en la RDA, con toda legitimidad) que era absurdo unir la poesía y la política. El español se puso tozudo. Y su tozudez, una vez más, le dio la razón. En la URSS fue todo un éxito. La televisión soviética lo pasó varias veces durante las rimbombantes festividades conmemorativas de la Revolución de Octubre de aquel año.

Renau estaba orgulloso. Había salido triunfante de un reto, la televisión, a costa, eso sí, de volver loco a la mitad del personal técnico. Quería más, quería superarse. Y a Heynowski esto le venía de perlas. Decía Renau que el director alemán era un hombre ambicioso y egoísta. No deja de ser curioso que Heynowski tenga al artista español en la misma consideración. Dice que Renau era "un hombre muy amable, pero extremadamente complicado, un egoísta calculador.

He aquí, en resumen, las confidencias que Renau contaba al galerista Manfred Schmidt casi veinte años después, donde improvisa, recogiendo cabos sueltos de su memoria y responde a las cuestiones de Schmidt. Marta Hofmann traduce. De modo que lo que sigue no es una transcripción literal sino la edición de esa transcripción, fiel en todo caso a las palabras de Renau, aunque no siempre en el mismo orden en que fueron grabadas:

Voy a hablar de cosas íntimas, para tratar con mucho cuidado, ¿eh? Una vez llegué aquí, ya dije que Heynowski ya no estaba en el Eulenspiegel*, estaba en la televisión. Y a mí me sorprendió mucho. Yo llegué aquí el 1 de marzo del 58, y el día 2 empecé a trabajar en la televisión. Ni siquiera tuvieron la cortesía de darme un paseo por Berlín en coche. Así es Heynowski. Yo venía con la idea de que aquí se editase ese libro [se refiere, obviamente, a los*

fotomontajes American Way o Life*] y seguir por ahí, y con mucha ilusión, porque creía que aquí habría gente que promoviera el fotomontaje. Entonces no había ninguna comunicación entre la DDR y el mundo capitalista, era una época mala. Yo me decía, un país socialista, allí estará la juventud con las nuevas experiencias. Yo venía a aprender, también. Y me encontré con la paradoja de que Heynowski hizo lo que pudo para que no tomara yo contacto con el* Eulenspiegel*. Y yo vine a eso. Me hizo un contrato con la televisión y no con el* Spiegel*, me dijo que aquello estaba prohibido. [Se refiere naturalmente al* Eulenspiegel*, no a* Der Spiegel *de la RFA.]*

Boceto del "Lenin Poem". Foto Fundació Josep Renau

Y yo: "oye, oye, ¿es que hay competencia entre el Spiegel y la Televisión?". Yo era un colaborador desde Méjico del Spiegel, del que Heynoswski era redactor jefe. Era una confusión kafkiana. Total que tomé contacto a pesar de él, tres o cuatro semanas después. Y en el Spiegel me organizaron una recepción oficial, se portaron mucho mejor que él.

Hacía como trece meses que no era redactor jefe, pero se calló la boca. Yo estaba convencido de que venía a trabajar en el Spiegel. Y me dice que no. Luego me contaron otros que había hecho una animalada, aunque después hizo otras en la televisión. Así que lo quitaron de allí y lo pusieron en la televisión, pero en un sitio muy bajo. Así es como yo llegué aquí. El dirigía un programita semanal muy sencillo llamado Zeitgezeichnet. Consistía en la invitación a caricaturistas extranjeros, checos, polacos, holandeses, y había un gran cristal y dibujaban con un lápiz y hablaban, hacían caricaturas que la cámara grababa. Él me dijo que colaborara. Yo le dije que yo no podía hacer eso, que no era caricaturista. Me interesó y dije, voy a probar. Pero empecé

a pensar en otra clase de cosas, partiendo del método ese, que era muy elemental.

Otra de las películas de Renau, "Mai Poem", desconocida en el archivo de Babelsberg. La foto probablemente es la presentación del filme en un cine de la RDA.

Yo propuse que la caricatura se hiciera sola con el autor, por etapas, y figuras cuatro veces mayores. Sin darme cuenta me gané la enemistad de todos esos colegas, de los caricaturistas. La primera que hice yo tuvo tal éxito que el programa se acabó. Y se hizo un departamento en la televisión sólo para mí. El director del departamento era Heynowski. Consistía en un equipo de técnicos de televisión. Yo tenía que dar el visto bueno a todo lo que se gastaba allí. Yo tenía más poder que Heynowski, porque hacía el guión, los textos de las películas. No empezamos a poner música hasta el Lenin Poem, que fue el último.

Ese trabajo fue inesperado para mí. La primera pieza que hice fue el Politisches Poem*, que tuve una discusión tremenda con Heynowski. Estuvimos más de tres días sin aceptar el título, porque decía que era una barbaridad juntar la política con la poesía. Yo decía que por qué no. Al fin Adameck, el jefe, aceptó. [Heinrich Adameck, director de la DFF y miembro del Comité central del SED]. Fue una película que tuvo mucho éxito, con grandes dibujos. Yo aparecía y desaparecía, como si el dibujo se hiciera solo, parecía una línea hecha por un fantasma. Fue un gran esfuerzo físico por mi parte, de ahí viene mi operación del estómago. Duraba unos 20 minutos, lo hice en 15 días, trabajando 15 horas diarias, con dos equipos turnándose cada 8 horas. Dormía en un diván en el estudio. Tenía ya úlcera. El día de la Revolución de Octubre de ese año fue la única película que se pasó en Moscú. Aquí se quedaron pasmados.*

Entonces vino mi primer conflicto con Heynowski. Tuve tanto éxito con ese filme, que me propuso hacer cinco películas iguales, del mismo patrón. Yo decía que había que hacer otras cosas, resolver otros problemas. Me negué. Y menos con ese animal, un tío egoísta. El quería un filme gráfico Renau/Heynowski. En Méjico yo hacía los filmes así, y muchos los filmaba yo mismo en el estudio. Pero aquí no lo entendían, tenía que haber un dibujante, un guionista, un director o realizador, un cámara, etc.

Otros bocetos del "Lenin Poem". Fundació Josep Renau

Yo dije que yo lo hacía todo, salvo el trabajo de cámara, que correspondía a Hans Sperling, un profesional que había estado exiliado en los Estados Unidos y había trabajado en Hollywood, un buen camarada, lo contrario que Heynowski. A mí me parecía muy raro que no se pudiera hacer algo así en la DDR. Yo podía hacer una película por semana, de un modo operativo, sin burocracias. Hice bastantes filmes más, pero ya empecé a tener dificultades con él. Cuando yo me negué rotundamente a seguir sus dictados fue en el segundo filme, Sturmische Zeit*, sobre las cosas que pasaban en Medio Oriente, Palestina, una película muy dura. Con eso hice también algunas gráficas para el* Eulenspiegel. *Se ve cómo el Imperialismo se va dejando los huesos por el camino, al final sólo se ven unos pies esqueléticos andando, y el "Fin" está en rojo*

.Sin embargo, quiero dejar las cosas en su lugar, Walter Heynoski era un hombre muy inteligente, pero es más ambicioso que inteligente. Y no era nada en el cine aún. [Walter Heynowski se convirtió en la década de los setenta, en un autor de documentales con

reconocimiento internacional.] Cuando tuve la pelea con él, le dije que lo único que podría ser es un buen director, porque como ejecutivo era un desastre, porque tiraba a mandar como un déspota. Un día me lo dijo en su casa, "Mi ideal es tener una oficina, una secretaria, un coche y mandar a mucha gente." Le dije, "Mira Walter, tú no sirves para eso." No sabe dirigir, es un tío ladino, a la gente la retuerce, le saca todo el jugo. Y pasó como yo le dije, fue un buen director. Cuando yo me peleé con él era ya el segundo de la televisión, después de Adameck. Trepó a mis costas. Y entonces, Adameck se fue a un viaje de tres meses al mundo capitalista a través de Intervisión, y se quedó Heynowski al mando, y armó una, que antes de que llegara Adameck había destituido a todos los que quiso, había metido a sus amigos en los sitios claves. El partido lo quitó fulminantemente y lo castigó en la DEFA, departamento de documentales; ahí se fue.

Boceto de la desaparecida película "Lenin Poem"

Mi último trabajo en la DEFA fue la película Lenin Poem *[en los archivos de Babelsberg no existe tal película, sino una llamada* Petrograd 1917*, que es lo que queda de lo que Renau cuenta a continuación.] En* Lenin Poem *resolvimos el problema del color, yo busqué una solución de paso del blanco y negro al color, con tres factores: mi trabajo en blanco y negro y en color,*

segundo, ayudado por un cambio de la iluminación, y tercer factor, evolución. Estuvimos trabajando varios meses con los técnicos de la DEFA. Hicimos más de 500 pruebas de color. Yo salía [en pantalla] dibujando en blanco y negro, me iba y se quedaba sólo el blanco y negro. Y al revelarse las pruebas de trabajo yo noté que los dibujos en blanco y negro tenían ligeros matices de color. Pregunté a los electricistas por las lámparas. No se acordaban. Repetimos la prueba sin mí, sólo con dibujo. Los técnicos de la DEFA eran gente joven de la AGFA. [Su entrevistador, Schmidt, le pregunta qué pasó con la película.] ¡Qué va! No hubo película, sólo un Drehbuch *[un guión] Con ese hombre sólo había disgustos, todos los días. Hasta que le di un portazo y perdí todo.*

Eran películas sin palabras, y la música era de Hans Eisler. Le gustaban mucho, pero se murió [en septiembre de 1962, asqueado de la mezquindad burocrática, que sufrió tanto en los Estados Unidos como en la RDA]. Hice un montaje con un magnetófono. Esos dibujos del Lenin Poem *no se mueven como los dibujos animados. Es un movimiento también artístico, no es naturalista. Es un movimiento de dibujos, que aparecen y desaparecen, pero no se mueven. Eso quiere decir que el ritmo tengo que hacerlo yo, y a la vez, la cámara. Yo lo hice matemáticamente. Por ejemplo, hay una secuencia que es en plena Primera Guerra Mundial, y viene la depresión de los soldados rusos en el frente, la nostalgia de casa y de la familia. Y es un dibujo de las trincheras, y luego viene una secuencia horizontal hecha con tres vidrios, un solo viaje de cámara que dura tres minutos. El camarógrafo decía que eso era imposible de hacer. Y poco a poco el frente es la estepa rusa, con abedules desnudos. Y el ritmo son las canciones rusas de ese tiempo, muy tristes, muy lentas, la nostalgia…*

Yo trabajaba con el metrónomo. Yo hacía el ritmo con el metrónomo, y estaba medido en un papel milimetrado, en una tira de muchos metros, con signos para el camarógrafo. Era un método inventado por mí que volvía loco al camarógrafo. Yo le pregunté a Sperling, ¿tú sabes bailar? Y él no entendía lo que quería decir. Lo decía por seguir un ritmo en la secuencia, y luego cambiar de ritmo, como si bailaras. Yo cogí un magnetófono, con trozos de música de Bartok y otros con los ritmos que yo escogí, y los mezclé, yo sólo, aunque técnicamente esté mal hecho, claro. Y esa grabación se la llevaron a Eisler, y estaba encantado, decía que era un gran descubrimiento. Y de esa grabación sólo tenía que tomar el ritmo, claro, una mezcla de músicas.

Yo ganaba en la televisión 5.000 marcos. Era el que más ganaba, salvo algunos actores. Y dejé de ingresar 5.000 marcos de golpe. Me puse a gritar en inglés, porque me entendía con un camarógrafo que había estado en los EEUU. Le dije delante de todos [en referencia a Heynowski] negrero burgués. ¡Y a la calle! Y al día siguiente fui con un taxi y me llevé de allí un montón de

cosas que no eran mías, pero que necesitaba para trabajar, una mesa de dibujo, material, aparatos. El empleado protestaba, pero yo le decía que necesitaba trabajar y que me hiciera un recibo, que le pagaría a final de mes o cuando pudiera, pero ahora me lo llevo. Se armó un jaleo en la calle, se arremolinó la gente. Y al tío le entró miedo y se metió. Nunca me pidieron dinero ni me reclamaron las cosas. Hasta ahora. Algunos me decían que en la televisión me tenían miedo, otros, que me admiraban. Si uno se la juega, a veces, gana. A mí me ha tocado ganar muchas veces, porque si iba a la defensiva, perdía seguro.

La toma del Palacio de Invierno de Petrogrado, del "Lenin Poem".

Me dejaron de pagar, claro, yo me fui de la televisión, perdí 5.000 marcos mensuales. Y por cada film, 8.000 ó 10.000 marcos. Y tuve que pedir dinero a mis amigos para vivir. A los españoles. Y tú sabes que cuando aquí sale uno de un sitio ya no le admiten en otro sitio, se corre la voz. Total que un día me llaman de la televisión, directamente del Intendente, Adameck me recibe en persona; y me cuentan todo, que Heynowski ya no estaba allí, me contaron lo que había pasado, y me dijeron si quería seguir trabajando, y yo le dije, "Mira, camarada, yo tengo ahora otras ideas". Pero ya el Lenin Poem *estaba* kaput*. Total, que me siguieron pagando. No 5.000 marcos. Me dijeron, ¿qué quieres cobrar? Y yo, "lo que vosotros creáis conveniente, pero 5.000 marcos es demasiado dinero". Y quedaron en avisarme cuándo tenía que volver a trabajar. Y pasaron 5 años sin avisarme, pagándome. Yo tenía muy mala conciencia. Estoy cobrando y no me llaman.*

Antes de entrar en el conflicto Renau/Heynowski, conviene detenernos en una distinción que puede confundir al lector no iniciado, y lo digo porque yo he tenido que hacer un esfuerzo para no hacerme un lío entre la *Deutsche Fernsehfunk*, que podría simplificarse en DFF y la DEFA (*Deutsche Film Aktiengesellschaft*), la productora de películas de la RDA que substituyó a la antigua UFA nazi (*Universum Film Aktiengeselschaft*, el nombre procede de su fundación en 1917) ocupando sus estudios en el distrito berlinés de Babelsberg y cambiándolos de nombre. Renau trabajó para la televisión (DFF) y luego para los estudios de la DEFA, donde realizó el experimento del *Lenin Poem*, según se verá más adelante.

Sobre los motivos de la sonada bronca entre Renau y Heynowski hay varias versiones poco concretas, que señalan más que definen. Renau no expone la suya en su conversación grabada, de lo que se deduce que no fue una cuestión simple, sino un complejo de razones en el que sin duda se mezclaban la personalidad y los hábitos de trabajo de los contendientes.

Heynowski arguye que el artista valenciano era una persona sin disciplina, que sólo quería hacer lo que le gustaba o le interesaba, y a su ritmo, que era distinto al de producción de una cadena televisiva. Quienes hemos trabajado en un medio audiovisual sabemos lo que cuesta adaptarse a la endiablada velocidad de medio, así que la queja de Heynowski suena verosímil. Otros observadores indirectos del paso de Renau por la *Deutsche Fernsehfunk* coinciden en el diagnóstico (es el caso del realizador Karlheinz Mundt, corroborado por el guionista Wolfgang Schwarze).

Renau no era una persona dúctil cuando tenía que trabajar en comandita en proyectos que no habían nacido de su propia imaginación. De sus palabras se deduce que estaba pulverizando los hábitos de los técnicos alemanes, acaso unos burócratas de tomo y lomo, estereotipados funcionarios del socialismo. Así que no es de extrañar que tuvieran reproches que hacerle.

Existe una especie de leyenda, fomentada por el propio Renau, que atribuye a Heynowski un pecado de codicia desenfrenada. Después de consultar a varias personas que conocieron bien a ambos, se concluye que Heynowski no cometió ninguna irregularidad económica.

Teresa Renau contó esto a Albert Forment, según hace constar en el libro *Josep Renau, història d'un fotomontador*:

Heynowski le dijo que harían películas y se repartirían las ganancias. Cada uno al cincuenta por ciento. Y entonces mi padre se enfadó, pero de qué manera. Decía mi padre: 'No he venido al socialismo para… yo he huido del capitalismo porque estoy huyendo de gente como tú. ¿No? Y entonces llego aquí y tú me planteas el mismo problema'. Se peleó con él, por eso creo que se acabaron las películas

Fotografía del archivo de la Fundació Josep Renau. No hay constancia que se realizara ningún cartel ni mural con este tema.

Teresa relataba lo que había oído contar a su padre, no lo que había escuchado personalmente. A esto añadió en una de las entrevistas que yo le hice, que Manuela Ballester, su madre, intentó calmar a Renau. "Al fin y al cabo es tu jefe", le decía. "Es cosa suya. Y tú pierdes tu trabajo, te quedas en la calle." Manuela tenía experiencia de los efectos de la cólera de su marido en la economía familiar. Quedarse en la calle supondría de nuevo traer el fantasma de la privación a una mujer que había tenido que cruzar los Pirineos a pie, con los enemigos pisándole literalmente los talones.

Karlheinz Barck, que fue intérprete de Renau durante muchos años, recordaba también la historia del cincuenta por ciento, pero con matices. En algunas ocasiones, Renau le comentó que Heynowski y él iban *fifty-fifty,* pero sin que ello implicara beneficios irregulares, sino un modo de repartir el trabajo y las compensaciones económicas legítimas. Al parecer éstas se hacían en divisas, de lo cual puede deducirse su inestimable valor. Por otro lado, los hermanos Peter y Bruno Flierl, grandes amigos y admiradores de Renau y cuñados de Heynowski, creen poco probable que el realizador de televisión se hubiese encontrado nunca en la posibilidad de usar dinero público en beneficio propio, porque era un empleado, no un productor independiente.

Es digna de mención, para zanjar este tema, otra especie de leyenda sobre el caso, que procede de Manfred Schmidt. Cuenta el galerista y confidente de Renau que éste se empeñó, al ser contratado por la televisión alemana, en cobrar lo mismo que un técnico y no más, en un alarde de fidelidad proletaria, y que Heynowski, al enterarse, se echaba las manos a la cabeza.

No hay ninguna evidencia que corrobore esta historia. Parece más bien una mezcla de dos episodios. Uno, el reconocido por Renau de sufrir una merma en su sueldo tras la bronca, bien que no llegó nunca a trabajar de nuevo para la televisión. Otro, el firme compromiso de los muralistas mejicanos de no cobrar más que un electricista en la ejecución del *Retrato de la Burguesía,* según hemos contado en un capítulo anterior.

La bronca Renau-Heynowski nos ha forzado a dar un salto en el tiempo, que ahora tenemos que realizar en sentido contrario. Renau dejó de trabajar para la televisión en el verano de 1960, según afirmación de Heynowski. Pero entre ese momento y el verano del 58, dos años, sucedieron muchas cosas.

Hemos visto que Renau estableció contacto por su cuenta con la redacción de la revista *Eulenspiegel*, y que ésta le organizó una de esas recepciones mitad privadas mitad públicas, que se hacen a los amigos de una institución o de un régimen. A ella debió acudir una selección de personalidades de la vida política y artística de la RDA. Entre ellos, el mismo Heartfield, si hemos de creer a Renau. Desde el primer momento entre ambos fotomontadores se abrió una especie de abismo emocional. Pero antes de llegar a él, repasemos la bienvenida del *Eulenspiegel* a Renau. Uno de los apuntes que se conservan en los archivos de la Fundación Josep Renau lleva el título de "Sutilezas objetivistas". Da la impresión de ser el texto de una charla, y las referencias autobiográficas y ciertos comentarios sobre el expresionismo alemán y Heartfield nos permiten pensar que acaso fuera la que dio Renau con motivo de su bienvenida.

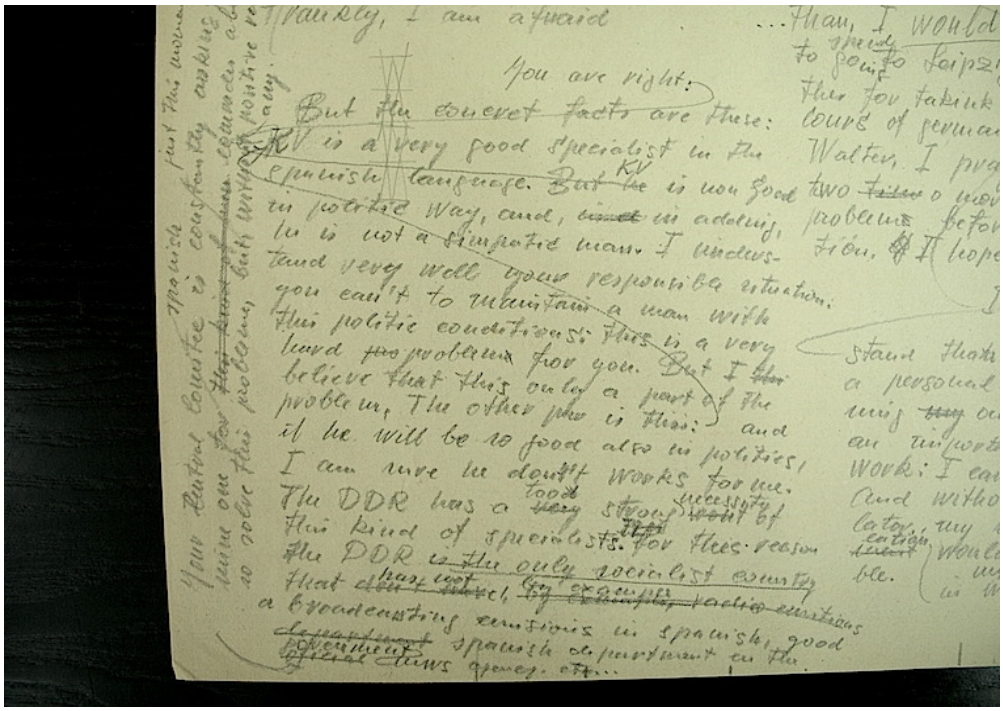
Las dos anclas de la agresión. Dibujo de Renau hecho en México y publicado por Eulenspiegel antes de la llegada del artista a Berlín.

En el papel se lee algo ya conocido por el lector de este libro, pero que a su audiencia alemana debió resultar una agradable novedad, el hecho de que a fines de los años 20 Renau salió de su etapa abstractizante y fue imbuido por el arte revolucionario alemán de la primera postguerra, gracias a que en Valencia había una librería especializada en revistas y libros revolucionarios alemanes, propiedad de un judío galo, quien le traducía desinteresadamente al francés pies de grabado, pequeños textos y hasta capítulos enteros; gracias a lo cual, Renau conoció a Otto Dix, Grosz, Käthe Kollwitz, Heartfield, Domela-Nieuwenhuis. Esto compensó la desilusión que le había producido la vida intelectual española conocida en Madrid, y la incoherencia ideológica de las vanguardias pictóricas europeas.

Aprendió de los alemanes que la condición más alta y honda del arte es ser testigo de su tiempo, y la más noble, actuar sobre los hombres. Entendió a la perfección la maldición que los pintores alemanes lanzaron a la cara del mundo burgués, condenado por la historia. El joven Renau escuchó ese mensaje, recogido fortuitamente, y lo interpretó como un mandato pictórico y humano

sublime, que se sintió obligado a seguir.

Más tarde, en Méjico le sorprendió que algunos críticos norteamericanos aseguraran que el nazismo y el estalinismo se parecían en que aborrecían el abstracto. Por eso, lo primero que hicieron cuando estalló la guerra fría fue dar pábulo al arte abstracto, arguyendo la libertad de creación. Luego Renau se cita a sí mismo, recogiendo las tesis del polémico ensayo sobre abstracción y realismo publicado en Méjico. Evidentemente está sirviendo alimento aliñado especialmente para un público muy concreto, políticos, funcionarios y artistas del aparato socialista. Lo que no imaginaba es que el traductor era un hombre demasiado cauteloso. Se trataba de un rumano llamado Kurt Viala. Cuenta el arquitecto Peter Flierl, asistente al acto, que aquel hombre era un consumado conocedor de las lenguas alemana y española, pero estaba muy poco instruido en la historia de la Revolución, y todavía menos en el protocolo socialista. Cada vez que Renau se refería al "camarada Lenin", Viala traducía "el señor camarada Lenin".


Frankly, I am afraid
You are right.
But the concret facts are these:
KV is a very good specialist in the spanish language. KV is non good in politic way, and, in adding, he is not a simpatic man. I understand very well your responsible situation: you can't to maintain a man with this politic conditions: this is a very hard problem for you. But I believe that this only a part of the problem, The other part is this: and if he will be so good also in politics, I am sure he don't works for me. The DDR has a good strong necessity of this kind of specialists. For this reason the DDR is the only socialist country that has not, by example, radio emitions a broadcasting emisions in spanish, good spanish department in the news agency, etc...

Borrador de la carta de Renau a Heynowski sobre el traductor Viala.

Lo chusco es que la audiencia que no entendía español pensaba que el tratamiento de "señor camarada" lo estaba dando el mismo Renau, cosa que les dejaba perplejos, procediendo de un comunista con certificado de origen en toda regla. Quizá el pobre Viala consideró que tratar al gran Lenin de simple "camarada" era una falta de educación que le podía ocasionar algún disgusto.

Un papel manuscrito a pluma en el Archivo Josep Renau nos permite deducir que la llegada del artista a la RDA debió de causar más de un quebradero de cabeza protocolario. Se trata del borrador de una carta a Walter Heynowski, y está pergeñado a la vuelta de una cuartilla amarillenta

en la que hay dibujado un boceto. Renau escribe en inglés, y dice que intenta resolver el problema del traductor, para entenderse con los técnicos de la televisión. Advierte que aquel Kurt Viala (K.V. en el papel) es un buen especialista en lengua española, pero no un hombre en quien se pueda confiar políticamente. Además, no es un tipo simpático. Renau se siente más que incómodo con él, y le pide a Heynowski que le busque a otra persona, porque lo que no puede hacer es desplazarse a Leipzig a realizar un curso de alemán de varios meses, un tiempo que no podía desperdiciar. A este respecto, es una incógnita por qué Renau no podía hacer este curso en Berlín, quizá la tradicional burocracia de hierro germánica hubiera establecido que para aprender alemán, sólo Leipzig y punto. "*I can't stop my work, and without the help of a good translator, my situation of isolation in my work and in my life would become untenable*." (No puedo dejar de trabajar, y sin la ayuda de un buen traductor mi situación de aislamiento en mi trabajo y en mi vida se me haría insostenible.)

Se lo buscaron, y a toda prisa.

Fue la mejor cosa que le pudo pasar a Karlheinz Barck, entonces recién licenciado en Lenguas Románicas en la universidad de Rostock. Walter Heynowski le convocó urgentemente un buen día, recomendado por algún profesor, y le preguntó si se sentía capaz de servir de intérprete del español al alemán y viceversa. Al saber que se trataba de ayudar a un artista, Barck aceptó sin vacilar un instante. Tratar a un extranjero, por auténtica que fuera su etiqueta de comunista, resultaba algo excepcional en la RDA, y frecuentarlo sin una razón convincente, levantaba las sospechas del desconfiado aparato de seguridad. Así que disponer de las bendiciones y la sanción oficial era todo un privilegio, un regalo del inescrutable cielo socialista. Barck acudió con Renau a cuantas reuniones era citado, recorrió los salones culturales de toda la República en incontables viajes, traduciendo sus conferencias públicas, le acompañó a resolver trámites burocráticos, y sobre todo, trabó una afectuosa amistad con él.

Kartheinz Barck, a sus setenta y tantos años, posee el mismo sentido del humor, la misma competencia y la misma generosidad que debió dispensar intuitivamente a aquel pintor español que la suerte puso en su camino. Además de la fascinación que a toda persona sensible causaba Renau, Barck se dejó seducir por la biblioteca del valenciano, una inmensidad de libros, sobre todo en español, imposibles de encontrar en la RDA.

La biblioteca de Renau adquirió pronto fama en Berlín. Contaba con literatura y ensayística en español, de la que Barck se aprovechó para realizar su tesis sobre Ortega y Gasset. Pero además contaba con libros de arte clásico y contemporáneo que ni siquiera en las universidades alemanas estaban al alcance del común de los estudiantes o investigadores. Por ejemplo, poseía una colección de la revista surrealista *Minotaure*, libros sobre Max Ernst y otros surrealistas, desdeñados y

apartados en la sobria RDA, tomos ilustrados de Picasso y otros cubistas, ediciones príncipe españolas, libros de pintura mural mejicana, curiosidades bibliográficas de diversos orígenes y en varios idiomas. Un tesoro que se incrementó y sobrevivió milagrosamente al cabo de los años. En el otoño de 1958 Karlheinz Barck empezó a servir de intérprete a Renau, y lo seguiría siendo hasta su muerte 24 años después, aunque a partir de determinado momento fue más un amigo que un empleado.

Barck recuerda la decepción que el fotomontador John Heartfield le causó a Renau. Si es cierto, como aseguraba el artista valenciano, que Heartfield fue uno de los invitados a la recepción oficiosa al recién llegado de Méjico, debieron saludarse. En su artículo publicado en España en 1978, "La lección decisiva de John Heartfield" (y también en otro publicado en 1981, "Homenaje a John Heartfield"), Renau dice que le visitó en su casa y que al abrazarle se emocionó. A juzgar por la reacción del alemán, que hizo caso omiso de la cordialidad manifestada por su declarado discípulo, la emoción de Renau tuvo más que ver con una súbita erupción de recuerdos sepultados en la memoria. El valenciano evocaría sin poderlo remediar los días de su juventud perdida, de su patria negada, de su ingenuidad creativa en compañía de tantos muchachos llenos de ilusiones estéticas y vigor artístico. Heartfield le había abierto las puertas del dadaísmo internacional y urbanita, una oportunidad excepcional en la remota y agrícola Valencia. Pero casi desde la infancia, recordemos, Renau había dado aldabonazos aquí y allá, movido por una curiosidad estética insaciable.

En sus confidencias a Manfred Schmidt, expresaba:

Puedo decir que yo hice fotomontajes antes de conocer a Heartfield. Yo hacía archivo de imágenes desde que tenía ocho o nueve años. Estaba fascinado por las imágenes, las clasificaba. Sin embargo, lo que me descubrió Heartfield es el fotomontaje político. Yo había visto fotomontajes surrealistas también. Pero eran más bien collages*, de Robert Hausmann. Son y no son fotomontajes, porque tienen sentido del espacio. Heartfield y Grosz fueron dadaístas antes, hicieron* collage*, y luego fotomontaje, lo mismo. Lo común de los dos géneros es que los materiales se pegan. Pero desde el punto de vista teórico son dos cosas diametralmente distintas. Y los estetas más conocidos, por ejemplo, el libro de Louis Aragon, el primer libro serio sobre el* collage*, no lo tiene claro eso. Y eso que es un ensayo muy bueno, pero tiene una confusión teórica tremenda. Con frecuencia, los* collages *surrealistas tienen mucho humorismo y un poco de caricatura. El fotomontaje para mí no es caricatura. Y Heartfield ha hecho algunos que están al borde de la caricatura. Pero la caricatura es reducir al ridículo las cosas serias para destruirlas, mientras que el fotomontaje, que es otra forma de crítica, es lo otro, en vez de reducir al ridículo es elevar al*

absurdo. El efecto es totalmente opuesto. Yo procuro que mis fotomontajes hagan sonreír un poco, pero que hagan reír, nunca.

Uno de los fotomontajes de Renau en la exposición de Berlín mencionada más arriba.

Para Renau el fotomontaje debía ser universal, no basarse en imágenes concretas y pasajeras.

Yo soy un pintor con cámara, al contrario que Heartfield, que no hacía fotos. Para ser un buen fotomontador tienes que ser un buen pintor, un buen fotógrafo y un buen marxista-leninista, es la única manera de manejar bien los elementos del archivo.

Mis fotomontajes son más universales que los de Heartfield. Tienen diferentes categorías. Y

eso está buscado, no es ninguna casualidad. Por ejemplo, en mis fotomontajes no hay ningún retrato de nadie. En los de Heartfield están Hitler, Hindemburg, etc. O sea, que hay que estar muy enterado de la política alemana. Hay que conocer mucho la política. Lo mío, no. Yo he luchado siempre por hacer un fotomontaje integral, hasta sin título, y sin letreros, yo soy el primero que ha empezado a hacer eso.

Ese titulado "El presidente ama la paz" puede ser cualquier presidente de los Estados Unidos, cualquiera, no es ninguno concreto, puede ser Carter o Johnson. Y desde que hice ese fotomontaje ya van tres presidentes, y siempre funciona. Pueden funcionar indefinidamente mientras dure el imperialismo. Mientras que Heartfield se centra en Goering, en Hitler, su fotomontaje sólo tiene sentido en su tiempo. En América la gente de la calle entiende mis fotomontajes enseguida, están hechos para América.

El imperialismo, la alienación de la mujer, el racismo, todas esas cosas aparecen con claridad, la gente las entiende. Es un constante bombardeo a la conciencia de la gente. A través de cosas concretas obligarlos a ir a lo general. Esto lo digo a propósito del archivo. Sin archivo, yo no puedo trabajar. Yo no sé si Heartfield tenía archivo o no, yo creo que sí.

Renau lamentaba que Heartfield se hubiera mantenido fiel al blanco y negro. Aseguraba que su aportación personal al fotomontaje fue el color, lo que disgustó al alemán.

Heartfield no usaba el color, y hoy la dimensión emocional más fuerte de la imagen es el color, también en publicidad. Lo clásico, en blanco y negro sólo tiene una dimensión estética, pero no emocional; el color es irracional, instintivo; un rojo puede ser un rojo de fiesta o un rojo de sangre.

En noviembre de 1958 Renau fue transportado urgentemente de Adherlshof hasta un edificio del complejo hospitalario de Berlin-Buch, situado en un hermoso bosque al norte de la ciudad oriental, porque le había reventado una úlcera en el estómago.

Aquel complejo hospitalario tenía un lugar reservado para la atención a jerarcas e invitados especiales y estaba atendido por la flor y nata de la medicina alemana. Esto deja ver que Renau, un desconocido fuera de los medios artísticos, no era un cualquiera en la RDA. Allí permanecería varias semanas. Lejos de tomarse la incidencia como un aviso para descansar, se dedicó a leer libros y a rellenar cuadernos de tapas de hule, cuya lectura pasma.

Contribución de Renau a un artículo contra el capitalismo yanqui en Eulenspiegel.

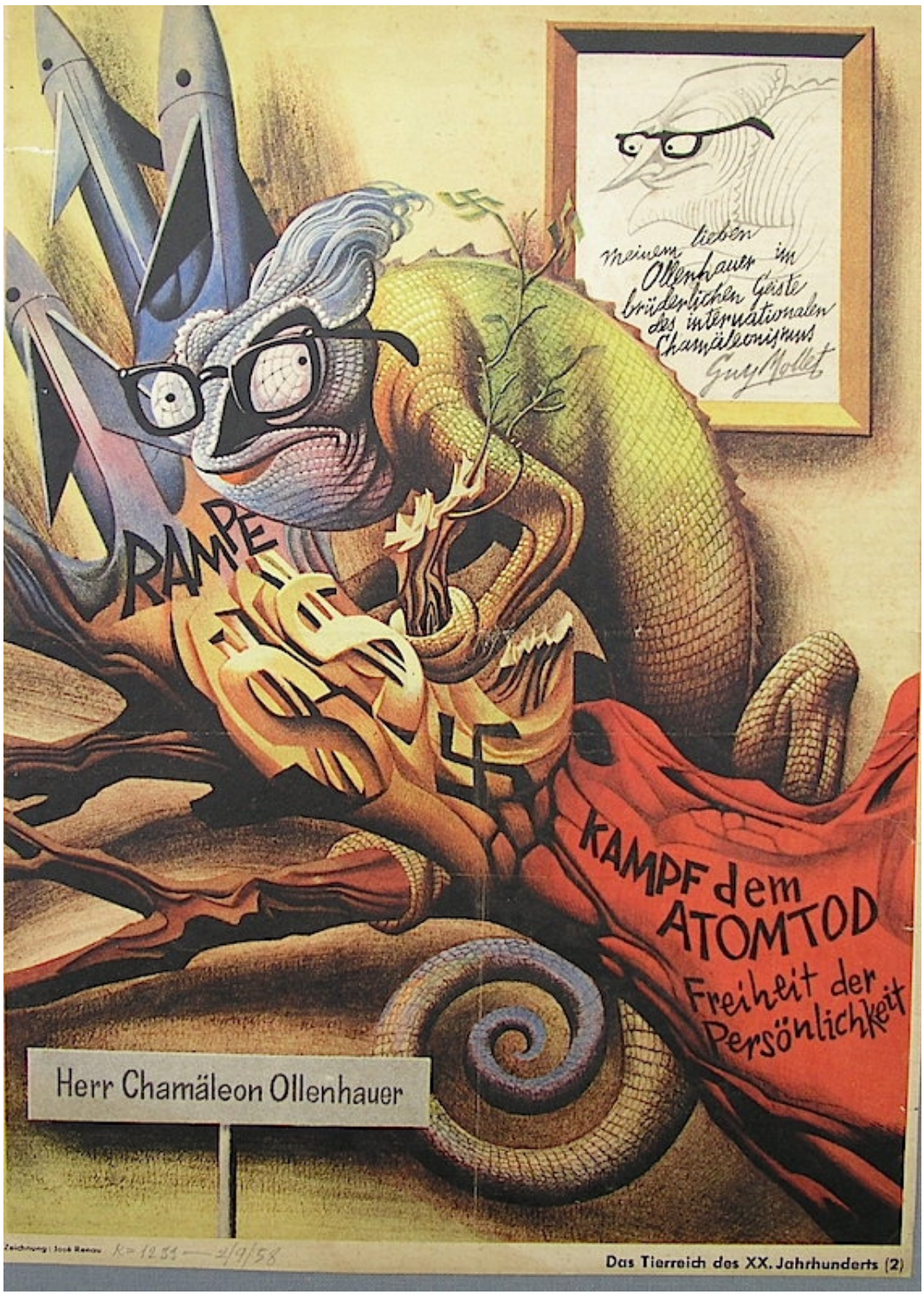
El primero de ellos lleva una inscripción manuscrita con estilográfica, en la contraportada:

Este primer cuaderno del índice de CITAS=1-CHINA 'La Longue Marche' fue iniciado durante mi primer mes de estancia en el Hospital de Berlín-Buch quince días después de la hemorragia ulceral que se me produjo durante el cuarto día de filmación de Rote-Fahne en los estudios de la Deutsche Fernsehfunk en Berlín Adlershof.

Empieza con citas del libro *La Larga Marcha*, de Simone de Beauvoir, editado por Gallimard en París en 1957. Y tiene ¡144 páginas! manuscritas a pluma y a lápiz.

El segundo cuaderno, "VARIOS", fechado también en noviembre, de las mismas características que el primero, sólo tiene 24 páginas manuscritas, de diversos textos, además de una continuación de las citas de la Beauvoir.

El tercer cuaderno, del mismo mes, lleva el encabezamiento de "Arte y Literatura". Contiene notas de textos diversos, casi todas en francés, y sobre el tema citado. Algunas son de Beauvoir, pero también hay otras de Brecht, de Rimbaud, e incluso hay pegado un recorte de ABC sobre la inauguración de pantanos en Zamora. Tiene 40 páginas escritas.



Caricatura de Adenahuer para Eulenspiegel, de la serie "El reino animal del siglo XX"

El cuarto cuaderno, igual que los anteriores, se titula "AMERICAN WAY OF LIFE. Datos e ideas". Iniciado también en noviembre, tiene 19 páginas manuscritas. Contiene notas y apuntes diversos, tomados de varios documentos y libros. Copia una nota de ABC (23/11/58) sobre la suspensión de un concierto de Billy Halley en Barcelona y otras actuaciones en la provincia, por los actos de gamberrismo registrados en la primera actuación en el palacio de los Deportes, en los que

tuvo que intervenir la fuerza pública. También tiene un listado de diez títulos de temas de jazz, sugiriendo que algunos de ellos sean títulos de láminas de AWL (por ejemplo, *Nobody knows the trouble I'v seen* o *Someday, sweetheart*.)

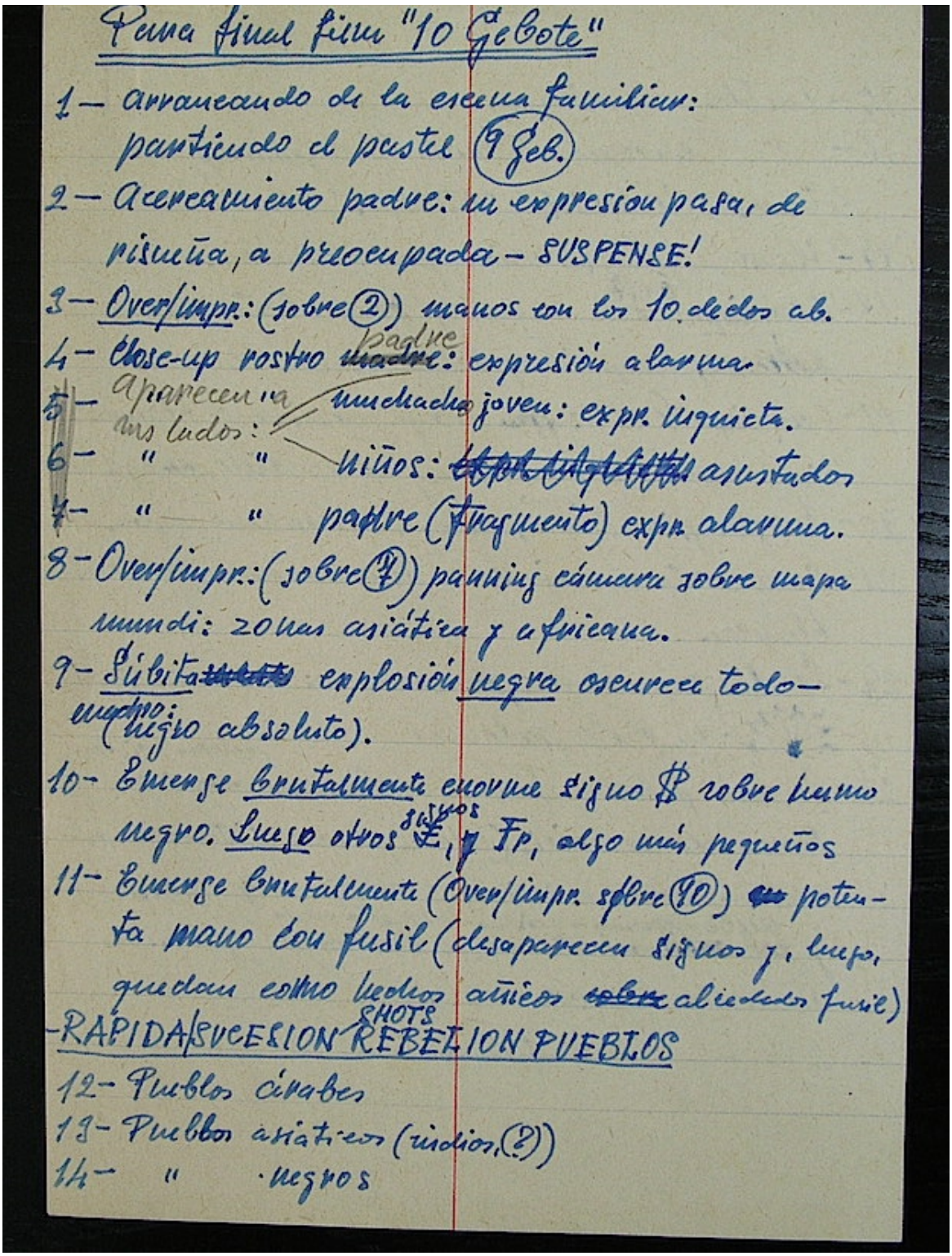
Además de Carmen Solero, algún otro español visitaría a Renau en el remoto hospital y le llevaría esos ABC, comprados sin duda en Berlín Occidental. No debía ser un individuo anónimo, sino alguien de rango oficial y confianza probada, posiblemente algún camarada del Partido Comunista de España con residencia en la ciudad.

Que Renau recortara la suspensión del concierto de Billy Halley en Barcelona, manifiesta algo más que interés por las actividades represivas del franquismo. Cabe recordar el episodio de México, cuando Renau descubrió que el gusto de su hija Teresa por Elvis Presley no era censurable, sino todo lo contrario. Si había cantantes norteamericanos capaces de desatar la intervención de la policía, era preciso tomar nota. Renau no vivía en un universo estético y lejano, encerrado en su torre de marfil. Hasta enfermo y encamado, hacía excursiones por el fértil paisaje de la realidad social más diversa y volvía cargado de frutos. Algunos de ellos desconcertantes, como esa noticia sobre inauguración de pantanos en Zamora.

Precisamente en esa colección de cuadernos encontramos uno en el que se cita una exposición sobre películas en la llamada *Zeughaus* de Berlín, que era y sigue siendo el Museo de Historia de la avenida Bajo los Tilos, frente a la Ópera. La exposición tenía por título *Ausstellung 60 Jahre Film*, y duró entre abril y agosto de 1958.

Ello sugiere las actividades de Renau antes de caer enfermo, en el tiempo que le quedaba libre de su trabajo en la televisión. La pieza mencionada en el primer cuaderno de apuntes, *Rote Fahne* (Bandera Roja), no figura en los archivos de la televisión de Babelsberg en relación con Renau. Tampoco figuran otros citados por Eva Maria Thiele, que en los años 70 conoció al pintor y le dedicó algunos estudios. Puesto que Eva Maria Thiele vivía en la RDA, no puede dudarse de que tuvo constancia de las películas que menciona, y es de suponer que se han debido perder o no han sido catalogadas todavía. El caso es que *Rote Fahne* se quedó sin acabar.

No sabemos cuándo le dieron el alta a Renau en el hospital de Berlin-Buch. Tampoco sabemos si se hizo cargo de él alguien durante su recuperación. Es muy probable que Carmen Solero volviera a acogerle, porque resulta difícil imaginarle solo y convaleciente en el caserón de la Ehrlichstrasse, un lugar que había que "recorrer con abrigo", como señalaría más tarde Teresa, porque sólo algunas habitaciones tenían calefacción.



Para final film "10 Gebote"

1– arrancando de la escena familiar: partiendo el pastel (9 Geb.)

2– Acercamiento padre: su expresión pasa, de risueña, a preocupada – SUSPENSE!

3– Over/impr.: (sobre (2)) manos con los 10 dedos ab.

4– Close-up rostro ~~madre~~ padre: expresión alarma.

5– aparecen a mis lados: muchacho joven: expr. inquieta.

6– " " niños: ~~[illegible]~~ asustados

7– " " padre (fragmento) expr. alarma.

8– Over/impr.: (sobre (7)) panning cámara sobre mapa mundi: zonas asiática y africana.

9– Súbita ~~[illegible]~~ explosión negra oscurece todo – mucho: (negro absoluto).

10– Emerge brutalmente enorme signo $ sobre humo negro. Luego otros signos £, y Fr, algo más pequeños

11– Emerge brutalmente (Over/impr. sobre (10)) ~~[illegible]~~ potenta mano con fusil (desaparecen signos y, luego, quedan como hechos añicos ~~sobre~~ alrededor fusil)

– RAPIDA SUCESION SHOTS REBELION PUEBLOS

12– Pueblos árabes

13– Pueblos asiáticos (indios, (?))

14– " negros

Página anterior. Apuntes de Renau para la película "Los Diez Mandamientos", que no llegó a realizar. En el hospital tuvo tiempo para registrar en papel miles de ideas.

Sin duda, Renau volvería a su frenética actividad de innovación fílmica, para desesperación de Heynowski y de los técnicos. En febrero del 59 empieza a trabajar en la película titulada *Die 10 Gebote* (Los Diez Mandamientos), basada en una serie de directrices políticas dictadas por Walter

Ulbricht en beneficio del progreso del socialismo en la RDA. En noviembre de ese año, sigue trabajando en la idea, según evidencian ciertas notas del Archivo de la Fundación Renau. Albert Forment ha dedicado sus mejores esfuerzos a desenterrar a Renau del olvido, y algo ha conseguido, sin traspasar las paredes del ámbito académico; Renau sigue encerrado tras un muro. Para Forment, con estos cortometrajes inacabados o perdidos:

[Renau] se convertía en un propagandista poco brillante de la doctrina oficial, un instrumento de los intereses de la clase gobernante de la RDA. Parece como que actuara con una falta absoluta de espíritu crítico, rindiéndose ante un arte que era una adocenada ilustración de falso didactismo, de ideales espúreos y de escenas manipuladas. El arte comprometido que siempre defendía era arrastrado por una corriente de basta mediocridad.

Este juicio del bienintencionado Forment sintetiza la incómoda postura de la mayoría de los críticos y académicos españoles ante Renau. Para estos, ser y ejercer de comunista pintor, significaba actuar siempre como propagandista de su ideología, lo cual implicaba, de modo indirecto pero inevitable, ser un instrumento del gobierno comunista. Estos hechos sólo pueden juzgarse desde el punto de vista ideológico, pero no mezclarlos con el juicio estético. El resultado de la mezcla es una conclusión errónea: Cuando Renau hacía fotomontajes libremente, le solían salir obras estupendas; cuando le contrataban para hacer murales, era un técnico sin la fuerza arrebatadora de su maestro Siqueiros, aunque hacía cosas apreciables; en resumen, cuando trabajaba *on demand* se convertía en un instrumento y propagandista del gobierno y le salían churros.

El argumento es insostenible, porque preestablece una división cualitativa de las obras de Renau basada en la ideología de quien realiza el análisis. Viene a decir que si eres comunista tendrás la desgracia de que te gustará todo lo que hizo el comunista Renau; si no eres comunista, sólo progre, tendrás un criterio más ajustado y solvente y distinguirás lo bueno de lo malo; y si eres un facha (la tercera categoría que la intelectualidad española de la izquierda divagante sanciona y admite), la obra de Renau te parecerá en su conjunto una porquería.

Esto es absurdo. Además, no es verdad, no funciona así.

Es de suponer que Renau tendría baches creativos, y si un experto se pone a buscarlos, los encontrará. Pero cuando se ponía a trabajar en una obra de encargo de exaltación del sistema socialista, lo hacía con lo más fino de su capacidad, no llevado de una abulia inerte. Es la misma miopía estética que condena el realismo socialista en su conjunto, el *art pompier* del siglo XIX o la neofiguración y el hiperrealismo del siglo XX, al tiempo que jalea cualquier producción no objetiva de alguien previamente situado en la categoría de valor emergente. Renau tenía un juicio estético

muy delimitado, pero no prejuzgaba las obras, las analizaba y las valoraba con criterios estéticos muy solventes. Luego decía si le gustaban o no. Y también, si eran obras propias del decadentismo burgués. Pero sin echarlas al cauce maloliente de la vasta mediocridad.

Boceto del edificio de investigaciones tecnológicas, del archivo del arquitecto amigo de Renau Peter Flierl. El diseño del mural no corresponde con el de Renau.

En la primavera de 1959 se va a abrir inesperadamente un camino, esta vez, para que lo recorra el muralista.

El 14 de mayo de ese año firma un contrato con la Oficina de Proyectos Industriales de Berlín, que en esos momentos prepara la construcción de un edificio para la producción de alta tecnología. El asunto le había llegado a través del arquitecto Peter Flierl, cuñado de Heynowski. El 2 de agosto encarga a Kurt Viala, a quien habría recurrido en ausencia de Karlheinz Barck (dedicado en Rostock a su tesis doctoral), que traduzca cierto texto al alemán y lo entregue al arquitecto Peter Flierl. Se trata del "Anteproyecto para dos pinturas murales que deberán decorar las partes anterior y posterior del cuerpo del edificio de acceso al nuevo conjunto industrial (Taller de ensayos telemétricos o electrónicos) sito en Berlín-Adlershof".

Era la primera ocasión que se le presentaba a Renau de demostrar su competencia en un campo para el que se había preparado concienzudamente en Méjico, y que formaba parte de sus

expectativas de realización artística en la RDA.

A finales de la década de los 50, el gobierno municipal de Berlín Este emprendió un plan urbanístico de envergadura casi imperial, semejante al que el primer rey prusiano, el elector Federico, había iniciado en 1701, y habían continuado sus sucesores hasta bien entrado el siglo XIX, y que convirtieron Berlín (según los franceses) en una imitación de París. Aquel Berlín versallesco había tardado siglo y medio en construirse, y cinco años en ser casi borrado del mapa por los bombardeos aéreos aliados y los obuses soviéticos. El nuevo tenía que levantarse a toda prisa para demostrar al capitalismo de lo que era capaz el pensamiento de Marx en las manos de sus paisanos.

Un hecho significativo de las intenciones del régimen comunista fue la demolición en 1950 del antiguo *Schloss,* el castillo o residencia real, a orillas del río Spree, frente a la soberbia iglesia catedral barroca. El edificio del palacio no era de los que más daño habían sufrido, y podía haber sido restaurado. Pero el nuevo régimen estaba decidido a empezar desde cero, y encontró adecuado suprimir la parte más enojosa de la "memoria arquitectónica", el símbolo del poder imperial.

El trabajo que tenían por delante los arquitectos era inmenso, inacabable, agotador. Un ejemplo viviente hoy en día es la espléndida Karl Marx Allee, una anchísima avenida que parte de la famosa y renovada Alexanderplatz y se pierde hacia el Este, camino de la frontera Polaca. El responsable urbanístico fue el arquitecto Hermann Henselmann. Estaba (lo sigue estando) formada por inmensos edificios de viviendas de un estilo entre neoclásico y estalinista, si es que ese estilo y esta mezcla puede existir, e ilustrada con plazas faraónicas como la Frankfurter Tor. En los años 50, la avenida se llamó de Stalin, y era el orgullo de los fundadores de la RDA.

Renau conocía de antiguo los proyectos de renovar Berlín, y si llegó a la capital alemana con la equivocada idea de trabajar para una publicación, debió de ilusionarle la posibilidad de contribuir con su experiencia de muralista al embellecimiento de la ciudad. De súbito, se encontró ante la posibilidad de realizar su sueño.

Peter Flierl recuerda haber propuesto a Renau en la primavera de 1959 que acudiera a una reunión en la que se estaba discutiendo la elaboración del edificio mencionado más arriba, al lado mismo de las instalaciones de la radio y la televisión. Flierl era entonces un joven e ilusionado arquitecto que no estaba afiliado al SED, y sin embargo trabajaba en una institución oficial, algo poco común. Había hecho muy buenas migas con Renau, con quien se entendía en inglés. Así me lo contaba Flierl en Berlín en octubre de 2006.

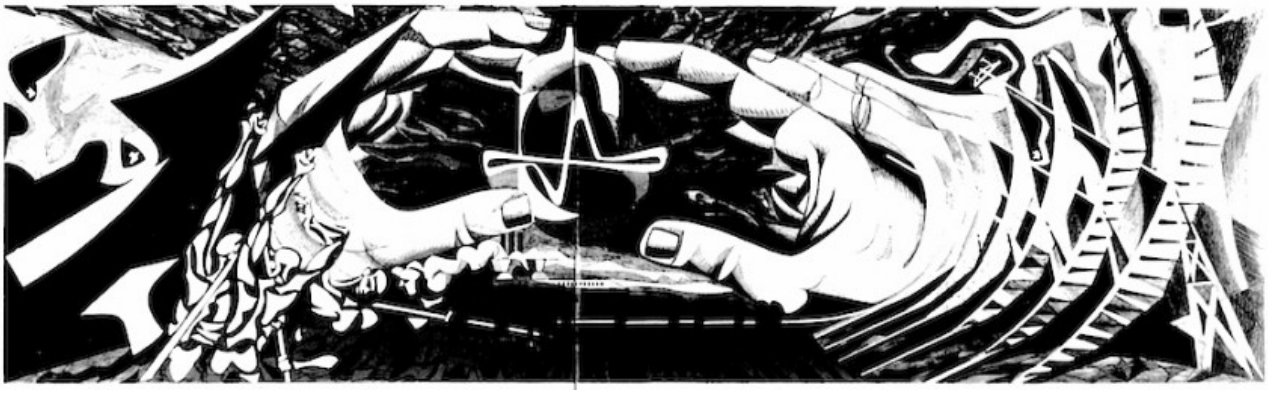
Era un edificio dedicado a la investigación sobre telecomunicaciones. Había un edificio principal y una serie de edificios secundarios donde se preparaban los trabajos. Como se mantenían relaciones internacionales, se construyeron salas de reunión y de conferencias. Una de ellas estaba en un edificio sobresaliente que daba entrada al complejo. Se había planificado que en el frontal de ese edificio de entrada se realizara un mural, y otro en la parte trasera, los lados eran de cristal. Según una ley, parte del presupuesto de la construcción de un edificio se debía dedicar a financiar trabajos y contribuciones de artistas.

Uno de los edificios de la antigua Stalin Allee, hoy Karl Marx Allee. Este era su estado en 2005. Hoy está reparado.

Flierl recuerda que Renau se puso muy contento cuando conoció el proyecto y la propuesta de incluirle. Contribuyó con una representación simbólica de la energía aprovechada pacíficamente por el ser humano, utilizando la imagen del sol. Hizo el cartón y preparó minuciosamente su realización en cerámica. Alegaba Renau que en Valencia la cerámica era una industria muy común, y buscó en Berlín un lugar donde se hiciera cerámica hasta encontrarlo. Los azulejos eran cuadrados y triangulares.

Renau llamó a aquel boceto "La Conquista del Sol". Dos manos gigantescas intentan atrapar una fuente de energía simbolizada en una especie de osciloscopio dentro de algo que podría ser un casco o una válvula, situada sobre un complejo industrial. Por la derecha, unas antenas emiten ondas, es de suponer que pacíficas. A la izquierda, unos seres algo dantescos muestran su

entusiasmo, y más a la izquierda se observan unas formas difíciles de precisar. En sus apuntes explica que las imágenes del mural "no pueden ser aparatos electrónicos, porque esa tecnología está evolucionando a gran velocidad y en pocos años el mural quedaría viejo". Demuestra una perspicacia bastante fina, porque los sofisticados productos electrónicos de hoy, en aquella época eran inimaginables, salvo para personas como Renau. Así que propone elementos simbólicos: discos de sol reverberantes, líneas de oscilógrafo, manos que se unen (a la izquierda, la acción política, a la derecha, la acción científica), un conjunto central de figuras humanas representando a la clase trabajadora "en su noble ambición de dominio de los veneros energéticos de la naturaleza".



Boceto del mural mencionado

También hace una referencia al mural posterior, que nunca llegó a abocetar. El material del mural sería cerámico, azulejos pegados a un bastidor metálico, con una cámara de aire entre el mural y el muro. Al parecer este procedimiento lo habían empleado ya algunos muralistas mejicanos. A este respecto merece la pena mencionar una nota manuscrita que se conserva en el Archivo, en la que le pide a su hermana Matilde, residente en España, un ejemplar de la revista *Blanco y Negro* en el que se ha publicado algo sobre una técnica de Joan Miró en la realización del mural cerámico de la ONU. La nota no tiene fecha, pero es muy posible que esté en relación con el proyecto de Adlershof.

Según la ley, cuando el boceto estaba listo, tenía que pasar el visto bueno de los que habían encargado el trabajo, a quienes asistían unos representantes de la Asociación de Artistas de la RDA. Este era su recuerdo del asunto, grabado en las cintas de Mamfred Schmidt:

Me la encargó el arquitecto Peter Flierl en el año 1959, un año después de venir yo aquí. Era para una industria electrónica que había en la calle esa donde está la entrada de la Deutsche Fernsehfunk. Rulsdorferstrasse o algo así. Había una pared en el edificio del mismo tamaño que el de Halle [otro mural iniciado a finales de los 60 en la ciudad de Halle, del que se hablará en su momento]. *Hubo dos reuniones con los obreros y los técnicos, especialistas todos. Se quedaron*

todos muy sorprendidos porque era una cosa muy inhabitual aquí. Después de empezar con mucha resistencia, a la hora y media cayeron en el otro extremo, les gustaba horrores, todos aprobaron el proyecto. Luego tuvimos otra reunión con los representantes del Betrieb*, de la fábrica, y otro tipo del* Verband *(sindicato de artistas), y empezaron a poner pegas. La cosa no se aclaró en esa reunión. Yo me defendí mucho, muy fuerte. Luego hubo una tercera reunión, sin los trabajadores del* Betrieb*, sólo del* Verband*, y alguno más, un burócrata de asuntos culturales del municipio de Berlín. La presidía Frank Rasal. Y ahí es donde, ¡ruc!, que si era formalista, que si no se veía a la sociedad socialista, argumentos como estos. Me dijeron que intentara hacer otro esbozo, yo les dije que lo sentía, que muchas gracias, y me marché, y allí se quedaron todos sentados. Desde entonces, Peter Flierl me admira mucho. Otro habría hecho otro boceto.*

"La Comuna de París", pequeño mural en la estación de metro de Magdalennesstrasse (bajo el cuartel general de la Stasi), ejemplo de mal gusto.

El "formalismo" fue un obstáculo con el que se encontró Renau (y multitud de artistas) cada vez que sus proyectos llegaban al despacho de un burócrata de la RDA. Era uno de los pecados del

catecismo del realismo socialista, casi su antiesencia. A primera vista resulta paradójico que Renau, un comunista ortodoxo, convencido de que el arte debe de estar al servicio de una causa (la del Partido Comunista, sin duda), fuera víctima de sus propias convicciones. Renau resolvió la contradicción entre "arte teledirigido por el Estado" y "libertad de creación", apoyando resueltamente la última, aunque reservando a la nomenclatura la posibilidad de criticar lo que presentaban los artistas a su único empleador. Como tendremos oportunidad de ver en otras circunstancias de la vida de Renau en la RDA, su refugio privado era una especie de Limbo Optimista e Ingenuo, donde cerraba los ojos a las contradicciones inevitables cuando se hace una rígida aplicación de la doctrina. De cualquier doctrina, pero en especial de la versión funcionarial y rácana del marxismo que se practicó en el mundo socialista. El comunista artista nunca admitió la enfadosa observación de que una sociedad dirigida y dominada por un aparato inflexible convierte la crítica en precepto, porque los funcionarios interpretan siempre la opinión de los dirigentes como sentencia de obligado cumplimiento. Este vicio no es ajeno a la burocracia de los sistemas liberales o democráticos, pero su efecto no es tan contundente.

Sobre el asunto del mural de Adlershof, Peter Flierl explica:

De la URSS llegó en aquellos años la discusión idiota de "realismo" opuesto a "formalismo". Las consecuencias del discurso de Kruchef en el XX Congreso del PCUS fueron muy importantes en la arquitectura. Pero no afectó tanto a la pintura, no hubo ninguna renovación en las artes plásticas. Si el proyecto de mural hubiera sido presentado dos o tres años más tarde, el mismo panel de artistas y políticos habría aceptado la propuesta de Renau.

En aquellos años de competencia brutal con el capitalismo, la rigidez del aparato socialista era un instrumento muy eficaz, porque sólo había que mover una palanca para que todo el mecanismo funcionara según lo previsto en cada caso. En el mundo de la creación plástica, la referencia eran las exposiciones oficiales. Había un salón anual en Dresde, objeto de cuidadoso escrutinio por parte de los pintores que deseaban recibir encargos del empleador único. En él se conocían sin ambages las tendencias, lo que se debía hacer y lo que se debía evitar, en los doce meses que seguían a la exposición. Esto era una fuente de malas interpretaciones, porque a veces un dirigente, sobre todo si era el mismo Ulbricht (secretario general del SED y primer ministro) o alguien de su entorno, mostraba buena disposición hacia algo que no había sido expuesto en Dresde, la "línea oficial" cambiaba de golpe, creando perplejidad y frustración en muchos pintores, que acaso habían pasado meses trabajando de acuerdo con el estilo de la temporada, para encontrarse con la mala cara del funcionario de turno.

La versatilidad y capacidad renacentistas de Renau se manifestaron nada más pisar tierra

alemana. Ya en mayo del 58, realizaba un fotomontaje para *Eulenspiegel* dirigido contra Francia, en el punto álgido de la batalla de Argel. La llamó El gallo gaullista o gálico, un juego de palabras entre el entonces presidente de la República, de Gaulle, la tribu de los galos, y el gallo, símbolo de Francia, *Der Gaulischer Hahn*, y el epígrafe de la serie era *Das Tierreich des XX Jarhrhunderts* (El Reino Animal del siglo XX).

Continuaría enviando dibujos y caricaturas al *Eulenspiegel* durante 1959. Quizá este gusto por la caricatura le nació a raíz de su trabajo para el programa de Heynowski *Zeitgezeichnet*, porque Renau no había practicado antes este género; para la ironía siempre había preferido el fotomontaje, pero su virtuosismo como dibujante era extremo, y era capaz de adaptarse a cualquier formato. También publicaba ilustraciones políticas en otros medios, como el semanario *Sonntag* (Domingo), y recibía encargos por doquier. De alguno de ellos queda constancia en el Archivo. Por ejemplo, el 17 de agosto de 1959 la Casa Editorial del Ministerio de la Defensa Nacional le solicitaba tres caricaturas políticas de temática internacional para la edición de un libro. Le ofrecían 80 marcos en concepto de honorario. En comparación con lo que cobraba en la televisión, era calderilla, pero es probable que si Renau llegó a disponer de tiempo, respondiera al encargo, no por sentido del deber, sino porque nada le producía más placer que la creación artística al servicio de su causa.

Boceto para fotomontaje de la serie "El reino animal del siglo XX". El gallo galo.

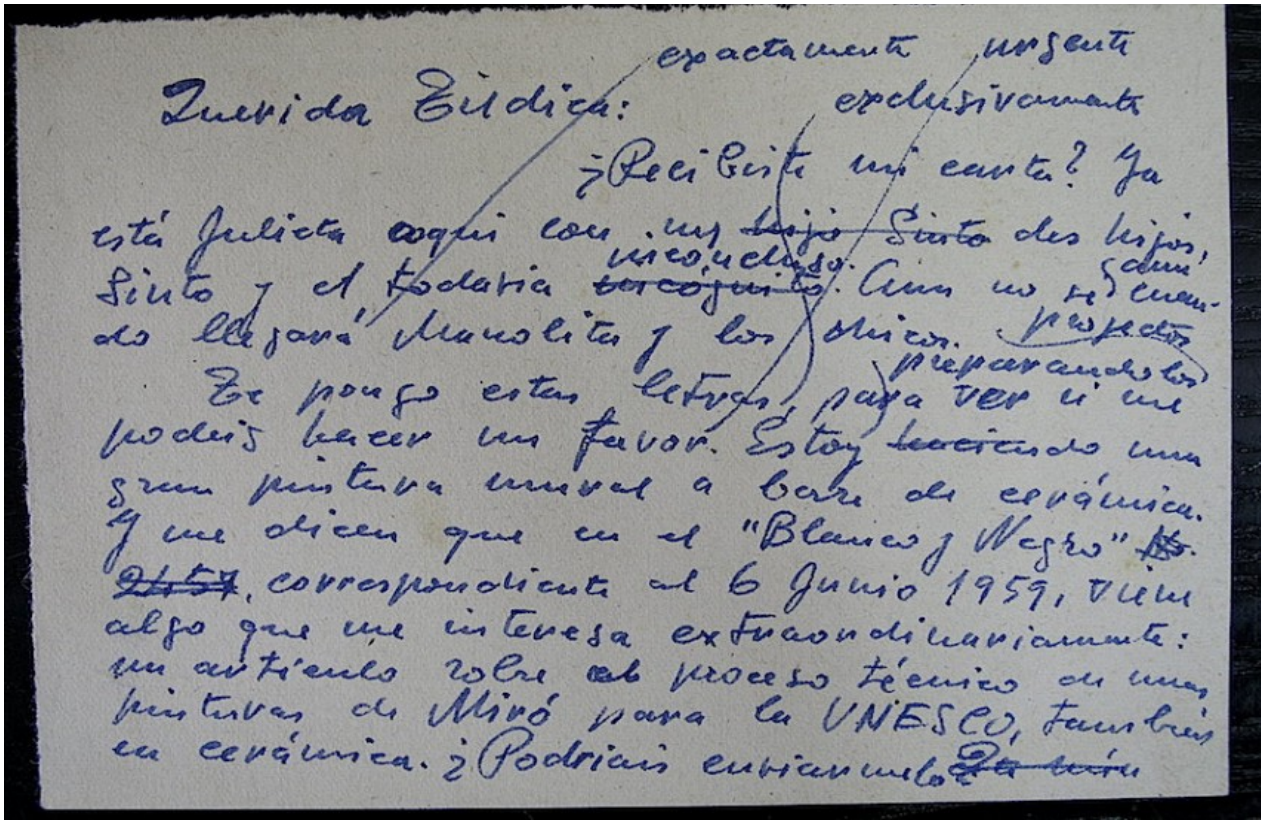
Después de 19 años en Méjico, la mayoría de los cuales los había dedicado a trabajar para la entraña del capitalismo, la publicidad, Renau disfrutaba como un niño en la RDA. Un niño con el estómago delicado. No es un disparate pensar que al estallido de la úlcera contribuyera él mismo, administrándose tabaco, bebidas fuertes y café en cantidades nada recomendables, una forma de aliviar las tensiones interiores provocadas por un nuevo país, una lengua desconocida y un trabajo excitante. Dos décadas después, con setenta años, Renau fumaba como un carretero, trasegaba como un cargador de muelle y empapaba su cuerpo de café. Todo lo cual aceleró su deterioro físico.

Estado, en 2006, de la primera casa de Renau en Karlshorst. En su día estaba cubierta de hollín y el jardín no tenía quien lo cuidara.

En el verano de 1959, quizá en agosto, llegaron a Berlín Manuela, Teresa y Pablo. Lo primero que hicieron fue visitar a Renau en el hospital, donde se encontraba convaleciente de una operación de la maldita úlcera que le estalló ocho meses antes y no había curado del todo. Teresa recuerda que Manuela iba todos los días a ver a su marido, mientras los niños permanecían en el caserón de la Ehrlichstrasse o se daban paseos por los alrededores.

No es que Renau hubiera llevado una vida bohemia en el sentido más grosero del término, pero durante año y pico había carecido de horarios, vivienda fija y rutinas familiares a las que

someterse, circunstancias en las que se encontraba a sus anchas, aunque al final acabó pagándolo con la úlcera. La nueva etapa familiar, lejos de consolar su soledad, le trastornó. El elegante expreso Manuela Ballester volvía a rodar por la misma vía que el repleto mercancías Renau, pero en sentido contrario.



Querida Tildica: exactamente urgente exclusivamente

¿Recibiste mi carta? Ya está Julieta aquí con mi ~~hijo Sinto~~ dos hijos, Sinto y el todavía ~~incógnito~~ inconcluso. Aun no sé cuando llegará Manolita y los chicos. Te pongo estas letras, preparándolos para ver si me podéis hacer un favor. Estoy ~~haciendo~~ una gran pintura mural a base de cerámica. Y me dicen que en el "Blanco y Negro" ~~N.~~ ~~2457~~, correspondiente al 6 Junio 1959, viene algo que me interesa extraordinariamente: un artículo sobre el proceso técnico de unas pinturas de Miró para la UNESCO, también en cerámica. ¿Podríais enviármelo ~~de mí~~

Borrador de una carta de Renau a su hermana Tildica, solicitando le envíe un ejemplar de la revista "Blanco y Negro".

Antes de la llegada de Manuela, pasaron una temporada en la casa de Ehrlichstrasse la hija mayor, Julieta, y Francisco Espresate, su marido, con sus hijos. De ello queda testimonio en la misma carta en la que Renau le pide a Tildica, residente en España, que le envíe el *Blanco y Negro* que contiene información sobre el mural cerámico de Miró para la ONU. Fue una estancia impuesta por la mala situación que el matrimonio estaba pasando en París, donde habían decidido vivir. Espresate no había conseguido vender ciertos proyectos a la televisión francesa, y se quedó materialmente sin blanca. Renau dijo en sus confidencias a Schmidt que se vieron obligados a vender unas cámaras de fotografía y de cine muy buenas que, o bien el fotomontador había dejado como regalo-herencia a su hija, o bien les había prestado para que se ganaran la vida. No hay constancia de cuánto tiempo pasaron en Berlín Julieta y Espresate, pero es posible que fueran varios meses. La mala fortuna o una disposición pesimista ante la vida, empezaban a hacer mella en la hija mayor de Renau, Julieta, que terminaría suicidándose en Barcelona.