

Militancia comunista, frentepopulismo y guerra fría cultural. El ensayo de Josep Renau en el exilio (1945-1965)

Communism, Popular Frontism and Cultural Cold
War: Josep Renau's Essay in Exile (1945-1965)

EDUARDO HERNÁNDEZ CANO

Investigador independiente, España

eduardo.hernandez.cano@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0004-2716-394X>

| Abstract: Josep Renau's essayistic work during his long exile in Mexico and Germany allows us to approach the intellectual trajectory of the photomontage artist from a new perspective. Beyond his work as a visual artist, Renau found in the essay the ideal medium through which, starting from the political and cultural principles developed during the Popular Front period of the Spanish Civil War, he could negotiate with the new conditions that the Cold War imposed on the lives of exiles. His intellectual practice –mediated by the changing political conditions of exile, by the evolution of artistic and cultural discourses, and by the complex realities of his militancy in the PCE– allowed Renau to carry out an interesting analysis of the period of the cultural Cold War, remaining always faithful to the principles of cultural Popular Frontism.

Keywords: Josep Renau; Western Marxism; Cultural criticism; Exile; Cultural cold war; Artistic heritage; Modernism.

| Resumen: La obra ensayística de Josep Renau durante su largo exilio en México y Alemania permite aproximarse desde una nueva perspectiva a la trayectoria intelectual del fotomontador. Más allá del trabajo que realizó como artista plástico, Renau encontró en el ensayo el medio idóneo a través del cual, partiendo los principios políticos y culturales desarrollados durante el momento frentepopulista de la guerra de España, negociar con las nuevas condiciones que la guerra fría imponía en la vida de los exiliados. Su práctica intelectual, mediada por las cambiantes condiciones políticas el exilio, por la evolución de los discursos artísticos y culturales y por las complejas reali-

dades de su militancia en el PCE, permitió a Renau realizar un interesante análisis del periodo de la guerra fría cultural, manteniéndose siempre fiel a los principios del frentepopulismo cultural.

Palabras clave: Josep Renau; Marxismo occidental; Crítica cultural; Exilio; Guerra fría cultural; Patrimonio artístico; Modernismo.

Cuando en 1977 Josep Renau (1907-1982) recordaba su trayectoria intelectual de los años treinta, abrió aquel texto afirmando que “en mi ya larga vida he escrito casi tanto como pintado” (Renau 1977, xii).¹ Pese a ello, la obra ensayística de Renau no ha encontrado aprecio entre los investigadores, que con frecuencia pasan por encima de ella por su supuesta falta de coherencia (Forment 1997, 93, 192). Algo que es particularmente problemático por lo que se refiere a su obra en el exilio, cuyo estudio solo recientemente ha comenzado a ser abordado de manera sistemática (Díaz Sánchez 2007; Cabañas Bravo 2010, 37-38; Mendelson 2023a). Esa falta de interés se ha visto intensificada por un manifiesto desagrado ante la ortodoxia comunista de los ensayos de Renau, lo que, a juicio de Fernando Bellón Pérez, ha dado lugar al rechazo de sus ideas estéticas por parte de “los críticos y opositores” del artista, sirviéndose estos de argumentos políticos (Bellón 2008, 321). De esta manera se ha tendido a preestablecer “una división cualitativa de las obras de Renau basada en la ideología de quien realiza el análisis” (Bellón Pérez 2008, 421), no en el contenido mismo de los textos y menos aún en su significado histórico.

Este trabajo parte de una aproximación diferente a los ensayos de Renau, procurando entender cómo el artista negoció, a lo largo de sus exilios, los valores políticos y culturales surgidos de su militancia comunista durante los años treinta y destilados en su experiencia durante la guerra de España, en el frente popular de la cultura. Esta obra ensayística será abordada aquí desde la historia cultural de las prácticas intelectuales, tratando de superar la interpretación del largo exilio español y la postguerra internacional dentro del esquema dualista impuesto entonces por la propaganda norteamericana de guerra fría. Una dualidad que oculta las continuidades de la cultura frentepopulista que, no sin contradicciones, encarnó Renau. Las nuevas aproximaciones globales a la guerra fría, no muy alejadas de la que Renau y otros exiliados tuvieron sobre el tiempo que les tocó vivir, han comenzado a borrar esa dualidad y han abierto nuevas perspectivas de investigación (Westad 2017). El análisis de la pervivencia en Renau, no sin cambios inducidos por las circunstancias, de los valores surgidos de su experiencia en el frente popular cultural y en el desarrollo de una vanguardia política de masas al servicio de la democracia popular durante la guerra nos permitirá romper algunos discursos maniqueos que han reducido la importancia de su obra escrita, lo que ha venido dificultado la comprensión de su trayectoria intelectual en el exilio, así como de los estrechos vínculos que su pensamiento y su práctica cultural tuvieron con la historia que estaba viviendo.

¹ Renau nunca utilizó el nombre de Josep, ni en sus textos ni en su vida cotidiana, hasta su regreso de España en 1977, momento en el que, bajo la influencia de Joan Fuster, comenzará a identificarse como catalán (Bellón Pérez 2008, 627). Mantengo ambos nombres en la bibliografía pero usaré Josep en el texto.

UN INTELLECTUAL MODERNISTA Y REVOLUCIONARIO: LA EXPERIENCIA DE LA GUERRA Y SU IMPACTO EN EL EXILIO DE RENAU (1937-1940)

La importancia de la experiencia de la guerra de España en el desarrollo intelectual de Renau, quien era ya un hombre maduro entonces, no puede minimizarse (Forment 1997, 163). Él mismo recordaba en 1980 cómo “algunos intelectuales republicanos no se hallaban a su gusto en el tumulto democrático que suponía la reacción popular contra el golpe militar. Nosotros nos hallábamos como peces en el agua. En medio del tumulto percibíamos una nueva claridad” (Renau 1980, 18). Lo esencial de la experiencia frentepopulista fue la síntesis de la práctica intelectual revolucionaria con un acercamiento populista a la cultura, herencia –como han señalado diversos historiadores y ha sintetizado Mayte Gómez en su lectura laclauiana de las políticas del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes de Jesús Hernández– de las clases medias intelectuales, hegemónicas en la izquierda republicana (Gómez 2005, 231-232; véanse también Aznar Soler 2021, 75-84; Tuñón de Lara 1985, 304-306).

El consenso alrededor del populismo cultural como mito movilizador nacional popular, según el cual la guerra se luchaba para liberar la nación y al pueblo y para defender su cultura, ocultaba, sin embargo, diferencias internas significativas, que también definieron la experiencia de guerra de Renau. La conocida polémica pública que lo enfrentó con Ramón Gaya en las páginas de *Hora de España* a comienzos del año 1937 –interpretada con frecuencia como un enfrentamiento entre una defensa de la propaganda de urgencia dirigida políticamente y la libertad creativa del artista para realizar una obra duradera (Forment 1997, 152-153; Gómez 2005, 266-268)– resulta más clara abordándola como un conflicto entre dos concepciones del artista, una de un individualismo espiritualista neorromántico, encarnada por Ramon Gaya, y otra, defendida por Renau, que sitúa al artista en el centro de las fuerzas tecnológicas, políticas y sociales que definen la modernidad, con las que debe negociar en todo momento su obra (Gaya 1937a; 1937b; Renau 1937a).² Renau fundió esa idea de creador modernista con el discurso cultural frentepopulista, lo que desarrolló en la conferencia *Función Social del cartel* (1937), muy probablemente respondiendo a dicha polémica³. Esta conferencia, que exploraba los límites de la práctica artístico-intelectual bajo el capitalismo y trataba de integrar los logros del lenguaje publicitario en la lucha polí-

² El diálogo Gaya-Renau era parte de un conflicto más profundo y extenso dentro del Frente Popular cultural, como muestran las reseñas cruzadas entre *Hora de España* y *Nueva Cultura*, o la respuesta de la revista del sindicato de dibujantes, *Línea*, a una conferencia de Gaya (Gaos 1937; Gaya 1937c; Pérez Contel 1986, 473).

³ Durante años se fechó erróneamente la primera versión de este texto como una conferencia dada en diciembre de 1936 (Forment 1997, 147; Bellón Pérez 2008, 213; Bjerström 2017, 140). Recientemente Jordana Mendelson ha demostrado que la conferencia se había pronunciado sin duda en mayo de 1937 (2023b, 51). A partir de esa pista he podido constatar que la conferencia, bajo el título de “Misión social del cartel publicitario” se dio en la Universidad de Valencia el día 20 de mayo de 1937 (Anónimo 1937).

tica (Renau 1937b, 12, 16, 23, 26), constituía además una muestra de la voluntad de articular convicciones políticas y artísticas en el lenguaje común del frentepopulismo cultural. Algo que Renau desarrollará a través del concepto de nuevo realismo.

El lenguaje publicitario, constituido en relación con la vanguardia (Renau 1937b, 23), debía dar forma a un “nuevo realismo”, que carecía de determinación estética inicial, por lo que podía acomodarse sin problema a las formas modernistas. Lo que define este nuevo realismo es la implicación más directa y total de la práctica artística con la contemporaneidad, “su sincrónica exactitud con el tiempo que transcurre” (Renau 1937b, 28-29, 32). La fidelidad a la modernidad, entendida en su dimensión histórica, es para Renau el centro mismo de su compromiso político, en línea con esa centralidad de la experiencia histórica respecto a la estética que Edward Said identificó como clave de la producción cultural modernista, muy en particular aquella vinculada a la experiencia del exilio (Renau 1937b, 34; Said 2012, xviii-xix). Ese nuevo realismo inscrito en el momento histórico tendría sus antecedentes más legítimos en el humanismo de la tradición pictórica nacional, particularmente Velázquez y, como argumentó más adelante, Goya, (Renau 1937b, 42-45; 1938).

Sin romper con sus principios políticos revolucionarios y estéticos modernistas, Renau articuló sus ideas en el lenguaje compartido de la cultura frentepopulista, algo que no solo desarrolló en sus ensayos, sino también en su práctica. Cuando, durante los años 1937 y 1938, ocupó el cargo de director General de Bellas Artes, centro de la política cultural del gobierno republicano, sus acciones se movieron en la misma dirección, defendiendo la tradición artística nacional a través de la protección de bienes artísticos como los de El Prado, y creando un espacio en el que la modernidad plástica pudiese hablar sobre su presente histórico, con el Pabellón español de la exposición parisina de 1937 y, muy en particular, a través del encargo a Picasso del *Guernica* (Mendelson 2005, 125-183; Cabañas Bravo 2007).⁴

La experiencia de guerra vino a cristalizar en un lenguaje y una práctica frentepopulistas los valores artístico-políticos que Renau había adquirido durante los años veinte y treinta, que hacían de él un ejemplo paradigmático de intelectual al mismo tiempo revolucionario (Traverso 2021, 220-333) y modernista. Renau, militante comunista desde la primavera de 1931 (Renau 1977, xvi), que había propuesto durante los años treinta a través de su revista *Nueva Cultura* una práctica cultural revolucionaria (Bjersström 2017), aceptará integrarla e institucionalizarla durante la guerra, como parte del comunista Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, dentro del discurso del culturalismo frentepopulista. Al mismo tiempo, tanto en su práctica artística como en sus ensayos de estos años, Renau aparece como un intelectual modernista que se niega a desechar ninguno de los lenguajes plásticos de la modernidad (Hernández Cano 2015, 364-428), mostrando además un interés, que continuará a lo largo de su

⁴ Estos dos acontecimientos tuvieron enorme importancia en su autopercepción de su trayectoria intelectual, como podemos ver en la labor de memoria que realizó durante la transición (Renau 1980; 1981b; 1982).

vida, por las posibilidades que las distintas tecnologías de producción visual contemporáneas, del aerógrafo a la televisión, pasando por la fotografía y el fotomontaje, le ofrecían (Forment 1997, 61, 259; Ballester 2021, 618, 621, 689; Renau 1978; 1981a).

Todo ello situará a Renau, desde muy temprano, dentro de una forma de comprender la relación entre artista, sociedad histórica, medios tecnológicos de producción de imágenes y artes plásticas aplicadas que, en una entrevista de 1978, señaló con toda claridad: “esa es mi tradición: los constructivistas” (Forment 1997, 173). Una tradición que se servía de la crítica y el ensayo para pensar la relación de las formas plásticas con el mundo histórico y el carácter como productor social del creador (Forment 1997, 40; Martin, Nicholson y Gabo 1971; Wilk, 2008; Hauptman y Sudhalter 2020). Se trata de unas características que Renau encarnó en el exilio y que compartió, con grados de afinidad diversos, con otros muchos creadores plásticos exiliados dedicados al diseño gráfico, la tipografía, el cartelismo, el muralismo, el grabado o la ilustración, como Mauricio Amster, Mariano Rawicz o Luis Seoane.

Como tantos otros intelectuales revolucionarios, Renau se vio forzado a un exilio que decidió pasar en México (Renau 1976, 7). Las difíciles condiciones materiales a su llegada a México lo lanzaron, sin embargo, a la plástica comercial, fundamental para el mantenimiento de su extensa familia, para lo que contó siempre con su esposa y frecuente colaboradora artística no reconocida, Manuela Ballester (Forment 1997, 185, 217-218; Ballester 2021). Aunque las condiciones políticas de la llegada de los exiliados en México (Hoyos Puente 2012) determinaron que la dimensión revolucionaria de su práctica intelectual quedase muy reducida, limitándose al apoyo público a las tomas de posición del Partido Comunista de España (PCE). En dos artículos publicados en la revista *España Peregrina* y centrados en la crisis del arte moderno Renau insistió en las cuestiones que habían marcado su pensamiento en los años de la guerra, reafirmando los valores que lo habían definido entonces como intelectual y que todavía le servían para pensar la práctica artística modernista y el mundo histórico que la determinaba, a través de un lenguaje humanista y populista que era aún el del discurso cultural frentepopulista. Todo ello sería la base de su labor reflexiva en el exilio, cuando pronto se vería forzado por los cambios históricos a renegociar esas ideas con las nuevas realidades de la posguerra.

RENAU EN LA COMUNIDAD DEL EXILIO: POLÍTICA FRENTEPOPULISTA Y TRADICIÓN PICTÓRICA NACIONAL (1945-1947)

Como es bien sabido, el año 1946 marcó una cesura en las esperanzas del posible regreso a España de los exiliados, una vez que la esperada intervención aliada se vio definitivamente frustrada (Hoyos Puente 2017). Renau vivió en los años previos un periodo de escasa labor intelectual pública, pero de intensa reflexión política y artística, claramente motivado por la esperanza en la revitalización de la unidad frentepopulista para un eventual regreso a España. Los diarios de Manuela Ballester (2021, 173, 188,

205-206, 221) nos muestran cómo, desde el verano de 1944, la pareja comienza a planear su futura casa en Valencia, imaginando un regreso que a lo largo de 1945 flaquea ante noticias internacionales como el establecimiento, a principios de año, de relaciones entre De Gaulle y Franco, lo que no impidió que en agosto Ballester todavía escribiese que las “noticias sobre España son muy buenas. ¡Ojalá no haya violencia! Hoy siento dentro de mí una sensación igual que la que producen los momentos antes de dar a luz. ¡Va a ser!” (2021, 318).

En paralelo, Ballester deja constancia del proceso de reflexión constante en el que Renau aborda consideraciones sobre teoría político-artística o los problemas internos de los exiliados (2021, 256). Centrales entre todas las cuestiones que lo inquietaban eran las tensiones dentro del PCE en México, que enfrentaban a Jesús Hernández con la directiva de Antonio Mije y Vicente Uribe, que se resolverían con la depuración del primero y el consiguiente afianzamiento de la dirección central del partido (Carrión Sánchez 2004, 319-321; Hernández Sánchez 2015, 63-71). Por los diarios de Ballester sabemos que Renau y ella estaban de acuerdo con las críticas vertidas por Hernández desde el verano de 1944, expresadas en una carta abierta a todos los militantes que hizo circular un año después, aunque no siempre estuvieran de acuerdo con sus intenciones (2021, 168, 256, 260). Renau respondía en privado a esta situación señalando que “ninguno de los dos bandos tiene la alteza de miras necesaria para suponer nosotros que aspiran a algo más que el poder personal. Con la excusa del partido y de la mayor o menor justeza de su política se olvidan de España” (Ballester 2021, 260-261).

Lo que preocupaba entonces por encima de todo a Renau era la reorganización del exilio político de cara al posible regreso a España, que lo llevó a distanciarse de la idea misma de partido político –“hemos perdido la fe en el partido como tal”–, para considerar que solo “los hombres decentes unidos de cada país han de resolver las cuestiones de sus respectivas revoluciones nacionales” (Ballester 2021, 262). Poco antes, en febrero de 1945, Ballester había anotado ya la desconfianza de Renau en el PCE como alternativa política para España, en el caso de su eventual liberación por los aliados:

Le quedan al P[artido] C[omunista] y a los otros partidos poca vida. Hay que formar un P[artido] R[epublicano] U[nido] de verdad para España. No deben gobernar representantes de los p[artido]s sino los mejores españoles. Las representaciones de p[artido]s pueden ser hombres mediocres y habíamos de tragarlos. Un partido de España y por España bajo la consigna de salvar y reconstruir España (Ballester 2021, 250).

Una alternativa política que solo podría articular Juan Negrín, el único capaz de lograr “la necesaria unidad de acción de nosotros los refugiados” para recuperar la legitimidad de la República de cara al regreso a España (Hoyos Puente 2012, 195, 231-234; Ballester 2021, 262). Toda esta reflexión política, con el consiguiente alejamiento del PCE y la revitalización de los valores del Frente Popular, propició un acercamiento intelectual sin precedentes a los valores del nacionalismo cultural de los otros exiliados. Renau llegará a expresarse entonces, en conversación con Ballester, en los términos de

un mesianismo nacionalista no muy diferente del que se venía desarrollando en el ensayo de otros intelectuales exiliados (Ballester 2021, 263; Martín Gijón 2018, 38-46, 61-62). Cuando llegó el momento de volcar los resultados de esta etapa de reflexión en una serie de artículos, Renau decidirá publicarlos en la revista *Las Españas*, definida por la voluntad de buscar una unidad entre los exiliados ajena a partidos políticos y basada en la reflexión sobre la identidad nacional española (Hoyos Puente 2017, 324; 2012, 247-256; Valender y Rojo Leyva 1999).

En esta revista publicó “El pintor y la obra”, ensayo que apuntaba hacia el autoso-cioanálisis desde el humanismo que definía su concepción de la práctica artística, para reafirmar nuevamente sus valores básicos. De manera explícita, Renau se desentendía de su plástica publicitaria para señalar la pintura como su verdadera vocación, que en aquel momento le servía para expresar las contradicciones inherentes a su práctica como intelectual modernista imbuido de valores frentepopulistas. Esta dinámica quedó plasmada en obras que respondían a un contradictorio “impulso por conciliar los valores del arte clásico realista con las conquistas más audaces de las experiencias plásticas modernas” (Renau 1946, 16), aquel mismo impulso que ya había articulado su reflexión una década antes en la mencionada conferencia *Función social del cartel publicitario*.

A finales de 1944 Renau había mantenido con Ballester una conversación sobre plástica, que esta consignó en su diario el 22 de noviembre, en la que quedaba claro que las ideas desarrolladas en su polémica con Ramón Gaya seguían vivas. Renau acusaba a los pintores del exilio de “irse por la evolución porque la revolución tiene defectos” y regresaba a su diagnóstico de 1940 sobre la vuelta del neoclasicismo para denunciar que “la realidad del mundo y los hechos presentes no les interesa. Como si el arte estuviese agotado, acuden a los museos” (Ballester 2021, 252). La paradoja —o la contradicción interna, tan del gusto de Renau— era que, al hacer esto, los representantes de la pintura española se desviaban de la tradición nacional tal y como hemos visto que la concebía Renau. Así, mientras que “Dalí y Miró son las fuerzas vivas de la pintura española”, Ramón Gaya, Miguel Prieto, Antonio Rodríguez Luna, Arturo Souto y Enrique Climent resultaban ser meros “pintores de la pintura antigua” (Ballester 2021, 253), que confundían realismo neoclásico con tradición nacional.

No será hasta marzo de 1947 cuando Renau trate de dar forma a estas ideas en un artículo para *Las Españas*, cuya escritura se alarga durante todo el verano (Ballester 2021, 457). El artículo, aparecido en septiembre de 1947, profundizaba en la problemática conciliación de la práctica plástica moderna y la tradición pictórica:

Ante el vertiginoso hundimiento de los valores clásicos de la cultura, ninguna doctrina ni ideología, fuera de los precarios recursos de los sentimientos nacionalistas, ha podido levantar todavía una integración de principios nuevos, que, recogiendo la parte positiva de la herencia histórica, ayude al intelectual a subir la cuesta de una realidad dura, preñada de acontecimientos nuevos e inusitados (Renau 1947a).

Una situación que llevó a los creadores a volver a buscar su “prestigio entre los vestigios del pasado” y que Renau identificaba con el uso en pintura del “color pardo” como forma plástica que mostraba el culto a la pátina, marca visual del prestigio de la pintura del pasado. En gran medida, Renau desarrolla aquí una inversión de la conocida teoría de Walter Benjamin, en la que, frente al borrado del aura que suponía la captación fotográfica de la obra artística, el cromatismo que Renau señala funcionaría como inscripción material, aunque puramente performativa, del aura de la obra clásica en la pintura contemporánea.⁵ La conclusión de que “en cierto plano de la vida el prestigio de los valores históricos es sumamente peligroso” no hacía sino reafirmar que, para Renau, era necesario pensar en todo momento qué valores históricos merecían defenderse y en qué condiciones (Renau 1947a).

Renau abordaría poco después esta cuestión de la tradición histórica legítima en otro artículo para *Las Españas* centrado en la labor de salvamento del patrimonio artístico durante la guerra, aparecido bajo el título de “El arte en llamas” (Renau 1947b). El texto formaba parte de un número dedicado a la defensa de la cultura española, coincidiendo con la fundación de la UNESCO, y en él volvía sobre la interpretación antifascista de la protección del patrimonio, que había sido, “sin dejar lugar a dudas, la aportación técnico-cultural más importante que la lucha por la independencia de España ha ofrecido al mundo civilizado”, insistiendo una vez más en la interpretación populista del rescate (Renau 1947b, 22-23). El texto se cerraba defendiendo a la República de las calumnias vertidas por los intelectuales franquistas en sus propias reivindicaciones de ese patrimonio cultural, uniendo Renau, una vez más, política gubernamental frentepopulista y legitimidad sobre la tradición artística nacional.

Esta unidad de intenciones, políticas más que culturales, que vinculó de manera directa a Renau con el conjunto del exilio intelectual, respondió a unas circunstancias históricas concretas, que cambiarían con el inicio de la guerra fría y el afianzamiento de la dictadura franquista, lo que propició un cambio en su relación con el PCE. Su fidelidad a la herencia cultural del frentepopulismo tendría que ser, a partir de entonces, negociada dentro del marco que imponía su militancia comunista.

EL REGRESO AL PCE: AUTOCRÍTICA PÚBLICA ENCUBIERTA Y ANÁLISIS DE LA GUERRA FRÍA CULTURAL (1947-1951)

Sabemos que hacia 1947 Renau había iniciado un nuevo acercamiento a la delegación del PCE en México, que el 22 de enero de ese año lo convocaba a una reunión en la que, según Manuela Ballester, “todos se han justificado y el partido le ha hecho una apología”, sin que sepamos bien qué es lo que había determinado el distanciamiento de los años previos (2021, 449). Aunque en junio de ese mismo año participó en la funda-

⁵ J. F. Yvars recordará que Renau “a Benjamin, li tenia una particular antipatia: ‘No em citi marxistes de saló. Jo sóc comunista!’” (Forment 1997, 14).

ción de la Unión de Intelectuales españoles (Aznar Soler 2021, 454) —a cuya tertulia de los viernes acudiría por lo menos hasta enero de 1950, a veces en compañía de Ballester (2021, 483, 502, 536, 627)—, Renau se sumerge entonces en otro largo periodo de abandono de la escritura pública, al que pondrá fin en el verano de 1949, cuando regresa desde un medio muy distinto a los que había frecuentado hasta entonces: *Nuestro Tiempo*, la revista cultural oficial del PCE en México (Caudet 2017, 415-428; Glondys y Yousufi López 2021, 139-146). Para entonces, Renau volvía a estar integrado en las actividades políticas y culturales del PCE, aceptando encargos para producir imágenes, acudiendo a reuniones políticas desde octubre de 1948 y asistiendo de forma regular a las reuniones de su revista por lo menos desde octubre de 1949 (Ballester 2021, 571, 594-595, 598, 611, 624).

Esta renovada proximidad al PCE trajo la total ruptura con el grupo de exiliados con el que venía colaborando, escenificada en un extenso y detallado artículo publicado en septiembre de 1949 en *Nuestro Tiempo*, bajo el título de “La causa de España y los especuladores del derrotismo” (Renau 1949b). Renau había comenzado a escribir el texto en julio de 1949 y su redacción lo absorbió casi por completo durante todo el verano (Ballester 2021, 597 y 600). En una entrada de sus diarios del 16 de mayo de 1950, Max Aub —con el que, dos años más tarde, Renau forzaría también la ruptura por razones de Partido (Aznar Soler 1996, 586-605)— especula que Renau escribió el artículo por encargo del Partido para purgar su cercanía al grupo de *Las Españas*, porque “es vuestra costumbre: cuando uno está disconforme con una posición y hay que mantenerla públicamente, a ése toca hacerlo. Como disciplina ‘clerical’ es muy bonito. Moralmente, es muy feo” (Aub 2023, 180). En efecto, el ensayo constituía un ataque directo al grupo de *Las Españas*, con el que Renau no solo había colaborado y mantenido una estrecha relación de amistad hasta entonces, con habituales encuentros familiares, sino que además había continuado acudiendo con regularidad hasta finales de 1947 a la tertulia de la revista y manteniendo con ellos una relación cordial, como muestra la carta de noviembre de 1948 en la que les agradece el vino dado para celebrar su selección, junto a Germán Horacio y Julián Oliva, en el concurso de carteles de la ONU celebrado en París (Ballester 2021, 476, 511, 514; Forment 1997, 232; Anónimo 1949).

Nada de esto impidió que, en su artículo de 1949, Renau desplegara contra ellos toda la ortodoxia posible, iniciando el texto con una cita de Dolores Ibárruri en el Pleno del Partido Comunista de Toulouse de diciembre de 1945, en la que repetía la interpretación de la guerra en clave comunista, nacional y populista. Esta cita situaba al lector de nuevo en el momento de mayor conflicto entre los distintos elementos del Frente Popular, para dejar claro que la oportunidad para reconstruir una alianza de cara al eventual regreso a España había terminado (Renau 1949b, 18). Renau afirmaba a continuación que el conjunto del exilio, y en particular el “intelectual de origen pequeño burgués”, había comenzado a debilitarse políticamente e ignoraba la realidad del pueblo revolucionario tras haber perdido contacto con él, a lo que oponía “la unanimidad patriótica y la firmeza revolucionaria de las mejores fuerzas democráticas”, es

decir, el PCE. En el caso de los comunistas, “la vivencia de esa inquietud por España, de esa preocupación constante por la causa de nuestro pueblo” les habría permitido sobrellevar “las corrosivas condiciones psicológicas del destierro”, lo que los convertía en la única alternativa para liderar en aquel momento la todavía no lograda “unidad de todas las fuerzas republicanas antifranquistas en un frente común por la liberación de España” (Renau 1949b, 18). Frente a este ideal comunista, el grupo de *Las Españas* era señalado como ejemplo paradigmático del derrotismo de muchos intelectuales exiliados, que habrían caído “en todo tipo de mixtificaciones y fugas existencialistas por la tangente” (Renau 1949b, 18).

El extenso artículo desarrollaba esta división, reductora y maniquea pero con sus razones circunstanciales, oponiendo al ideal del Partido “un conjunto inorgánico de juicios generalmente negativos, todos ellos de orden político” que va espigando de los editoriales de *Las Españas*, para concluir que habían caído en “el nacionalismo burgués y el nihilismo anarquista” (Renau 1949b, 19). El texto estaba lejos de ser un simple ataque partidista a *Las Españas* y funcionaba sobre todo como expiación pública de las culpas políticas que Renau había acumulado en su acercamiento a este grupo durante su fase de nacionalismo idealista, para volver a constituirse ante sus compañeros de Partido como un buen comunista (Renau 1949b, 20-21). No de otra manera podemos interpretar el uso del *Idearium español* (1897) de Ángel Ganivet para atacar el reaccionarismo de *Las Españas* —que, a juicio de Renau (1949b, 24), los acercaba al fascismo—, precisamente un libro que Ballester le había leído mientras pintaba durante la primavera de 1945 y del que decía que “Renau y yo antes de conocerlo ya sustentábamos el programa de su porvenir de España” (Ballester 2021, 278).

Al mismo tiempo que purgaba sus errores políticos previos, Renau ajustó a la nueva situación de guerra fría su interpretación de la situación contemporánea del arte en “Abstracción y realismo”, un extenso artículo del que publicó dos de las tres partes anunciadas, que resultó ser su aproximación más ambiciosa a la plástica modernista durante la guerra fría (1949a; 1950). Como en el artículo precedente, Renau comenzaba con un gesto de pura ortodoxia, refiriéndose de manera genérica a las resoluciones oficiales y declaraciones sobre la ideología en el arte hechas por el Buró Político del Partido Comunista de la URSS y por diversos artistas soviéticos, lo que “para nosotros, artistas revolucionarios, significa el santo y seña para la reanudación de la lucha, sobre nuevas bases críticas e ideológicas —más concretas y vivas que nunca—, contra el contenido reaccionario del arte capitalista y contra sus tendencias falsamente revolucionarias” (Renau 1949a, 35). Se proponía así reencuadrar su personal análisis de la situación de crisis del arte contemporáneo en una ortodoxia que parecía funcionar más como santo y seña que como verdadera influencia. Porque si bien Renau partía de la polémica entre arte puro antirrealista y arte social realista, de inmediato abandonaba las cuestiones puramente estéticas para adentrarse, una vez más, en un análisis sociológico especulativo de las condiciones de producción artística en “la actual etapa imperialista de la sociedad capitalista”, en el que, al pensar “la obra de arte como objeto del mercado artístico”, se situaba en un plano más próximo a la crítica cultural global

de la cultura capitalista durante la guerra fría que al terreno de lo puramente artístico (Renau 1949a, 35-36).

Con una notable aridez argumentativa y una mayor fidelidad a la ortodoxia del lenguaje marxista que en otras ocasiones, Renau abordaba la posición que la abstracción ocupaba en la sociedad capitalista, estableciendo una analogía entre los valores capitalistas, que hacían ver antes el precio de mercado que los objetos mismos, y el purismo idealista, que veía antes las formas y colores que el objeto representado, lo que daba lugar a una obra artística convertida en mercancía, alienada de su contenido humano e histórico (Renau 1949a, 36-37). Esta ruptura con la realidad humana e histórica de la producción artística por su reducción a mercancía constituye para Renau un verdadero acto de rebelión contra la razón, contra “el conocimiento racional de la realidad”, que serviría para “preparar el advenimiento del caos instintivo e irracional, que sirva a las clases burguesas de río revuelto para perpetuar su dominio, para enmascarar los verdaderos fines históricos de su sistema de explotación” (Renau 1949a, 39).

Lo más interesante de este análisis está en su llamada de atención, en el momento mismo en que estaba produciéndose, sobre la apropiación política y económica del arte modernista por parte de la política cultural estadounidense, fenómeno que hoy conocemos en detalle (Guilbaut 1990; Stonor Saunders 2000, 252-278; Barnhisel 2024, 55-92):

El inusitado incremento en los EE. UU. de la postguerra de las tendencias puristas, abstractas y surrealistas de la pintura europea, no se debe a la casualidad, ni constituye un hecho normal dentro del fenómeno de interrelación. No se trata de la voluntad de consustanciación de dos culturas, ni de un intercambio de experiencias artísticas, sino de un hecho económico y político de carácter imperialista, en el que la naturaleza particular y física de la obra de arte juega un papel de gran importancia (Renau 1949a, 39).

El artista analiza, con los escasos medios de los que dispone en México, la crisis de mercado del arte contemporáneo, iniciada en París hacia el año 1935, y su desarrollo durante la guerra, cuando las inversiones de las grandes fortunas coleccionistas de arte se dirigieron hacia el mercado militar (Renau 1949a, 39-40). Partiendo de esa situación, resulta clave para entender la posición intelectual de Renau su idea del impacto cultural que la lucha contra el fascismo durante las sucesivas guerras en España y Europa debería haber tenido, que se basaba en la esperanza de que “la noción de la existencia independiente del mundo exterior, tan brutalmente puesta en evidencia por la lucha contra el fascismo, acabaría con todos los solipsismos intelectuales, dando a la crisis artística una salida realmente revolucionaria” (1949a, 40). A la altura de 1949 no solo se habían disuelto las esperanzas políticas de un posible regreso a España, sino que también era evidente que la esperada transformación cultural derivada de la lucha antifascista en defensa de la cultura no había logrado la hegemonía en el mundo contemporáneo, deshaciéndose su mundo político-cultural bajo la nueva presión del individualismo y el antirrealismo, refrendados por el mercado y la política cultural de diseño estadounidense propia de la guerra fría (Renau 1949a, 40). Situación frente a la cual Renau insistía en que el arte, como la historia, lo hacen “los hombres”, una hu-

manidad sobre la que el capitalismo no dejaba de tener efectos psicológicos constantes que dificultaban la ruptura con los valores que imponía (Renau 1950, 27).

Frente a aquel intento de definir nueva cultura humanista desde el antifascismo, la realidad presentaba una situación en la que “la defensa de los intereses económicos, políticos y morales de la gran burguesía dominante, se identifica en el ánimo de muchos intelectuales, más o menos conscientemente, con la *defensa de los valores espirituales* de la cultura occidental y de *todas sus consecuencias abstraccionistas*”, lo que explicaría la cooperación política de esos intelectuales con el capitalismo a través de sus obras (Renau 1950, 30-31, énfasis en el original). Las reglas habían cambiado por completo y, donde se había esperado la instauración de una nueva cultura humanista, se encontraba ahora el

abstraccionismo como una etapa superior de la cultura burguesa, como el tramo más reaccionario y significativo en el desarrollo histórico de su impulso intelectual, subrayando su antirrealismo irracionalista como expresión del creciente proceso de identificación instintiva de los valores intelectuales, políticos y económicos de una sociedad en trance comatoso,

frente al que sería necesario desarrollar una “crítica revolucionaria de la cultura capitalista” que cuestionase esa nueva estructura hegemónica (Renau 1950, 35-36). Con este análisis Renau lograba, sin romper con la ortodoxia que le imponía su militancia y el momento histórico concreto, una de las aproximaciones más finas a la cultura contemporáneas realizadas desde el exilio español y, muy en especial, a la evolución del modernismo plástico bajo las nuevas condiciones de guerra fría, lejos del estalinismo pedestre del que ha sido acusado después (Forment 1997, 227-231).

Renau todavía publicó un texto más de enmienda de su pasado inmediato, titulado “Los comunistas españoles ante los monumentos de la tradición histórica”, en el que se corregían todos sus textos previos sobre la evacuación de los bienes del tesoro artístico durante la guerra, redistribuyendo papeles en el acontecimiento para situar ahora en el centro indiscutible, donde antes aparecían jóvenes estudiantes de arte o el pueblo español, a los militantes comunistas (Renau 1951). Años después, Renau sembraría dudas sobre la fidelidad a su pensamiento de este texto, al decir que cuando lo vio publicado se sorprendió de que diversos pasajes “hubieran sido modificados y arbitrariamente tergiversados”, lo que le había hecho protestar enérgicamente ante el Partido (Renau 1980, 195). Una afirmación que permite considerar este texto como el umbral mismo entre el regreso fiel a la ortodoxia de Partido y el momento en que el artista chocaría de nuevo con sus compañeros comunistas, lo que determinaría el nuevo rumbo que su exilio tomó.

EL REPOSICIONAMIENTO DEL INTELLECTUAL REVOLUCIONARIO: DE MÉXICO A BERLÍN (1952-1965)

Renau encarará la década siguiente incorporándose plenamente al discurso oficial del Partido Comunista en favor de la Paz, respuesta soviética a la creciente tensión política

que derivó de la producción de sus primeras armas nucleares (Hoyos Puente 2012, 309-310). Esta política tendría su expresión internacional más clara en el Congreso de la Paz, que contó con su propio órgano de propaganda en el exilio mexicano, la revista *España y la Paz*, a la que Renau estuvo unido como artista visual desde su fundación en el verano de 1951, lo que le permitió canalizar su labor como intelectual público durante los años siguientes a través de múltiples trabajos gráficos, centrados en el creciente papel en España de los Estados Unidos como parte de su política militar en Europa. Pronto se incorporaría además al recién creado Consejo español de la Paz, desde el que contribuyó al movimiento internacional por la Paz, con frecuencia a través de carteles como el que presentó para el Congreso de los Pueblos por la Paz de Viena, así como a través de múltiples actos celebrados en México, que contaron con decoraciones circunstanciales suyas (Anónimo 1951).

Ante esta actividad en la sociabilidad militante y en la producción gráfica con fines políticos, su obra ensayística se vio entre los años 1952 y 1954 relegada a cuestiones circunstanciales. En 1952 dedicó un texto a la I Bienal de Arte Hispanoamericano franquista, fenómeno de propaganda política internacional a través del arte (Cabañas Bravo 2019, 196-197). Renau reafirmaba en este ensayo su fidelidad a esa tradición plástica nacional popular que los franquistas eran incapaces de encarnar (Renau 1952; 38-42). Mayor importancia tiene el no menos circunstancial “El Arte y la Paz”, que proponía una reflexión histórica sobre el papel de la propaganda militarista de los Estados Unidos durante la guerra fría y la labor que frente a ella debía desarrollar el intelectual para favorecer el discurso de la paz (Renau 1953a, 3). A partir de ese hecho contemporáneo, Renau elaboraba una historia del progresismo humanista en las artes plásticas, encarnado con frecuencia en la repulsa de la guerra a través de obras plásticas de denuncia, cuestión sobre la que se extendería en “Leonardo da Vinci, genio progresista de la humanidad”, publicado en *Nuestro Tiempo* (Renau 1953a, 3, 7; 1953b). En el terreno político continuó unido a la ortodoxia comunista, movilizado ahora en defensa de la labor del PCE para lograr una potencial hegemonía en la constitución de un nuevo Frente Popular, frente a los intentos de deslegitimación por parte de Indalecio Prieto (Renau 1954).

Esta trayectoria de normalidad militante tuvo un inesperado giro el 29 de noviembre de 1952, cuando el dirigente comunista Wenceslao Roces “comunica que Renau ha recibido la invitación al Congreso de los Pueblos por la Paz”, que se celebraría a finales del mes de diciembre (Ballester 2021, 731). Renau no pudo asistir a este encuentro, por cuestiones internas al PCE, pero el año siguiente sí regresó a Europa, por primera vez desde el inicio de su exilio, para asistir en Viena, los días 23-28 de noviembre de 1953, al Consejo Mundial de la Paz. Su asistencia y los contactos que estableció allí propiciaron una serie de invitaciones para viajar a Polonia, Checoslovaquia, Hungría y, finalmente, la Unión Soviética, lo que extendió su viaje desde octubre de 1953 hasta marzo de 1954 (Forment 1997, 233). Renau dejaría registro público de su experiencia en sendas entrevistas concedidas a su regreso a los medios comunistas del exilio en México, llenas de un entusiasmo y emoción por su presencia en el mun-

do del socialismo real esperables en alguien de su constante compromiso comunista (Anónimo 1954a; 1954b).

Sin embargo, el significado y las consecuencias de este viaje fueron mucho más importantes de lo que esos tópicos de creyente daban a entender. Renau seguía viviendo en un país capitalista, y había visto cómo desde 1950 se intensificaba su trabajo comercial en publicidad, gracias a la empresa familiar Estudio Imagen / Publicidad Plástica, dedicada principalmente a la producción de carteles para la industria cinematográfica mexicana (Forment 1997, 226-228, 237-242). Sus condiciones no eran por tanto las mismas que las del mercado pictórico que había descrito en “Abstracción y realismo”, pero vivía bajo la misma cultura capitalista que allí denunciaba y que permeaba inevitablemente su vida cotidiana. Frente a esto, en las democracias populares europeas había encontrado otras formas de vida y la posibilidad de integrarse en un sistema de producción cultural público bajo control del Estado. Su deseo de trasladarse a uno de los países del socialismo real no era resultado necesariamente de un excesivo celo de artista comunista ortodoxo, pues, como dejó claro en una conferencia sobre el realismo socialista basada en su experiencia del arte y la cultura durante su viaje a la URSS, Renau ni siquiera tenía un gran interés estético por el arte soviético (Anónimo 1955b). Lo que sí le interesaba era la posibilidad de realizar una producción intelectual en un marco ideológico distinto al que había sido hasta entonces su medio de trabajo y, por supuesto, solidario con sus valores e ideas marxistas.

El único texto de largo alcance sobre plástica publicado en estos años, un “Panorama de la pintura española contemporánea”, apareció dividido en tres partes, la primera sin firma y las siguientes bajo el seudónimo de Juan Romaní, en el *Boletín* de la Unión de Intelectuales Españoles, de la cual formaba parte como vicepresidente junto a Max Aub (Renau 1956a; 1956b; 1957)⁶. El texto pretendía ser un panorama general informativo dirigido a exiliados sobre la cultura plástica desarrollada en la España franquista, que, como su texto de 1952, se componía de breves comentarios a un gran número de recortes de prensa de diversa procedencia, con especial atención a “la intervención del Estado en el fomento ideológico del antirrealismo” (Renau 1956a, 23, 31). Pese a su título, el texto pronto se convertía en la aplicación al caso de la España franquista de las ideas que había presentado con anterioridad en “Abstracción y realismo” (Renau 1949a, 1950), algo que era posible gracias a la creciente importancia que la pintura contemporánea estaba adquiriendo en el conjunto de la vida pública cultural en España y a la transformación del mercado artístico que se estaba produciendo bajo la presión de la política cultural franquista, que había colocado las formas de arte modernas en el centro del campo artístico y del consumo burgués (Renau 1956b, 27; 1957, 52-54). En estas páginas dejó Renau una síntesis de su labor previa de reflexión sobre el arte contemporáneo, ámbito que no volvería a abordar en sus ensayos hasta casi una

⁶ A pesar del vínculo de Renau con la institución, una nota al segundo artículo explicaba que se incluía entonces una firma porque en el texto “se expresan puntos de vista muy personales” (Renau 1956b, 27), lo que muestra un significativo deseo por parte de la revista de distanciarse de sus posiciones.

década después, aplicadas ahora al caso español con un acierto que la historiografía reciente sobre el periodo ha venido a refrendar (Díaz Sánchez 2013).

A partir de este momento Renau reducirá aún más su actividad como ensayista, y no volverá a publicar durante lo que restaba de su exilio mexicano, salvo un breve homenaje a su siempre admirado Pablo Picasso en su 75 cumpleaños, donde volvía una vez más sobre su gran impacto cultural, aumentado en su opinión por su militancia, desde hacía más de una década, en el Partido Comunista Francés (Renau 1956c). Si tuvo ocasión en estos años de mostrar su continuada fidelidad a los valores políticos y culturales que había forjado antes de su salida de España a través de diversas intervenciones públicas. En abril de 1955 participó como representante del PCE en los actos de celebración del XXIV aniversario de la proclamación de la República, recordándola, pese a “sus graves insuficiencias y frustraciones políticas”, como

el despertar de la inmensa mayoría de nuestro pueblo a la conciencia nacional, la incorporación de millones de españoles, obreros, campesinos e intelectuales, a la lucha activa contra el secular oscurantismo de las clases y castas reaccionarias que han mantenido relegada a nuestra patria, que han frenado obstinadamente su desarrollo económico, social y espiritual (Anónimo 1955a, 2).

La situación contemporánea de España y “la profunda identidad histórica del contenido democrático de la lucha antifranquista que sostiene nuestro pueblo con los destinos de nuestra gran patria española” justificaban la necesidad de revitalizar una vez más el ideal, constantemente problemático durante el exilio, de un nuevo frente político colectivo, ahora bajo la forma del Frente Nacional Antifranquista que entonces proponía el PCE (Anónimo 1955a, 2).

A finales de ese mismo año 1955 pudo volver a exponer sus ideas artísticas en la entrevista que Luis Romero le hizo en *España Popular*, en la que insistió en su concepción, desarrollada desde 1937, del realismo no como una estética sino como una orientación hacia “las grandes mayorías” (1955). Preguntado por el papel del arte en “la época actual”, Renau insistió una vez más en que lo esencial del arte era su función social, ineludible, que debía entonces “coadyuvar con las grandes fuerzas sociales que están fraguando un mundo nuevo, el mundo socialista”, lo que no le impedía mostrarse abierto al amplio espectro de la experiencia artística que es posible en la realidad, cuya evolución en

un plano político y humano, nos enseña a superar el sectarismo, a ensanchar nuestro criterio y a abrir el corazón.... Porque, efectivamente en la situación de quiebra de todo un sistema económico, social y espiritual que estamos presenciando, toda forma de arte que estimule el amor a la vida, en cualquiera de sus múltiples facetas, cumple una misión positiva (Romero 1955).

Renau aprovechó la entrevista para realizar otra de sus defensas parciales del realismo socialista, al que daba una importancia ideológica central pero a cambio de liberar-

se de toda necesidad de seguir un modelo plástico-estético único, lo que constituía una posición en apariencia paradójica pero en realidad perfectamente coherente desde su punto de vista como intelectual modernista y revolucionario. La entrevista se cerraba con una nota amarga, al afirmar que, como artista, se encontraba “muy insatisfecho con mi presente. Por circunstancias de diverso orden que no vienen al caso, no he dado todo lo que puedo dar en el plano de mi actividad artística”, antes de concluir que “mi obra está aún muy por debajo de mi capacidad política y profesional” (Romero 1955). Mostraba Renau así una frustración que, sin duda, contribuyó a su decisión final de abandonar México para exiliarse por segunda vez en la Alemania comunista.

Aunqu los últimos años en México vieron a Renau dedicado a una labor de intelectual público de bajo perfil, volcada en el creciente interés, por parte tanto del PCE como de la Unión de Intelectuales españoles, en acercarse a los intelectuales antifranquistas del interior, su atención parecía ya dirigida a la posibilidad de salir hacia la República Democrática Alemana, algo que podían facilitarle algunos de los contactos que había conseguido en su viaje europeo de 1953, como finalmente hizo Walter Heynowski, a quién había conocido en Varsovia y que le había proporcionado trabajo, estando todavía en México, en la revista satírica *Eulenspiegel* (Bellón Pérez 2008, 379-380). Sean cuales fueran las razones personales finales de la decisión de marchar, Renau partió a Alemania con la esperanza de encontrar el medio ideal para el desarrollo de *The American Way of Life*, la serie de fotomontajes en la que trabajó durante todo su exilio (Bellón Pérez 2008, 404-411). Antes de su salida se sucedieron múltiples homenajes durante el mes de febrero de 1958, destacando los organizados por la Unión de Intelectuales españoles y por el PCE, en el que Renau intervino para anunciar que se disponía “a poner toda mi fuerza de voluntad para seguir el camino de siempre, el camino de la gran familia de los comunistas; que seguiré siendo fiel a nuestros ideales, a nuestro Partido, a nuestro pueblo, a la causa del socialismo y a las pruebas de amistad y camaradería que aquí me habéis ofrecido” (Anónimo 1958).

Las dificultades que Renau encontró en Alemania durante los primeros años han sido abordadas en detalle por Albert Forment (1997, 259-276) y, sobre todo, por Fernando Bellón Pérez (2008, 399-472), pero lo que me interesa abordar para concluir es el modo en que este segundo exilio ofreció a Renau unas nuevas condiciones que lo llevaron, primero, a revitalizar su trabajo como ensayista y, finalmente, a poner fin a su dedicación como observador reflexivo de la realidad política y cultural contemporánea, para pasar a centrarse en una labor esencialmente de memoria. Una parte importante del quehacer ensayístico que Renau retomó a principios de los años sesenta estuvo centrada en textos informativos sobre su trayectoria política y cultural, sus proyectos artísticos presentes o sobre la obra de los muralistas mexicanos, siempre en revistas alemanas (Forment 1997, 363). Dentro de ese conjunto destaca un breve texto dedicado al cartelismo, que volvería a publicar en varias ocasiones, titulado “Un grito pegado a la pared” (Renau 1961), aparecido en la revista de la Federación Democrática Internacional de Mujeres, que se editaba en Berlín en seis idiomas. En una nueva conexión con su pensamiento anterior al exilio, el texto venía a sintetizar las ideas fundamentales de

su ensayo de 1937, a las que ahora sumaba lo aprendido en su experiencia como cartelista vinculado al movimiento comunista por la Paz, para reivindicar la labor del cartel como paradigma del medio de masas que interpela a la ciudadanía en el espacio público (Renau 1961, 13). En 1965 apareció “Rango universal de la pintura Mexicana”, que recogía una conferencia dada en la Universidad de Rostock dos años antes, en la que Renau analizaba el valor histórico y político del muralismo mexicano (Renau 1965a). En este ensayo quedaba muy claro el valor que Renau había dado a este movimiento cuando, tras conocer a Siqueiros durante la guerra de España, decidió encaminar su exilio hacia México en vez de hacia la Unión Soviética. El muralismo mexicano había ofrecido a Renau una alternativa al realismo socialista, al adaptar las conquistas de las formas artísticas modernistas al impulso revolucionario, dando lugar a una modernidad realista capaz de comunicarse con amplios públicos (Renau 1965a, 19-20).

Muchas de las ideas desarrolladas en este ensayo reaparecieron en su última intervención pública sobre el arte contemporáneo, “*Auditur et altera pars*. Sobre la problemática actual de la pintura”, publicada en dos partes en la revista comunista *Realidad* (Renau 1964; 1965b). El origen y contexto de este artículo es, probablemente, el mejor conocido de todos los escritos por Renau, que había sido elegido miembro suplente del Comité Central del PCE poco después de llegar a Berlín, y en una de las reuniones del partido expresó ante Santiago Carrillo su desacuerdo con un artículo de Fernando Claudín sobre arte contemporáneo publicado en el primer número *Realidad*, a lo que Carrillo respondió que las páginas de la revista estaban abiertas para su eventual respuesta (Bellón Pérez 2008, 390; Díaz Sánchez 2003; Morán 2017, 661-663, 703). El deseo de Renau de acercarse a la directiva del PCE para intervenir en la política cultural del Partido lo llevó a redactar una extensa respuesta que lo situó en el centro del agrio proceso de depuración de Fernando Claudín y Jorge Semprún. En su ensayo, Renau deslegitimaba la interpretación del arte contemporáneo de Claudín, que celebraba abiertamente las prácticas vanguardistas de posguerra, en un detallado pero trabajoso análisis marxista que tenía al mismo tiempo mucho de memoria de su propia labor intelectual. Destacaba en él una idea que parecía surgir de un autoanálisis de su propia condición de intelectual modernista y revolucionario: la denuncia del modo en que “lo moderno” había acabado convertido durante la guerra fría en una legitimación de ciertas formas de producción cultural, esencialmente aquellas afines al capitalismo, robándole su propia temporalidad a aquellas alternativas culturales contemporáneas a ese discurso hegemónico, a las que se había pasado a considerar fuera de su tiempo, “*inactuales*” (Renau 1964, 81-83).

La importancia final de este texto fue, sin embargo, política, al encontrarse en el origen de su ruptura con el PCE. Tras la publicación del artículo, Renau se quejaría por carta de que algunas partes del texto habían sido, una vez más, amputadas o modificadas por el Partido, y de que la publicación de la segunda parte perdía sentido una vez se había llevado a término la depuración (Forment 1997, 273-275). En una carta posterior a Manuel Azcárate, miembro del Comité Ejecutivo del Partido, Renau informaba de que ponía “término con estas líneas, de modo irrevocable, a mi cada vez más

precaria y aleatoria participación en la política intelectual del Partido” (Forment 1997, 276), lo que supuso también en la práctica el fin de su trayectoria como intelectual y ensayista vinculado a los medios del exilio. Como contó al galerista Manfred Schmidt en 1977, su relación con el PCE en el exilio alemán supuso una completa decepción, al encontrarse que, perdido el interés por el arte de agitación, “el partido se desentendía del arte en absoluto, puro oportunismo. Los pintores tenían valor si firmaban un manifiesto sobre Vietnam o contra Franco. Era una cosa política, puro pragmatismo. Eso me amargó mucho” (Bellón Pérez 2008, 305).

Todavía aparecieron algunos ensayos más de Renau, siempre traducidos al alemán, después de 1965, pero que se integraban en la mencionada labor memorialística que ya apuntaba en textos previos y que dominaría completamente su revitalizada producción intelectual ya durante los años de la transición. Entre tanto, parecía que el momento de las grandes teorizaciones sobre las condiciones culturales del presente había pasado, y que los cambios que habían traído la guerra fría y la evolución del movimiento político antifranquista arrinconaban de manera definitiva los valores políticos y culturales del teórico marxista.

CONCLUSIÓN: CULTURA FRENTEPOPULISTA, GUERRA FRÍA CULTURAL Y MARXISMO OCCIDENTAL

Con esta visión forzosamente panorámica de la trayectoria intelectual de Josep Renau a lo largo de sus exilios durante la inmediata posguerra mundial y la posterior guerra fría, he querido analizar el modo en que un intelectual formado en los valores culturales del frentepopulismo de los años treinta tuvo que renegociar sus principios con las cambiantes condiciones de la posguerra, tanto dentro de los países de acogida como de manera global. Renau articuló sus reflexiones a través del análisis de las nuevas condiciones en las que tuvo que actuar como artista intelectual, al tiempo que continuaba trabajando en la memoria y la reevaluación de las ideas y prácticas culturales frentepopulistas que lo habían definido durante la guerra de España.

La obra ensayística de Renau durante estos años apunta a un perfil intelectual no muy diferente del de aquellos intelectuales que Perry Anderson consideró como parte de un giro cultural en el marxismo occidental (Anderson 1987, 49-74). Como otros intelectuales de su generación, Renau se incorporó a la cultura marxista en el periodo de entreguerras a través del antifascismo (Hobsbawm 2011, 261-313), dirigiendo su trabajo hacia una síntesis de marxismo y modernismo aprendida en el análisis de las prácticas artísticas de la cultura revolucionaria alemana y soviética (Renau 1978; Lunn 1982; Hernández Cano 2015, 397-405).

Una constelación de referentes plásticos y políticos que determinarían su visión del arte producido bajo el capitalismo en los años de la posguerra, en una constante negociación con las condiciones y posibilidades accesibles en cada uno de sus sucesivos exilios en México y Berlín. Con el análisis de esa negociación permanente he querido

abrir nuevas vías de comprensión histórica sobre su obra y sobre el periodo en que vivió y escribió, vías que contribuyan a abordar la complejidad de las trayectorias intelectuales que se produjeron durante la extensa guerra fría en la que vivieron los exiliados.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anderson, Perry. 1987 [1976]. *Considerations on Western Marxism*. London: Verso.
- Anónimo. 1937. “Universidad de Valencia. Una conferencia de Renau”. *El Pueblo*, 20 de mayo: 3.
- Anónimo. 1949. “Actividades de ‘Los Amigos de Las Españas’”. *Las Españas* 11: 13.
- Anónimo. 1951. “El consejo español de la Paz, mandatario de la voluntad del pueblo español”. *España y la Paz* 8, 15 de diciembre: 4-5.
- Anónimo. 1954a. “Entrevista con nuestro camarada José Renau”. *España Popular*, 14 de mayo: 1 y 3.
- Anónimo. 1954b. “La ruta de la paz. Entrevista con José Renau”. *España y la Paz* 47, 28 de septiembre: 6-7.
- Anónimo. 1955a. “Gran sentimiento republicano y patriótico en la celebración del XXIV aniversario de la proclamación de la República en España”. *España Popular*, 22 de abril: 1-2.
- Anónimo. 1955b. “Sobre la pintura rusa. Conferencia del pintor José Renau”. *España Popular*, 2 de diciembre: 3.
- Anónimo. 1958. “El camarada Renau sale para Europa”. *España Popular*, 28 de febrero: 6.
- Aub, Max. 2023. *Diarios 1939-1972*. Sevilla: Renacimiento.
- Aznar Soler, Manuel. 1996. “Política y literatura en los ensayos de Max Aub”. En *Actas del Congreso Internacional “Max Aub y el Laberinto Español”*, edición de Cecilio Alonso, 568-614. Valencia: Ayuntamiento de Valencia.
- 2021. *El Partido Comunista de España y la literatura (1931-1978). Once estudios sobre escritores, intelectuales y política*. Sevilla: Atrapasueños.
- Ballester, Manuela. 2021. *Mis días en México. Diarios (1939-1953)*. Sevilla: Renacimiento.
- Barnhisel, Greg. 2024 [2015]. *Cold War Modernists. Art, Literature, and American Cultural Diplomacy*. New York: Columbia University Press.
- Bellón Pérez, Fernando. 2008. *Josep Renau. La abrumadora responsabilidad del arte*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim/Diputació de Valencia.
- Bjerström, Carl-Henrik. 2017. *Josep Renau and the Politics of Culture in Republican Spain 1931-1939. Re-Imagining the Nation*. Brighton/Chicago/Toronto: Sussex Academic Press.
- Cabañas Bravo, Miguel. 2007. *Josep Renau. Arte y propaganda de guerra*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- 2010. “Exilio político y crítica artística. El caso de los republicanos españoles en México”. *Revista de Historiografía* 13: 30-55.
- 2019. “Un puente del franquismo para atraer a los artistas expulsos: la Bienal Hispanoamericana y las posturas de Rebull, Lobo, Renau y Galí”. En *Represión, exilio y posguerras: las consecuencias de las guerras contemporáneas en el arte español*, coord. por Miguel Cabañas Bravo, Idoia Murga Castro y Wifredo Rincón García, 174-203. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Carrión Sánchez, Pablo Jesús. 2004. “La delegación del PCE en México (1938-1956). Origen y límite de una voluntad de liderazgo de la oposición”. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V, Historia contemporánea* 16: 309-336.

- Caudet, Francisco. 2017 [1992]. *El exilio republicano en México. Las revistas literarias (1939-1971)*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Díaz Sánchez, Julián. 2003. “Una polémica (frustrada) de partido”. En *El arte fuera de España*, coordinación de Miguel Cabañas Bravo, 680-684. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- 2007. “Los papeles de Renau”. En *Josep Renau 1907-1982: compromiso y cultura*, edición de Jaime Brihuega y Norberto Piqueras, 306-321. Valencia: Universitat de València/SECC.
- 2013. *La idea de arte abstracto en la España de Franco*. Madrid: Cátedra.
- Forment, Albert. 1997. *Josep Renau. Història d'un fotomuntador*. Barcelona: Afers.
- Gaos, Ángel. 1937. “Hora de España. Revista Mensual”. *Nueva Cultura* 2: 21-22.
- Gaya, Ramón. 1937a. “Carta de un pintor a un cartelista”. *Hora de España* I: 54-56.
- 1937b. “Contestación a José Renau”. *Hora de España* III: 59-60.
- 1937c. “Nueva Cultura”. *Hora de España* IV: 60-62.
- Glondys, Olga y Yasmina Yousfi López, eds. 2021. *La prensa cultural de los exiliados republicanos II. Los años 50-70*. Sevilla: Renacimiento.
- Gómez, Mayte. 2005. *El largo viaje. Política y cultura en la evolución del Partido Comunista de España, 1920-1939*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Guilbaut, Serge. 1990 [1983]. *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Madrid: Mondadori.
- Hauptman, Jodi y Adrian Sudhalter. 2020. *Engineer, Agitator, Constructor. The Artist Reinvented 1918-1939. The Merrill C. Berman Collection*. New York: Museum of Modern Art.
- Hernández Cano, Eduardo. 2015. *Palabras sobre imágenes. Autoridad intelectual, ensayo y cultura visual de masas en España (1927-1937)*. Tesis doctoral, New York University.
- Hernández Sánchez, Fernando. 2015. *Los años de plomo. La reconstrucción del PCE bajo el primer franquismo*. Barcelona: Crítica.
- Hobsbawm, Eric. 2011. *How to Change the World. Tales of Marx and Marxism*. London: Abacus.
- Hoyos Puente, Jorge de. 2012. *La utopía del regreso. Proyectos de Estado y sueños de nación en el exilio republicano en México*. Ciudad de México/Santander: El Colegio de México/Universidad de Cantabria.
- 2017. “1946”. En *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*, coordinación de Mari Paz Balibrea, 252-257. Madrid: Siglo XXI.
- Lunn, Eugene. 1982. *Marxism & Modernism. An Historical Study of Lukács, Brecht, Benjamin and Adorno*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Martin, Leslie, Ben Nicholson y Naum Gabo, eds. 1971 [1937]. *Circle. International Survey of Constructivist Art*. New York/Washington, D.C.: Praeger Publishers.
- Martín Gijón, Mario. 2018. “La patria imaginada. Reflexión sobre España desde el exilio”. En *El ensayo del exilio republicano de 1939 I. España y el mundo. Filosofía y política*, edición de Mario Martín Gijón, 13-109. Sevilla: Renacimiento.
- Mendelson, Jordana. 2005. *Documenting Spain. Artists, Exhibition Culture, and the Modern Nation, 1929-1939*. University Park: The Pennsylvania State University Press.
- Mendelson, Jordana, coord. 2023a. *Seminario Internacional Renau y los exilios*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern.
- Mendelson, Jordana. 2023b. “Función Social del Cartel Publicitario de Renau: teoría, política y diseño antes y después del exilio”. En *Seminario Internacional Renau y los exilios*, 46-59. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern.
- Morán, Gregorio. 2017. *Miseria, grandeza y agonía del PCE 1939-1985*. Madrid: Akal.

- Pérez Contel, Rafael. 1986. *Artistas en Valencia, 1936-1939*, 2 vols. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Renau, José. 1937a. "Contestación a Ramón Gaya". *Hora de España*, II: 57-60.
- 1937b. *Función social del cartel publicitario*. Valencia: Tipografía moderna.
- 1938. "Goya y nosotros. De nuevo, por nuestra independencia". *Nuestra bandera* 1-2: 96-99.
- 1940a. "Reflexiones sobre la crisis ideológica del arte". *España Peregrina* 2: 70-74.
- 1940b. "Libros. 'La nube y el reloj'. Un libro de Luis Cardoza y Aragón sobre la pintura Mexicana contemporánea". *España Peregrina* 8-9: 119-120.
- 1946. "El pintor y la obra". *Las Españas* 2: 12 y 16.
- 1947a. "El Color del Desaliento". *Las Españas* 6: 5.
- 1947b. "El arte entre llamas". *Las Españas* 7: 22-23.
- 1949a. "Abstracción y realismo. Comentarios sobre la ideología en las artes plásticas". *Nuestro Tiempo* 1: 35-42.
- 1949b. "La causa de España y los especuladores del derrotismo". *Nuestro Tiempo* 2: 18-29.
- 1950. "Abstracción y realismo. Comentario sobre la ideología en las artes plásticas". *Nuestro Tiempo* 4-5: 25-36.
- 1951. "Los comunistas españoles ante los monumentos de la tradición histórica". *Nuestro Tiempo* III, n.º 1: 22-27.
- 1952. "Sobre la Bienal franquista". *Nuestro Tiempo* III, n.º 6: 35-44.
- 1953a. "El Arte y la Paz". *España y la Paz* 31, 6 de marzo: 3, 7.
- 1953b. "Leonardo da Vinci, genio progresista de la humanidad". *Nuestro Tiempo* 8: 28-35.
- 1954. "Las inconsecuencias de Indalecio Prieto". *España Democrática*, 16 de diciembre: 1, 3.
- [Anónimo]. 1956a. "Panorama de la pintura española contemporánea. Esquema informativo y crítico a través de las Exposiciones Bienales. Primera parte: las Bienales desde fuera". *Boletín de Información. Unión de Intelectuales Españoles* 1: 23-32.
- [como Juan Romani]. 1956b. "Panorama de la pintura española contemporánea. Esquema informativo y crítico a través de las Exposiciones Bienales. Segunda parte: las Bienales desde dentro". *Boletín de Información. Unión de Intelectuales Españoles* 2: 27-32.
- 1956c. "En los 75 años de Picasso". *España Popular*, 1 de noviembre: 5.
- [como Juan Romani]. 1957. "Panorama de la pintura española contemporánea. Esquema informativo y crítico a través de las Exposiciones Bienales- Segunda parte: las Bienales desde dentro. (Continuación)". *Boletín de Información. Unión de Intelectuales Españoles*, 3-4: 51-60.
- 1961. "Un grito pegado a la pared". *Mujeres del mundo entero* 9: 11-14, 29.
- 1964. "*Auditur et altera pars*. Sobre la problemática actual de la pintura". *Realidad* 3: 70-117.
- 1965a. "Rango universal de la pintura Mexicana". *Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Rostock* 14: 19-39.
- 1965b. "*Auditur et altera pars*. Sobre la problemática actual de la pintura". *Realidad* 5: 107-135.
- 1976. "Mi experiencia con Siqueiros". *Revista de Bellas Artes* 25: 2-25.
- Renau, Josep. 1977. "Notas al margen de Nueva Cultura". En *Nueva Cultura*, xii-xxiv. Vaduz: Topos Verlag AG.
- 1978. "La lección decisiva de John Heartfield". *Informaciones de las Artes y las Letras* 514: 3-4.
- 1980. *Arte en peligro 1936-1939*. Valencia: Excmo. Ayuntamiento de Valencia.
- 1981a. "Homenaje a John Heartfield". *Photovision* 1: 11-16.
- 1981b. "Connotaciones testimoniales sobre el 'Guernica'". En *Guernica-Legado Picasso*, 8-22. Vitoria: Ministerio de Cultura.

- 1982. “Albures y cuitas con el ‘Guernica’ y su madre”. *Cimal* 13: 20-27.
- Romero, Luis. 1955. “Arte y vida. Nuestros pintores dicen”. *España Popular*, 14 de octubre: 3.
- Said, Edward W. 2012 [2000]. *Reflections on Exile and Other Essays*. Lonon: Granta.
- Stonor Saunders, Frances. 2000 [1999]. *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*. London: Granta.
- Traverso, Enzo. 2021. *Revolution. An Intellectual History*. London/New York: Verso.
- Tuñón de Lara, Manuel. 1985. “Cultura y culturas. Ideologías y actitudes mentales”. En *La Guerra Civil Española. 50 años después*, editado por Manuel Tuñón de Lara, Julio Aróstegui, Ángel Viñas, Gabriel Cardona y Josep M. Bricall, 275-358. Barcelona: Labor.
- Valender, James y Gabriel Rojo Leyva. 1999. “Las Españas”. *Historia de na revista del exilio (1943-1963)*. Ciudad de México: El Colegio de México.
- Westad, Odd Arne. 2018. *The Cold War: A World History*. London: Penguin Books.
- Wilk, Christopher, ed. 2008. *Modernism. Designing a New World*. London: V&A.

Fecha de recepción: 18.12.2024

Versión reelaborada: 11.04.2025

Fecha de aceptación: 06.05.2025