

**JOSEP RENAU.**

**EL PAPEL DEL ARTISTA REPUBLICANO: OBRA Y COMPROMISO**

*Juan Agustín Mancebo Roca*  
Universidad de Castilla-La Mancha

*Este trabajo está dedicado a la memoria de mi abuelo Agustín Roca Mena (1906-1996) que luchó por la libertad y la justicia que defendía la causa republicana.*

**1. Introducción**

Josep Renau fue una de las personalidades más interesantes del final de la Segunda República, un artista político apasionado en su coherencia ideológica y en su lucha a favor de los más desfavorecidos. Le escribía Joan Fuster en 1978 «Eres un comunista impenitente... Tú no eres un pintor convencional. Tú realmente no eres un pintor: eres un combatiente con las armas plásticas», resumiendo el espíritu del artista valenciano.

El periodo que vamos a tratar circunscribe, cronológicamente, tiempos determinantes para comprender el valor cultural y la lucha del gobierno republicano. El primero iría desde la exposición del Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1931, hasta el 7 de septiembre de 1936, cuando fue nombrado Director General de Bellas Artes. El segundo arrancaría aquí hasta el final de la Guerra Civil y el comienzo del exilio: Méjico, la RDA y el retorno, nunca definitivo a la España democrática; lo que se ha denominado como la edad de oro del artista valenciano, su formación artística paralela a su compromiso contra la dictadura de Primo de Rivera, las experiencias artísticas, su militancia comunista, la guerra, las actividades de la DGBA y la propaganda a favor de la República.

Una de sus determinaciones fundamentales se refiere a la función de la pintura, a su consideración en un periodo histórico cuyo compromiso exige un arte dirigido a las masas. A finales de los años veinte conoce los movimientos de vanguardia europeos, pero se decide por

los procedimientos híbridos de producción cultural para que el pueblo llano pueda leerlos sin necesidad de intermediarios. En ellos destaca la coherencia de su producción artística, pese a la modalidad de expresiones diferentes en que se vislumbra su carácter militante.

## 2. Militancia política

En 1931 se va a convertir en militante del Partido Comunista de España. Desde el principio será uno de sus mejores propagandistas, pero también crítico y bastante conflictivo, renovador con respecto a la cúpula de Madrid, puesto que el partido en provincias no podía salir del aislamiento por la política de dirección que operaba en Madrid. Renau se manifestaría contra ésta y fue declarado en rebeldía. Pese a ser amenazado con la expulsión, siguió militando. A partir de ese momento va a organizar desde Valencia la lucha de los intelectuales contra la sociedad burguesa.

Una de las resistencias de Renau fue la de cualquier elemento cercenador en su vida y en su arte, lo que contribuirá en gran medida a su posterior aislamiento sobre todo en la RDA, donde llegaría a malentendidos conflictivos, por lo que llegaría a vivir de las ayudas de su hermano y amigos como Bertold Brecht. Para él, la función del arte y la política era conseguir la emancipación de los pueblos. Si no eran realizados por y para él, dejaban de tener sentido, no eran necesarios.

Colaboraría con revistas anarquistas partir de 1930. Entre otras *Murta*, *Cuadernos de Cultura*, *Estudios* y *la Revista Blanca* e inicia la época de compromiso agit-prop. En 1933 las más importantes revistas anarquistas estaban diseñadas por él, lo que curiosamente, no ocurrirá en la prensa comunista. En 1932 fue nombrado director gráfico de *Orto*<sup>1</sup> de la que se en-

---

<sup>1</sup> *Orto. Revista de Documentación Social*. Valencia, 1932-1934. Dirigida por Marín Cibera. De carácter internacional, prestó atención al fotomontaje, en la que publicaron algunos de Heartfield y Monleón. MADRIGAL PASCUAL, Arturo A.: «Orto. Una publicación libertaria internacionalista» en *Arte y compromiso. España 1917-1936*. Fundación Anselmo Lorenzo, Madrid, pp. 219-220.

cargaba en su totalidad. Entra en contacto con las primeras vanguardias artísticas de orientación comunista en el periodo de entreguerras. Conoce los fotomontajes de Heartfield y el cine de Eisentein y Pudovkin, lo cual determinaría su producción. Se empiezan a renovar los caracteres gráficos de las revistas comunistas y anarquistas aunque su trabajo no ofrece todavía un estilo determinado como demuestran las cuatro portadas que realizó para *Estudios* en 1933. Ese año también diseñará la *Antología de la felicidad conyugal* para esta misma editorial<sup>2</sup>.

Después de una época en la que, fundamentalmente, se dedica a la lucha en la calle, va a trasladar su militancia a la propia cultura. El 7 de mayo de 1933 participará en el texto “*Llamamiento de la Unión de Escritores y Artistas Revolucionarios*” enviado al diario *El Pueblo* a favor del compromiso político cuando los nazis han llegado al poder en Alemania. En este texto se reconoce su filiación soviética y la militancia contra toda forma de capitalismo burgués. Los comunistas de *Octubre*<sup>3</sup> le invitarían a diseñar la portada de la revista en la que establece un reclamo directo a la política de la URSS, puesto que a través de ésta se está construyendo el nuevo proletariado. *Octubre* montaría la *Primera Exposición de Arte Revolucionario* en la que participa con fotomontajes y propaganda prosoviética y anti-imperialista.

---

<sup>2</sup> Libros de educación sexual cuya iconografía resalta el desnudo de la mujer como acicate de la excitación masculina. De esta serie debemos destacar *El placer recíproco*. «Este es un diseño gráfico de la década que servía de reclamo a un producto –pocas veces de consumo tan masivo– como fue el libro de entonces. Las ansias de saber de la población semianalfabeta española de los años republicanos se saciaron con enseñanzas insólitas, como esta muestra, representativa de la hambruna cultural de un país que salía del tenebrismo al que la acompañaron sus dos sempiternos guardianes: el ejército y el clero. El placer recíproco representaba, a la vez, un deseo moral y una liberación sexual; y la audacia del diseño, sobre todo con la sorprendente contracubierta, rubricada su oportuna modernidad». SATUE, Enric: *Los años del diseño. La década republicana 1931-1939*. Turner, Madrid, 2003, p. 125.

<sup>3</sup> *Octubre*. Madrid. 1933-1934. “Revista de tendencia comunista, dirigida por Rafael Alberti y M<sup>a</sup> Teresa León. Aparecieron 6 números más un “Adelanto de la revista Octubre”, aparecido el 1 de Mayo de 1933. Entre sus colaboradores se encuentran: Xavier Abril, Luis Aragón, César M. Arconada, Joaquín Arderius, Alejo Carpentier, Luis Cernuda, Rodrigo Fonseca, Pedro Garfías, Antonio Machado, Rosario Olmo, Juan Piqueras, Emilio Prados, Wenceslao Roces, Luis Salinas, Ramón J. Sender y Arturo Serrano Plaja. Además de estas colaboraciones, Octubre publicó traducciones de textos de Johannes Becher, Eisenstein, Gorka, Romain Rolland, etc.” MAJADO MARTÍNEZ, J. Antonio: «Catálogo de revistas» en CARMONA, Eugenio y LAHUERTA, Juan José: *Arte moderno y revistas españolas. 1898-1936*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) Madrid, 1996, p 248.

Sus contactos con publicaciones periódicas le hacen pensar en lanzar una nueva revista. En 1933 había estado madurando la idea de crear una revista cultural comunista que no saldría hasta enero de 1935, *Nueva Cultura*<sup>4</sup>. Viajó a Madrid para obtener apoyo de los intelectuales comunistas que habían colaborado con *Octubre*, recientemente desaparecida. En Madrid, el apoyo fue escaso, con lo que se dirigió a Valencia. Era un periodo complicado ya que, en 1934, el gobierno de derechas perseguía a los comunistas y tuvo que huir de Valencia para que no se ejecutara una orden de detención contra él por desordenes provocados en manifestaciones. Durante 1935 se va a centrar en la dirección de *Nueva Cultura*, revista agit-prop de los intelectuales marxistas valencianos. La dirección del PCE les dio autorización para que pudieran trabajar respecto a sus criterios, sin someterse a los dictámenes de Madrid. «Sin duda -escribe José Carlos Mainer- la capacidad dialéctica de los comunistas levantinos de la U.E.A.P. (Unión de Escritores y Artistas Proletarios) era mucho mayor que la de sus voluntarios camaradas madrileños de *Octubre* y, en tal sentido, la revista mostró mucha mayor lucidez y acritud al atacar al enemigo liberal burgués: fuera éste Ortega y Gasset, Unamuno, “Fray Cangrejo Maraño” o José Bergamín»<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> *Nueva Cultura*. Valencia, 1935-1937. «Fue una revista de tendencias izquierdistas. En 1936 publicó un manifiesto electoral a favor del frente Popular. Entre los colaboradores se encuentran Xavier Abril, Rafael Alberti, Miguel Alejandro, Manuel Altolaguirre, Cesar M. Arconada, Max Aub, Armando Bazán, Manuel Ballester, José Bergamín, José Bueno, Francisco Carreño, Luis Cernuda, Bernardo Clariana, Angel Gaos, eusebio García Luengo, Ramón Gaya, Juan Gil Albert, Matilde González, Miguel Hernández, María Teresa León, Juan Marinello, Emili Nadal, Tomás Navarro Tomás, Margarita Nelken, Jorge Nopal, J. M<sup>a</sup> Ots y Capdequi, Octavio Paz, Timoteo Pérez Rubio, Juan Piqueras, Juan M. Plaza, Antonio Porras, Emilio Prados, José Puche Álvarez, José Renal, Juan Miguel Romá, Carles Salvador, Antonio Sánchez Barbudo, Arturo serrano Plaja, J. Serrano Pons, Antonio del Toro, Alejandro Valdés y María Zambrano. En la parte gráfica destacar los montajes con fotografías y textos realizados por José Renal. Colaboraron además: Aurelio Arteta, Antonio Ballester, Manuela Ballester, F. Carreño Prieto, Gori Muñoz, Pérez Contel, Pablo Picasso, Miguel Prieto, Ramón Puyol, Alberto Sánchez, Souto y Eduardo Vicente». MAJADO MARTÍNEZ, J. Antonio: «Catálogo de revistas» en CARMONA, Eugenio y LAHUERTA, Juan José: *Arte moderno y revistas...*, opus cit., p. 248. Véase MADRIGAL PASCUAL, Arturo A.: «Nueva Cultura Las revistas Nueva Cultura y Octubre. Dos focos de literatura y arte proletarios próximos a la A.E.A.R. y a la U.E.A.P.» en *Arte y compromiso. España 1917-1936*. Fundación Anselmo Lorenzo, Madrid, pp. 214-219 y BONET, Juan Manuel: *Diccionario de las vanguardias en España*, Alianza, Madrid, 1995, p. 445.

<sup>5</sup> MAINER J. Carlos: «Contra el Marasmo: Las revistas Culturales en España (1900-1936)» en CARMONA, Eugenio y LAHUERTA, Juan José: *Arte moderno y revistas...*, opus cit., p. 103.

Renau se ocuparía de ella en su totalidad: desde las portadas a los fotomontajes, desde los colaboradores a la redacción de artículos. La revista se convertía en un esfuerzo titánico para difundir, a través del arte y la cultura, sus ideas políticas. *Nueva Cultura* no fue sólo una publicación. Fue un espacio a través del que se organizó todo tipo de actividades en paralelo para la difusión política en dos épocas. La primera, 13 números, de enero de 1935 a julio de 1936, manifiestamente proletaria y antifascista. La segunda, 8 números, actuó como expresión de la *Alianza de Intelectuales Antifascistas de Valencia*. Renau abandonaría su dirección al ser nombrado director de la DGBA actuando a partir de ese momento como un colaborador más. *Nueva Cultura*, volcada en la realidad española, constituyó un foro de debate en que se litigó con Alberto Sánchez<sup>6</sup>, respecto al compromiso social del arte y al que se acusó, pese a la admiración que sentían por su defensa del proletariado, de ser un pintor de reminiscencias pequeño burguesas, «criticaron perversa y agudamente el telurismo ingenuo y pasional de la Escuela de Vallecas». Se atacó a la academia y sus instituciones. Consideraban que Goya cierra el periplo del artista comprometido política y socialmente. Las nuevas miradas estaban dirigidas hacia la Rusia soviética y la causa del proletariado. Por tanto están favorablemente determinados hacia el realismo socialista, criticando el arte abstracto «...hay que servir a la revolución con el arte [...] El arte tiene que ser un concepto de actualidad [...] hay que hacer un arte humano. Decir arte en los momentos actuales, es decir, pues, arte revolucionario, ligado estrechamente a la causa proletaria».

Renau trabajaba también como profesor en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, cargo que conservará hasta junio de 1936. Significa en la propia historia de la academia un periodo de tránsito, puesto que se equipara definitivamente con las Academias de Bellas Artes

---

<sup>6</sup> Anónimo (redactado por Renau), *Situación y horizontes de la plástica española. Carta de Nueva Cultura al escultor Alberto* (febrero de 1935); *Los artistas y Nueva Cultura. Carta del escultor Alberto* (junio de 1935); *Carta del pintor R. Luna a Alberto* (junio de 1935).

de Madrid y Barcelona. Tuvo una relación polémica con sus compañeros, fundamentalmente por su juventud y sus dictámenes en el claustro, además del recelo que levantaba por sus opiniones políticas como su éxito artístico ya que, desde 1932 estaba ligado a Graficas Valencia –de donde saldrían gran parte de los carteles del periodo republicano– entraría en un periodo de bonanza económica.

En 1936 la coalición del Frente Popular gana las elecciones. Dentro de ella está inscrito el Partido Comunista. Renau dejaría arrinconado su trabajo –incluso *Nueva Cultura*–, para dedicarse de lleno a la propaganda del partido. Era un momento delicadísimo, en el que se daba más importancia a la militancia política que al trabajo profesional. Apoyaban huelgas y manifestaciones, y como artistas huían del circuito comercial de las galerías de arte por su carácter elitista. La defensa fundamental era la del proletariado.

En 1936 colabora en la *Asociación para la Defensa de la Cultura* que quería defender los objetivos del *Primer Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura* celebrado un año antes en París. Al mismo tiempo, pese al rechazo que le produce por su carácter burgués, participa en la Exposición Nacional de Bellas Artes. Era una actitud puramente alimenticia debido a que la consecución de una medalla nacional le podría abrir las puertas a la obtención de una plaza fija en la Escuela de San Carlos y tener una posición que respaldara a su familia. El proyecto quedó truncado puesto que antes de la inauguración, en la que participaba en la Sección de Grabado, estalló la Guerra Civil.

### **3. La vanguardia. Influencias e interpretaciones**

Una de sus primeras determinaciones fue abandonar la pintura de caballete, la destinación concreta de la obra de arte a favor de los espacios transitados. Deseaba que la obra participara en la vida. De ahí que se decida por los fotomontajes, los carteles y los murales que

amplifican el mensaje al llegar a un mayor número de receptores. Elimina la conciencia del arte como algo que pueda ser coleccionado, buscando su función e incidencia. Había que comprometerse. Y en la nueva Unión Soviética encuentra el modelo que quiere aplicar. El arte de vanguardia de los constructivistas, de los nuevos montadores de la sociedad. Admira a los dadaístas alemanes y el modelo de crítica social que aplican. Son tiempos de crisis en la Alemania derrotada y el modelo de la *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad) opera desde un crítico retorno al orden,, mediante el fotomontaje realista. De otro lado su compromiso político y las directrices que se lanzan desde la URSS. El itinerario del artista coincide con un tiempo de dramáticos cambios. La vanguardia revolucionaria no podía ser asumida. Había que crear un arte fácilmente legible. Su preocupación por el arte de vanguardia choca con las prebendas sobre el aleccionamiento de las masas del realismo socialista, que comenzaba a entrar en conflicto con los maestros de la vanguardia soviética.

Hay un paralelismo entre su obra y la de John Heartfield. Éste va a ser un artista comprometido con el Partido Comunista y en el que sólo cabe el realismo social. Pero el realismo socialista, tras la época de las grandes renunciaciones, estaba más cerca de la glorificación que de la denuncia.

La aportación artística de Renau comienza en la exposición del Círculo de Bellas Artes de Madrid, que vislumbra un artista comprometido con una cultura diferente que establezca un estatuto social distinto: el arte debía servir para transformar la sociedad. Subraya el abandono de la pintura de caballete. No la considera políticamente comprometida y operativa para el combate que desde la izquierda se libraba constantemente. En este sentido, también hay discrepancia con la directriz artística soviética, en concreto con las fuentes en las que se inspira. El fotomontaje *El hombre ártico*, no llega a ser una imagen política sino que se inscribe en la línea de trabajo que comienza en su adolescencia. Aparte de los trabajos de Heart-

field, su maestro indiscutible, tiene influencia de Grosz y los montadores dadaístas. El *corpus* gráfico de su trabajo empieza partir del conocimiento de la obra del alemán que conocería a partir de 1929. Según palabras del valenciano «fue como un milagro». Heartfield, a través de la revista alemana A.I.Z., va a marcar el camino de su producción artística para con la causa proletaria y la fuerza que, dentro de un arte nuevo, podían llegar a tener. Esta influencia se plasma en *Hitler, el nuevo mesías del capitalismo* de 1932, casi la misma imagen que la realizada por el alemán en AIZ (*In diesen Zeichen Hill man euch verraten und verkaufen!*). El peso dadaísta es evidente, pese a que se consideraba una forma artística superada. Consideraba sus fotomontajes como una ilustración de los artículos que aparecían reseñados en revistas políticas, siendo el primero que importa las formas del fotomontaje político de Alemania y la URSS. Pensaba que podría contribuir a la transformación revolucionaria del mundo del proletariado poniendo su arte al servicio de la clase trabajadora, de su país, y del mundo. Por otra parte, en su obra no se produce la acepción nihilista característica de los montadores centroeuropeos, que incluso, en los casos de Heartfield y George Grosz, llegan a plantear la misma destrucción del arte. Hay una visión esperanzada, un camino hacia la utopía. Partir de cero sí, pero para crear un nuevo mundo. Y esta visión no está exenta de compromiso. Su arte era, ante todo, una herramienta de lucha y por lo tanto no era inútil, tenía una finalidad, debía ser algo utilitario.

El último contacto con la vanguardia europea lo establece en 1937, con motivo del Pabellón Español de la Exposición Internacional de Artes y Técnicas de París. En la ciudad francesa conocerá a gran parte de los intelectuales de vanguardia; Louis Aragon, Paul Éluard, Tristan Tzara y Sadoul entre otros. Especialmente trabó amistad con Tristan Tzara y Oscar Domínguez. Con Picasso la lealtad duró en el exilio, ya que el malagueño le hizo préstamos para poder ir saliendo del paso en los primeros meses del mismo. Renau conocía bien el su-



realismo, sus personajes y sus obras, pero en su trabajo político no lo aplicaría nunca, no así en el comercial.

A finales de la guerra, con el gobierno en Barcelona y la desilusión de una derrota que era sólo cuestión de tiempo, se refiere a las iconografías pesimistas de los dadaístas berlineses como sembradores del desconcierto y muerte. Frente a ellos, la voluntad de vivir y crear a través del arte y la política. Tras la Primera Guerra Mundial, la derrota y el desanimo han aflorado en el arte<sup>7</sup>. Las relaciones con los movimientos de vanguardia se tornan agrídulces. Glosaba los avances del constructivismo ruso en un periodo en que se estaban realizando las primeras persecuciones. El arte revolucionario no podía ser entendido por la idea bastarda de la cultura de Stalin. Persecución, encarcelamiento y muerte. El totalitarismo se ejecutaba con distintos colores, pero con los mismos resultados.

El conflicto comienza puesto que, entre sus trabajos y las tendencias dominantes, había incoherencias<sup>8</sup>. Su relación con la vanguardia se torna complicada. Por un lado la admira y por otro huye de ella, centrándose en la acepción marxista del realismo, plasmando la realidad social de las ideas revolucionarias. Un interés que llevó hasta el final de sus días. En Berlín, al final de su vida, tenía libros y catálogos de pintores vanguardistas, lo que refleja su interés por la misma, aunque creyera en la función revolucionaria del trabajo artístico.

---

<sup>7</sup> «Las formas de arte y las corrientes de la cultura también llevan en sus curso las señal de la vida y la muerte [...] Por eso, el optimismo, la audacia, el entusiasmo y, muchas veces, la pasión irreflexiva, pueden ser los signos vitales del nacimiento de un nuevo arte, de una nueva cultura. Y la melancolía, el escepticismo o la tristeza, residuos impregnados de derrota». RENAU, Josep: «Entre la vida y la muerte» *La Vanguardia: Suplemento de Arte y Arqueología* (16-2-1938) Barcelona en FORMENT, Albert: *Josep Renau. Història d'un fotomuntador*. Alfes, Catarroja-Barcelona, 1997, p. 159.

<sup>8</sup> «De cuando en cuando tenía momentos de crisis y trataba de evadirme del duro trabajo político, haciendo pinturas vanguardistas y fotomontajes surrealistas, que era la tendencia que iba a dominar en Europa. De manera que entre la vida de militante y mi conciencia estética había una gran incoherencia estética». RENAU, Josep en BALAGUER, Doro: *Renau, pintura i política*. Sagitari, Valencia, 1994, p. 98.

#### 4. Carteles y fotomontajes. El cine

De 1933 a 1936 encontramos el periodo más prolífico de Renau. Trabajaré, en el ámbito comercial, la cartelería de una de las productoras españolas más importantes, Cifesa (Compañía Industrial Films Española Sociedad Anónima) cuya sede estaba en Valencia. Renau era un artista cotizado, de éxito en la iniciativa privada y su participación en Cifesa supone carteles gráficamente elaborados. A partir de 1935 firmaría un contrato en exclusiva con ellos. Es en este periodo en el que produce mayor número de carteles en los que aparecen reminiscencias *art decó*, tintas planas y el uso del aerógrafo, faceta en la cual era un maestro. El reconocimiento le llega con los premios del cartel de la *Gran Feria de Valencia* en 1934 y la *Corrida de la Asociación de Prensa* de 1935.

A nivel político realiza carteles, fundamentalmente para el Partido Comunista. Es innegable la diferencia entre sus trabajos comerciales y políticos con lo que encontramos algunas contradicciones. Cree en el cine revolucionario pero trabaja en exclusiva para una empresa que produce cine comercial como *La hermana San Sulpicio* (1935) de Florián Rey o *La hija de Juan Simón* (1935) de Saénz de Heredia. En *Tchapaieff, el guerrillero rojo*, (Lenfilm, 1934) utiliza recursos propios de cartel político, ya que la película trataba de la revolución rusa. Otro de sus carteles destacados es para la Olimpiada Obrera de junio de 1936, concentración deportiva que quería contestar a los Juegos de Berlín, aunque quedó sin celebrar por la guerra. Tiene influencias de Lászlo Moholy-Nagy, cuyo trabajo conocía desde 1936.

Paralelamente realizará uno o dos fotomontajes para cada uno de los números de *Orto y Estudios*. *La guerra es bella*, *Hitler, el nuevo mesías del capitalismo* y *Paisaje norteamericano*, publicados en *Orto* (1932) manifiestan el carácter antibélico del primero y la crítica del fascismo en los siguientes. En *Estudios*, *La religión, instrumento del capitalismo*, panfleto anticatólico de 1932. Los fotomontajes *Los diez mandamientos* (1934), *Las cuatro estaciones*

(1935) *Hombres grandes y hombres funestos de la historia* (1935) *El amor humano* (1936) y *Lucha por la vida* (1936) surgirán en paralelo a la dirección de *Nueva Cultura*. Son series de trabajos basados en una temática en la que la imagen, como narradora, se convierte en el símbolo fundamental. Utiliza el color para intensificar el impacto visual de las mismas para destacar el mensaje político, como hizo otro de los precursores del fotomontaje soviético, Gustav Klucis<sup>9</sup>, que lo propugna para enfatizar el mensaje y en que «las fotos se asocian como piezas en una cadena de montaje».

Renau entiende que las formas de arte tradicionales estaban pasando una de las mayores crisis de su historia. La bancarrota de este proyecto era debida a la aparición del cine y su éxito entre las masas. Observa del mismo modo que el cine se encuentra anquilosado en formas burguesas que no responden a las necesidades del proletariado internacional, juzgando que el verdadero desarrollo cinematográfico se establecerá con la independencia del proletariado del capitalismo internacional. La obra de arte depende de su capacidad ideológica, de su carácter revolucionario. El cine soviético se convierte en este referente. Muchos de sus carteles y fotocollages contienen un ideograma gráfico similar a los carteles y a los fotogramas de su época de esplendor. El impacto que le causan las películas de Eisenstein y Pudovkin se combina con la influencia de Heartfield y de los dadaístas alemanes. Toma partido por el cine soviético y por su mensaje ideológico, manifestando su superioridad. En la crítica que realiza de *El camino de la vida* de Nicolai Ekk (1930) escribe, «la manifiesta superioridad del cine

---

<sup>9</sup> Gustav Klucis (1895-1938) Fue un pionero de la propaganda revolucionaria soviética. «... Entre los años 1919 y 1920 realizó sus primeros fotomontajes. A partir de 1924 se dedicó de manera intensiva a la fotografía, a los fotomontajes y también al diseño de ilustraciones para libros y de carteles. En 1928 se convirtió en uno de los líderes de la sección de carteles del grupo Octubre; diseño igualmente carteles para el Primer y Segundo Plan Quinquenal. Participó en la *Exposición Internacional de Prensa* que se celebró en Colonia, así como también en la Primera Exposición de Carteles de la Unión que tuvo lugar en Moscú. Colaboró como asesor artístico en el proyecto del Pabellón Soviético de la Exposición Universal de París de 1937. En 1938 fue encarcelado y fusilado en la prisión de Butovo, cerca de Moscú». TUPITSYN, Margarita. *Utopía, ilusión y adaptación. Arte soviético 1928-1945*. IVAM, Generalitat Valenciana, 1996, pp. 154-155. Escribió textos teóricos de referencia europea como *El fotomontaje como problema del arte propagandístico*. GABNER, Hubertus «Aspectos del fotomontaje» en GABNER, Hubertus y NACHTIGÄLLER, Roland: *Gustav Klucis. Retrospectiva*. Gerd Hatje, Kassel, 1991, pp. 183-198.

soviético sobre el capitalista no es más que la expresión, en el campo de la técnica y del arte, del triunfo ascendente de la revolución proletaria». En 1933 publicará en *Nuestro Cinema*<sup>10</sup>, *El Cinema y el arte futuro*, que refleja la preocupación desde el punto de vista marxista por esta forma de artística. El cine burgués establece una independencia de la vida, mientras que el revolucionario es una forma eminentemente práctica en razón directa con su contenido ideológico, que desde el punto de vista materialista concretará su significación en la plástica.

Por sugerencia de Juan Piqueras, director de *Nuevo Cinema* firmaría el *Manifiesto de la asociación de amigos de Nuestro Cinema* para la creación de cineclubs proletarios, iniciativa de Octubre órgano de la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios de Madrid (A.E.A.R). A través de Piqueras conocerá la técnica cinematográfica de Pudovkin, intentando la transposición del instante cinematográfico representado en una imagen congelada.

## 5. Función social del cartel

En 1937 Pronuncia en la Universidad de Valencia, *Función social del cartel publicitario*, posteriormente convertido en manual pionero por tratar específicamente la teoría del cartel, estudiando pormenorizadamente este fenómeno artístico. El cartel es algo más que un mero anuncio comercial, pese a que nace y se desarrolla junto al capitalismo<sup>11</sup>, desde la etapa creadora hasta la decadencia de sus formas. De ahí el giro materialista que intenta desligar el cartel de la historia de la publicidad encadenada al capitalismo. «En el momento actual –

---

<sup>10</sup> *Nuestro Cinema. Cuadernos Internacionales de Valoración Cinematográfica*. París 1932-1935. «Revista dirigida por Juan Piqueras desde París, con Antonio del Amo como director en España; se imprimió sucesivamente en Madrid, Barcelona y Sevilla [...] Georges Sadoul la calificó en su momento como la mejor revista cinematográfica de la Europa capitalista [...] sustancialmente defendió el cine soviético, y la línea del realismo socialista». BONET, Juan Manuel. *Diccionario de las... opus. cit.*, pp. 444-445.

<sup>11</sup> «Dentro del carácter general de sus función, el cartel comercial contienen cierto aspecto psicológico especial. El capitalismo va perfeccionando sus procedimientos de captación y extensión sólo a costas de falsear y encubrir la finalidad concreta y verdadera de su función social. A este fin necesita manejar ciertos recursos humanos que inciten los sentimientos más íntimos de las gentes, asociándolos a los productos industriales, para crear así el complejo psicológico favorable a la especulación comercial». RENAU, Josep: *Función social del cartel*. Fernando Torres, Valencia, 1976, p. 42.

escribe— hay un objetivo común en todo artista joven: crear un arte público popular, es decir, en conexión directa con el pueblo»<sup>12</sup>.

Establece las principales corrientes del cartel comercial, que ilustra con numerosos ejemplos. Parte del siglo XIX, en que la publicidad era un subalterno del producto realizado por artistas fracasados. El cartel adquiere autonomía a partir de 1914 en que la guerra europea lo desliga de su infancia. El artista no sería sino un artesano al servicio de la función publicitaria. El joven creador romperá esta cadena para reivindicar el papel de su arte ante el mundo, un arte humano que sea capaz de volver a la vida. Los artistas que sirven a los fines del capitalismo están contribuyendo a la estafa social del mismo. El cartelista tiene una función distinta a la del artista *libre*, debe estar comprometido con su tiempo<sup>13</sup>. El cartel debe de ser realista ya que el arte abstracto no conduce a lo social, sino que permanece para una elite intelectual. Las condiciones que se han dado en la URSS, han permitido las bases de un cartel popular. Realza la necesidad de un arte público<sup>14</sup> en que la pintura deja de tener la preeminencia que ha poseído hasta el momento.

Le interesa la función social del cartel político soviético y alemán. La máquina se ha convertido en protagonista del cartel capitalista, en que todo se maquiniza, en el que los sentimientos son aplastados por la materialidad de los productos. Esto se caracteriza de igual modo por la utilización de la imagen fotográfica que contiene un realismo «impresionante e inmediato».

---

<sup>12</sup> *ibidem*. p. 22.

<sup>13</sup> «En el artista que hace carteles, la simple cuestión del desahogo de la propia sensibilidad y emoción no es lícita ni prácticamente realizable, si no es a través de esa servidumbre objetiva, de ese movimiento continuamente renovado de la osmosis emocional entre el individuo creador y las masas, motivo de sus relación y función inmediatas» *ibidem*. p. 61.

<sup>14</sup> «El cartel, como la decoración, por su habitual carácter de hecho público, son recibidos con familiaridad por las gentes, sin que la etiqueta solemne de la situación forzada, que mediatiza el nexo y la mutua osmosis emocional. El cartel, más particularmente, carece de esa presencia misteriosa que rodea al cuadro, y en su expresión tan humilde y poco pretenciosa no necesita posar para ser obra de arte» *ibidem*. p. 34-35.

Matiza las funciones del cartel comercial y el cartel político. En el cartel comercial el artista es un instrumento y cualquier idea superior esta vedada en el desarrollo de las obras. En el realismo aparece esa gran diferencia entre el cartel comercial y político, que necesita unas condiciones opuestas al cartel comercial. Pero el cartel político está prostituido en países donde la iniciativa privada es primordial, atacando los trabajos que se realizan en la Alemania fascista, puesto que es parasitario de las empresas hegemónicas<sup>15</sup>. El realismo, como impulso humano del análisis de la realidad, «plantea nuevamente el problema del hombre como problema central». La abstracción excluye el mundo ideológico, la plástica moderna está deshumanizada, por lo que una obra moderna debe ser «sincrónica» con su tiempo. De ahí que la influencia soviética sea la base en la que se mueve todo el discurso, la expresión para un verdadero arte de masas sirve como referencia para la creación de un nuevo mundo, el de una humanidad libre<sup>16</sup>. Pese a la desventaja con los publicitas tradicionales, es posible desarrollar un arte público en ese nuevo sentido humano.

La última parte la dedica a la delicada situación que vive el cartel en España. Teoría del arte y propaganda se mezclan en esta parte del discurso, escrito en momentos de penumbra. La guerra sorprendió a la mayoría de los cartelistas cambiando el concepto de los que debía ser su oficio. No hay una marca que publicitar, sino que hay que ponerse al servicio de la revolución y la guerra. Por desgracia, estas particularidades provocaban que el cartel republicano, de factura masiva, realizados a veces por artistas de escasa formación, tuviera una cali-

---

<sup>15</sup> «El cartel político en los regímenes fascistas vive de precario, sin encontrar el estímulo vital que independice sus formas del cuerpo de la propaganda comercial. Porque el propio fascismo no es, en el fondo de sus condición, más que un cartel que pretende convencernos de las excelencias de la mercancía averiada del capitalismo» *ibidem*. p. 51.

<sup>16</sup> «La Unión soviética, que ante el asombro mudo de Occidente ha puesto en pie el valor decisivo de la voluntad humana arrollando los mitos y fetichismos de una ideología senil, a través de sus cinema, de sus teatro y de sus cartel político, enseña al universo los principios fundamentales del nuevo realismo: 'De todos los caudales preciosos que existen en el mundo el más preciosos y decisivo es el hombre' (Stalin) y, en efecto, a través del arte soviético el hombre es redescubierto. Ya no se trata de ese hombre puro, indeterminado, que vaga por el mundo sonámbulo de metafísica, sino del hombre real en sus densidad concreta» *ibidem*. p. 64.

dad discreta<sup>17</sup>. Concluye con un alegato esperanzador para que, en las terribles condiciones que vive el país, sean capaces de renovar el cartel republicano.

## 6. La guerra

La guerra marcará el destino de Renau como el de todo el país. Para él, será una confirmación de su posicionamiento político. Arte y política se unen con más fuerza, puesto que se debe estar con los que resisten a la barbarie militar, destruyendo la legalidad de la República y del gobierno del Frente Popular. Pemanecer, ante todo, con la justicia y la libertad. Como escribía Juan Ramón Jiménez<sup>18</sup> era el momento de luchar contra la traición, ante la que se unió todo un pueblo. Se van a confirmar sus ideologías artísticas y sociales. Su participación al lado del pueblo, en contra del capitalismo y la amenaza fascista que empezaba, en España su agresión bélica europea.

*Nueva Cultura* había denunciado que la derecha emplearía las armas para acabar con los partidos políticos y las organizaciones sindicales. Los militares se habían sublevado en Marruecos y Canarias. Renau participará días más tarde en el asalto a una de las casetas militares acuarteladas en Valencia. Un mes después sería llamado a Madrid por el recién constituido gobierno de Francisco Largo Caballero, para hacerse cargo la Dirección General de Bellas Artes<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> «La condición y el gesto del héroe antifascista, del campesino y de la mujer del pueblo, pierden sus calidad, sus dramatismo humano, estereotipados y yertos entre la baraunda anodina de tanto convencionalismo» *ibídem*. p. 68.

<sup>18</sup> «Acabo de llegar a España; he compartido en Madrid el primer mes de esta terrible guerra nuestra, y traigo todo mi ser conmovido por el hermoso ejemplo (único, creo yo en la historia de las guerras más o menos civiles del mundo) que ha dado el gran pueblo español. En un solo día de visión rápida, de absoluto recobro de entera incorporación, nuestro pueblo tomó su puesto en todos los frentes contra la traición militar, preparada año tras año en medio de su noble confianza». JIMÉNEZ, Juan Ramón. «Para quien quiera oír» en RENAÚ, Josep. *Arte en peligro (1936-39)* Ayuntamiento de Valencia, 1980, p. 5.

<sup>19</sup> «...Pedro Checa me comunicó que se me proponía para el cargo de Director General de Bellas Artes (...) Te espera un trabajo duro y poco lucido –me dijo– para explicarme seguidamente que el aspecto más importante

La guerra intensifica la colaboración con la sección española de la *Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios*, organización de intelectuales de izquierdas, en las que contribuye por iniciativa propia desde 1932, aunque en un principio y tras la dificultad para inscribirse en el Gobierno Civil, afirmaría que no había en ella artistas e intelectuales proletarios<sup>20</sup>. LA UEAP nunca estará representada en *Nueva Cultura*, que militaría junto a la *Alianza de los Intelectuales para la Defensa de la Cultura* (AIDC).

Renau, incorporado a la DGBA en 1936, dejó, además de *Nueva Cultura*, la dirección del periódico comunista *Verdad* compartido con Max Aub, posteriormente compañero del exilio mejicano. Desde la Dirección General de Bellas Artes, organizó la propaganda y el salvamento de las obras del Patrimonio Artístico Español. En este periodo, más un activista político que un artista, tendrá una actividad frenética. Es decisiva su participación en la organización del Pabellón de la República en París<sup>21</sup>. Este hecho fue de gran trascendencia por las implicaciones propagandísticas que tuvo en el extranjero. Participaron, entre otros, Miró, Julio González, Alexander Cadler y Pablo Picasso. Allí se expuso *Guernika* cuadro manifiesto encargado por el gobierno republicano a través de Renau, que intentaba describir la barbarie del bombardeado pueblo vasco.

---

de ese duro trabajo consistía en la organización de la defensa del patrimonio cultural de nuestro pueblo.” RENAÚ, Josep. *Arte en peligro...*, *opus cit.*, p. 12-13.

<sup>20</sup> «Se funda en Valencia la primera sección española de la *Associación des Ecrivaints et artistes Revolutionnaires* (AEAR), entidad internacional fundada en 1932 por Paul Vaillant Couturier (con Henry Barbusse y Romaní Rolland). Al tratar de legalizar la organización tropezamos con la absurda incidencia de que el Sr. Luis Laporta, Gobernador de Valencia, se negó terminantemente a registrar el término Revolucionarios, y nos vimos obligados a sustituirlo por el de Proletarios y, por razones fonéticas de la sigla, a cambiar también la palabra Asociación por la de Unión, de modo que nuestra organización vino a llamarse Unión de Escritores y Artistas Proletarios, cuando por entonces no contábamos ni con un solo escritor o artista realmente proletarios» RENAÚ, Josep en FORMENT, Albert. *Josep Renal. Historia...*, *opus cit.*, p. 99.

<sup>21</sup> PÉREZ ESCOLANO, Vicente, LLEÓ CEÑAL, Vicente, GONZÁLEZ CORDÓN, Antonio y MARTÍN MARTÍN, Fernando. «El Pabellón de la República Española en la Exposición Internacional de París, 1937» en VV. AA.: *España. Vanguardia artística y realidad social*. Paidós, Barcelona, 1976 pp. 26-44 y DANIEL, Marko. «Espanya: la cultura durant la guerra» en VV.AA.: *Art i poder. L'Europa dels dictadors, 1930-1945*. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1996, pp. 73-107.



Renau reflexiona de nuevo sobre la funcionalidad de la pintura, la influencia del trabajo artístico, y la utilidad de las mismas. La exposición se empieza a gestar en 1936, cuando se traslada a París. Para él, el pabellón no significaba publicidad de la causa republicana. Simbolizaba, ante todo, solidaridad. La exposición quería comunicar este mensaje mediante las técnicas artísticas más avanzadas, totalmente consagradas a la significación histórica de la España en Guerra. Dividido en diversas secciones, el uso de sus fotomontajes se utilizará en la Sección de Artes Populares. El resultado fue «una expresión artística a medio camino entre el film documental y la aleluya popular, la forma plástica del cual derivaba del grafismo constructivista soviético»<sup>22</sup>. De los fotomontajes mencionar los que se referirán a la industria de guerra, la agricultura y, sobre todo, al patrimonio artístico español. La conciencia de la guerra no era sólo la española, sino que había un conato dialéctico que estaría circunscribiendo el próximo conflicto bélico<sup>23</sup>. La exposición sería un éxito, al menos en lo referido al tema tecnológico, que reservará una decidida esperanza en el futuro, aunque algunos críticos van a comparar el progreso científico desplegado con el desarrollo de la industria armamentística europea que acababa de entrar en liza en la guerra española. En Valencia en el *Congreso Internacional de Escritores*, Albert Einstein, enviaba un texto que mantenía categóricamente que «Lo único que, en las circunstancias que enmarcan nuestra época, puede conservar viva la

---

<sup>22</sup> FORMENT, Albert. *Josep Renau. Historia...*, opus cit., p. 170.

<sup>23</sup> «La guerra o sus preparativos, estaban llevándose frenéticamente a lo largo de las fronteras principales de Francia, y de igual modo, algunos de los horrores que la acompañaban, como tampoco las nuevas y fantásticas máquinas bélicas no estaban presentes en la exposición. Era como si, intencionadamente se estuviera excluyendo de la conciencia de los millones de personas que visitaban la Feria buscando placer. Las embarcaciones fluviales atraparon el Sena entre los rutilantes despliegues de las nuevas maravillas de la ciencia y de la industria, y la hasta los restaurantes de París cerraron en su totalidad. Finalmente los repartidores de Les halles se van a unir a los escombreros, a los trabajadores del Metro y a las funerarias para paralizar la ciudad. En lo que se refiere a los artistas: los escogidos para diseñar los murales fueron en general de estilo abstracto o casi abstracto, que por eso mantienen más afinidad con los productos industriales y arquitectónicos. Eran Robert Delaunay, Fernand Léger, Sonia Delaunay, Auguste Herbin, Raoul Dufy, Marcel Gromaire... y muchos otros. Delaunay declaraba que 'el arte mural... (era) el único auténticamente social'... Léger va a concebir su propia idea del definitivo arte social...» CHIPP, H. B. en BALAGUER, Doro. *Renau, pintura i...*, opus cit. p. 134.

esperanza de tiempos mejores es la lucha heroica del pueblo español por la libertad y la dignidad humanas»<sup>24</sup>.

Paralelamente al Pabellón, litigará dialécticamente en la revista *Hora de España* con Ramón Gaya sobre la función del cartelista y el pintor<sup>25</sup>. Esta confrontación era la de un defensor de los viejos métodos contra un defensor de nuevos medios de producción contemporáneos. En 1937 y como Director General, recibe a personalidades mejicanas a propuesta de Siqueiros para organizar un equipo hispano-mejicano de materiales gráficos. Entre ellos se encontraba Octavio Paz. En ese momento era imposible y fue una de las propuestas de las que se arrepintió no aceptar por ser Director de la DGBA. Pese a todo se organizó en Valencia una conferencia del muralista mejicano, en la que defenderá un arte revolucionario.

Las fallas de 1937 tuvieron una evidente carga política y simbólica, mayormente antifascista, como había promulgado el Gobierno de la República, que recoge Renau en algún texto de *Nueva Cultura*. Es el año que redacta la conferencia «La organización de la defensa del patrimonio artístico e histórico español durante la guerra civil» publicado en *Museion* y organiza el Consejo Central de Música. En Valencia, con Hemingway y Siqueiros, reflexiona sobre el papel del pintor revolucionario contra las actitudes diletantes de la vanguardia europea, surrealistas y dadaístas y ademanes beligerantes como los de Marinetti o Apollinaire, ensalzadores de la belleza de la guerra<sup>26</sup>.

Con el traslado de la capital a Barcelona, Renau se mudaría junto a su familia. Comienza a trabajar con la prensa barcelonesa, como *Nuestra Bandera* o *La Vanguardia* en que

---

<sup>24</sup> AGUILERA CERNI, Vicente. «Prólogo» en RENAU, Josep: *Función social del...*, opus cit., p. 16.

<sup>25</sup> GAYA, Ramón, «Carta de un pintor a un cartelista » *Hora de España*. Año 1 N. ° 1. Valencia, enero de 1937. RENAU, José «Contestación a Ramón Gaya » *Hora de España*. Año 1, N. ° 2. Valencia, febrero de 1937. GAYA, Ramón «Contestación a José Renau» *Hora de España*. Año 1, N° 3. Valencia, marzo de 1937. Véase RENAU, Josep, «Polémica en *Hora de España*» *ibidem*, pp. 89-100.

<sup>26</sup> SEBRELI, Juan José «A favor de la guerra y de Mussolini» *La aventura de las vanguardias. El arte moderno contra la modernidad*. Suramericana, Buenos Aires, 2002, pp. 249-255.

defiende la figura de Goya<sup>27</sup> y del realismo socialista como forma de comunicación con el proletariado.

En abril de 1938 fue remodelado el gobierno y Renau cesado. La dirección de la DGBA fue su periodo más bajo como productor artístico. Tras dejar el cargo, poco antes del final de la guerra, tendría momentos de gran fecundidad. Fue requerido como coordinador en *la Dirección de la Propaganda Gráfica del Comisariado General del estado Mayor Central del Ejército* donde controlaría la propaganda del gobierno republicano. Realizaría obras políticas como *Los trece puntos de Negrín* y continuó con *Nueva Cultura*.

En cuanto a la producción de los carteles de guerra tema ampliamente documentado<sup>28</sup>, algunos artistas lo hicieron para sobrevivir, pero la mayoría se lanzaron a defender sus ideas políticas. El cartel fue uno de los protagonistas culturales en tiempos de guerra en el bando republicano, dibujando un extraño paisaje alegre en ciudades teñidas de sangre. Se encontraba de nuevo realizando la actividad que más le interesaba. Por desgracia, la mayoría de los carteles que hizo durante la guerra se han perdido, aunque tenemos algunos ejemplos que testimonian su trabajo. De entre ellos *Obreros, campesinos, soldados, intelectuales, reforzar las filas del Partido Comunista, El comisario, nervio de nuestro ejército popular y Mucho ojo, camarada, El espía ve y El espía oye*, serie de diapositivas.

Las tropas nacionales encontraron al artista valenciano trabajando frenéticamente en Barcelona. Su hermano se jugaría la vida para sacarlos a él y a su familia. Salvaría parte de su archivo gráfico, por el que conocemos la obra de este periodo, arrasada por la memoria de los vencedores. La historia de España se convertía en un anacronismo. El fracaso de la razón le lleva al exilio. Primero Méjico, en detrimento de los Estados Unidos, para el que tenía visado,

---

<sup>27</sup> RENAU, Josep «Goya y nosotros. De nuevo, por nuestra independencia» en GAMONAL TORRES Miguel A.: *Arte y política en..., opus cit.*, pp. 248-251.

<sup>28</sup> GRIMAU, Carmen. *El cartel republicano en la Guerra Civil*, Cátedra, Madrid, 1979 y JULIAN, Inma. «El cartelismo y la gráfica en la guerra civil» en VV.AA.: *España. Vanguardia artística..., opus cit.*, pp. 45-63.

donde seguiría con su actividad artística. Méjico había sido uno de los pocos países que había ayudado a la Republica y tenía amigos que le permiten el desarrollo de proyectos inconclusos. Posteriormente la RDA. Silencio y ostracismo.

El periodo republicano, como su trayectoria posterior, marcan el itinerario de un solitario que pensó que el arte podía cambiar el mundo. Un artista pionero en el uso de medios artísticos para obtener un beneficio social a través del arte y la propaganda, transformándolos para convertirlos en un vehículo de comunicación de masas. El mismo se desvinculaba, con cierto derrotismo, de cualquier asociación, de cualquier elección predeterminada “no he pretendido ser ni clásico ni vanguardista ni tan sólo revolucionario”<sup>29</sup>. Pese a ello, lo había intentado. Esa fue su grandeza.

---

<sup>29</sup> RENAU, J. en BALAGUER, Doro. *Renau, pintura i..., opus cit.*, p. 147.