JOSEP RENAU BERENGUER. TESTIMONIO SOCIAL Y PROYECTO PEDAGÓGICO

JOSEP RENAU BERENGUER: SOCIAL TESTIMONY AND PEDAGOGICAL PROJECT

Begoña Souviron López
Universidad de Málaga
bsouviron@uma.es
https://orcid.org/0000-0003-0597-9388

Resumen: La actualidad de la obra de Josep Renau se evidencia en un mundo que demanda nuevas estrategias de representación y múltiples modalidades de comunicación. Este intelectual, Director de Propaganda Gráfica del Gobierno de la II República y responsable de la evacuación de los cuadros del Museo del Prado durante la contienda civil, vivió a partir de 1939 en el exilio en México y en la República Democrática de Alemania. A través de las plataformas, redes y consiguientes dispositivos de reproducción, sus fotomontajes adoptan en la actualidad un nuevo significado y despiertan la atención y el ansia de proyección de las personas en los sistemas semióticos visuales dominantes de la globalización. Por eso sus carteles, murales y fotomontajes proponen en diferentes contextos políticos una realidad figurativa interdisciplinar y un proyecto pedagógico que merece la atención de los profesores de español, su historia, cultura y sociedad.

Palabras clave: Josep Renau, fotomontajes, proyecto pedagógico, Didáctica del Español

Abstract: The timeliness of the work of Josep Renau, a republican intellectual, Director of Propaganda and responsible for the evacuation of the paintings from the Prado Museum during the war of 1936, who lived in exile in Mexico and in the Democratic Republic of Germany, has its best chance in a world that demands new strategies of representation of reality and diverse modalities of communication. Through platforms, networks and their consequent devices, images monopolize as never before people's desire for projection in visual semiotic systems, agitated by compulsion and the need to be consumed urgently. This intellectual poster artist, muralist and photo editor proposes in several political contexts an interdisciplinar figurative reality and a pedagogical way of teaching and learning spanish Culture.

Keywords: Josep Renau, teaching and learning spanish culture

LOS FOTOMONTAJES DE JOSEP RENAU EN EL ORIGEN DE LA HIPERMEDIALIDAD

La acepción del concepto clásico de *representación* como puesta en escena aparecía ya en el Renacimiento para referirse, sobre todo, a la recreación verbal y escénica de una determinada

realidad o contenido, en aras de hacer visible y efectiva una trama o figura a través de la Retórica, como sucedía en el caso de la alegoría del Auto Sacramental. Más recientemente, por otra parte, en medios como el teatro, el cine y la fotografía, se han ido introduciendo en un mismo plano diferentes realidades con la consiguiente proliferación y diseminación de información de carácter literal; de ahí que el concepto de representación*,* sobre todo respecto a la modalización, la manera en la se transmite el mensaje en cuestión, haya contribuido, gracias a la perspectiva*,* a poner el foco en la manera de ver la realidad representable a través de algo. Si el reflejo más o menos real, la transparencia*,* se operaba debido a una perspectiva lineal, aun cuando se usara la geometría para recrear la tridimensionalidad representada en tramoyas o trampantojos, uno de los medios más privilegiados a la hora de dotar de realidad a la figuración, la fotografía, con el descubrimiento de la cámara oscura, significa un avance porque era una ventana que reflejaba la realidad a la manera en la que los antiguos pintores diseñaron los soportes en lienzos rectangulares antes de componer las figuras del cuadro. La fotografía abarcaba dos procesos, mecánico y químico, por lo que enseguida surgió la polémica de si era solo un medio realista de reproducción o una manera de arte. Por lo pronto se admitió que la perspectiva adoptada por el fotógrafo, así como la manera de afrontar la realización de la fotografía, podía ser el producto de una subjetividad que, con mayor o menor acierto, evidenciara una sensibilidad precisa.

Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XX se negaba que la imagen tuviera más capacidad de representación que el discurso, sirviendo la primera como ejemplo o aclaración de lo dicho o escrito. Luego, el postestructuralismo rompió esa dicotomía dando lugar a la asimilación de imagen y texto, aunque todavía no a la inversa (Bolter, Jay David, y Grusin Richard, 2011). Barthes en *Camera Lucida* (48) insistía, además, en que precisamente el fotógrafo, con el gesto manual de disparar, favorecía que el espectador entrara inmediatamente en contacto con la realidad visualizada. El filósofo francés admitía que, a pesar de que la fotografía no era un medio animado, sin embargo, a él sí le animaba (55).

Lo dicho cabe afirmarse respecto al espacio visual unificado y el uso interactivo e intuitivo de las plataformas en las que se promueve el medio fotográfico, pero cabría preguntarse sobre estas condiciones respecto al fotomontaje, técnica que usa la foto de base para componer una realidad figurativa más compleja y de manera retórica. En este sentido nos cuestionamos si no estamos ante un caso original de lo que hoy se conoce como Hipermedialidad, término aplicado a la multiplicidad de pantallas y la posibilidad de intervenir unas en otras para la producción digital, teniendo en cuenta que a menudo esa instancia puede subvertir la inmediatez de los mensajes boicoteando un deseo fácil de reproducción mediática (Bolter, Jay David, y Grusin Richard 38).

Ya reconocía Marshall McLuhan (22) que el contenido de cualquier medio era un mensaje y éste, a su vez, otro medio que interactuaba en la aldea global, estableciendo con los demás diferentes relaciones; de modo que, si esta interacción era de nuevo sujeto de mediación, estaríamos ante lo que se ha dado en llamar en la actualidad Remediación.

Selfies, Instagram, Whatsapp, Tik-tok, etc. remiten a una práctica figurativa de la proyección y auto-representación del sujeto que entronca con las imágenes de las manos pintadas en las cavernas y el autorretrato clásico, entendidos como imágenes textuales. En el fotomontaje nos hacemos hiperconscientes de que la realidad converge con una manera propia y diferenciada de representación histórica y emocional.

Carl-Henrik Bjerstrom, cuando estudia a Renau, incide en el poder transformador del fotomontaje y destaca en primer lugar que la fotografía introduce la realidad en el espacio mediático, de una forma hasta entonces desconocida. Igualmente señala su poder de proyección a la hora de ser usada como medio publicitario o propagandístico porque se convierte en objeto de recepción para muchas personas a las que invita a reaccionar, a diferencia de lo que sucedía en la pintura, que era disfrutada solo por unos pocos. Para Renau esta técnica transmitía muchas cosas

que todo el mundo podía entender y gracias al impacto que poseían, eran difíciles de olvidar. (Bjerstrom 58)

Bjerstrom se detiene al considerar la influencia de Heartfield[1] en Renau, a la hora de afrontar el fotomontaje como única forma artística de representar con verosimilitud el carácter absurdo y paradójico de la sociedad capitalista, y mantiene que el medio captaba su esencia contradictoria, difícilmente fotografiada o visualizada en un espacio único (64). Lo grotesco, lo onírico, lo surreal, lo caricaturesco, como modos de representación de una realidad deformada y deformante, adquieren en el fotomontaje protagonismo a la hora de tratar las figuras de abuso de poder. Renau demuestra desde comienzos de los años 30 que, a través de este nuevo medio de reproducción, podía alcanzar a un público más numeroso que el burgués que ya disfrutaba de la fotografía.

UN ARTE PARA EL PUEBLO

Renau recoge en sus primeras obras las influencias de artistas rusos como por ejemplo Georgi Plakhanov, plasmadas en la producción de carteles, y de los cineastas Serguéi Eisenstein y Vsévolod Pudovkin[2], reivindicando la imagen tridimensional, que tenía mayor impacto visual y era más inmediata a su juicio. (Josep Renau, *Función social del cartel*). Luego, incorpora el fotomontaje como un recurso en sus obras gráficas que salen en publicaciones periódicas y son entendidas como instrumento pedagógico de formación de las masas.

Si hay una cualidad que define el carácter de Josep Renau, más allá de algunos defectos como la soberbia o falta de templanza, es su compromiso político con una enorme fuerza de voluntad y constancia. Parece que ese tesón se lo transmitió cuando era pequeño su propio padre, cuando le explicó que el trabajo del artista no acababa nunca. (Josep Renau, *La batalla*… 37).

Renau conocía desde su juventud la revolución artística de los fotomontadores herederos de la Nueva Objetividad, como John Heartfield. En ese sentido aseguró en una entrevista mantenida con Carles Fontseré y recogida por María Rupérez, que había sido Helios Gómez, dibujante anarquista, quien traía esas novedades desde Alemania. En la Librería Internacional, recién inaugurada en Valencia y frecuentada por los intelectuales jóvenes, el *AIZ (Arbeiter illustrierte Zeitung),* revista ilustrada de los trabajadores, y las obras de los dadaístas revolucionarios y antifascistas, como George Grosz o Otto Dix, eran bien conocidas, pero Renau afirmaba que el movimiento que más le influyó fue el constructivismo y que admiraba el uso de la fotografía como elemento artístico que se hacían sus fotógrafos.

Igualmente, el joven Josep Renau estuvo en contacto con grupos anarquistas que mantenían una forma de vida naturalista, pero pronto comprendió que, para llevar a la práctica esa utopía, precisaba de una intención y dirección en la vida diaria y, por ese motivo, prefirió los ideales de Marx y Engels que, como el mismo confesaría años después, le ayudaban a comprender exactamente las vivencias libertarias que había experimentado. Conforme a esas creencias, produjo la serie de *Estampas de Primavera*, donde destaca "La Rosa" o "El beso" que son como sublimaciones poéticas de los deseos de amor y belleza propios de las utopías más románticas del anarquismo idealista.

Años después en el número 1 de *Nueva Cultura*, de marzo del 37, se mostraba contrario a la tibieza de los ideales krausistas de procedencia germánica y a sus misiones pedagógicas cuyas generosas y bienintencionadas actitudes de ningún modo podían paliar las necesidades educativas de las clases oprimidas, pues estaban impregnadas, según el autor, de "elitismo paternalista" como transmitía el "eurocentrismo purista" de la *Revista de Occidente.* (Renau, *La función social*… 79).

[1] John Heartfield fue uno de los artistas más influyentes del movimiento Dadá en Berlín que combatió el nazismo.
[2] Prestigiosos realizadores cinematográficos rusos.

Reconocía también que le interesaba sobremanera la contradicción existente entre pensamiento y acción y de qué forma una manifestación artística, provocada por la apreciación estética o la especulación filosófica, despertaba las más variadas reacciones psíquicas.

En 1924 escuchó hablar por primera vez de Lenin, al que se refería un jesuita durante el sermón de la misa como si fuera el mismísimo diablo. A raíz de esto, confiesa, fue interesándose por saber quiénes eran los ateos y en qué creían. También reconoce la influencia que tuvo el alemán Heartfield en su vida porque -asegura- le mostró la dialéctica marxista-leninista como la ciencia de las contradicciones y el fotomontaje político como la forma más adecuada para visualizar esa dialéctica (Renau, *La función social*…150).

Josep Renau no se consideraba especialmente un fotomontador, sino más bien un artista que dominaba la técnica; pero mantenía que era la más compleja y difícil de las artes visuales ya que exigía gran experiencia en el manejo de los espacios pictóricos, a la vez que el dominio de diferentes técnicas de fotografía, así como un profundo conocimiento del método marxista-leninista para analizar la realidad de la sociedad contemporánea y escoger lo más significativo.

Ya desde 1929 el visionario Renau compone fotomontajes para las revistas *Orto y Estudios,* entre los que destacamos uno donde se aprecia el germen compositivo y figurativo de su serie posterior *The American Way of life*, que se gestaría durante su larga estancia en México: se trata de *L'home arctic*, en blanco y negro, de carácter surrealista y con influencia de la estética escultórica de Alberto.

En 2006 el IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, dedicó una exposición a Renau y produjo un catálogo en el que se incluía un artículo del mismo artista, titulado *Función del montaje. Homenaje a John Heartfield*. Allí Renau mantiene que la *intención*, (palabra que considera sinónima de función), de su maestro era "radiografíar los confines más abyectos de la condición humana" y observa como su espacio de referencia iba desde el realismo más crítico, denso, certero y penetrante, hasta la nebulosa en la que se envuelve la abyección a la que le presta una luz interior (175).

Respecto a las cuestiones fundamentales relacionadas con la composición de los carteles en los años 30, hemos de tener en cuenta que los cartelistas eran dibujantes profesionales y publicistas que usaron sus experiencias para diseñar un tipo de propaganda política, de iconicidad simple con la función de afinar en las imágenes de lucha, reclutamiento, medidas de higiene, obligaciones del frente y la retaguardia y así como el fomento de la conciencia. Especial énfasis pusieron en la defensa de los derechos y deberes ciudadanos, el refuerzo de la moral de victoria y la resistencia republicana contra los golpistas.

Renau fue el verdadero teórico e impulsor del cartel, si bien admite que hubo tal proliferación de ellos, sobre todo al principio de la contienda civil, que muchos dibujantes e ilustradores no supieron reflejar bien su función social usando solo recursos gráficos más propios de la publicidad. Entre los numerosos carteles que produjo llama la atención el de *Marineros de Cronstadt*, que simboliza la necesidad de un mando único, la consigna del Partido Comunista a lo largo de la Guerra Civil.

En los años del exilio mexicano produjo infinidad de carteles de películas que le dieron gran fama y, aunque carecían de intención política, le sirvieron para sobrevivir y mantener a su numerosa familia que le ayudaba en el taller.

EL MÉTODO

La clasificación de los materiales que realiza Renau a lo largo de su vida demuestra la sistematización característica de un buen archivero experto en imágenes y familiarizado con la

tradición clásica de los mejores artistas figurativos. Renau estuvo siempre muy orgulloso de este talento suyo, de su retentiva para almacenar en la memoria cantidad de imágenes que combinaba y usaba según un orden minucioso. Una vez compuesto el fotomontaje, lo fotografiaba y podía volver a usarlo. Decía que para ser un buen fotomontador había que ser un buen pintor, fotógrafo y marxista-leninista, porque esa era, según él, la única manera de manejar bien las fotos del archivo. (Cit. por Bellón 18).

Desde muy joven empieza a interesarse por esta modalidad artística mediática y usa como base la fotografía o fragmentos a los que yuxtapone otros elementos visuales. Subordina o contrapone todos esos materiales con una sintaxis retórica visual que se articula en función de lo que define como nudos-temáticos visuales. Así su obra recoge, como afirma el propio Renau, desde el realismo casi fotográfico hasta la expresión abstracta y subjetiva de los colores y las formas (J. Renau, *El pintor y la obra*…16). Aseguraba que se había esforzado por hacer tan inteligibles sus mensajes a través de los diferentes elementos iconográficos, que no era necesario ni siquiera el texto. La confluencia de elementos heterogéneos pertenecientes a ámbitos semánticos distintos permitía que se entendiera el mensaje nuevo y revolucionario, de una vez, en virtud del impacto que causaba. La eficacia didáctica y crítica del fotomontaje estaba asegurada porque las imágenes, al reflejar contradicciones reales, podían ser entendidas por la gente. En ellas aparecen instituciones, acontecimientos, personas, símbolos y fenómenos, como el imperialismo, la alienación de las mujeres o el racismo que, al manifestarse juntos como unión de contrarios en sus identidades, esencias o elementos simbólicos específicos, golpean las conciencias para inducir a la reflexión crítica según la dialéctica marxista.

Respecto a la función del color en el fotomontaje político, advierte Tomás Llorens que, si bien en los primeros fotomontajes se evitaba para ponderar una imagen desnuda y más realista, alejada de la seducción engañosa del capitalismo, poco a poco fueron coloreándose y adoptando un tono más emocional para captar la atención del espectador. Renau era consciente del poder de las imágenes de la publicidad capitalista y de qué manera podían seducir y alienar a la vez a las masas, pero también sabía que, conociendo sus códigos y la forma de operar sobre los consumidores, podía invertir sus términos y desenmascarar las falacias en las que se sostenía el sistema:

> El realismo, así, se configura no como la contraposición entre una "mentira" ideológica – la de las imágenes comerciales- y una "realidad natural"- la de la "vida real"-, sino como la contraposición entre una conciencia -la conciencia falsa de la ideología- del capitalismo- y otra conciencia- la actividad crítica, de la conciencia revolucionaria. (T. Llorens 96).

Para Renau la fotografía era una gran oportunidad de reproducir mediante una imagen real un arte verdadero que hablaba no solo a los burgueses sino a todos los individuos. Pero este no constituía, en modo alguno, el fin sino el origen del proceso de producción de un artefacto político, un constructo cuya función era ser operativo como una máquina significante. Una vez accionada, alcanzaría todo su potencial gracias al concurso de la experiencia vital del protagonista de la imagen y de la del receptor, sobre todo.

El programa iconográfico que daba sustento a la serie de fotomontajes era la solución del problema que se manifestaba en un producto final. Renau los va produciendo, según una clasificación temática, y combinándolos para ver cómo funcionan en los encartes de las revistas. Entre los fotomontajes que sirvieron de portada a *Nueva Cultura,* revista fundada por él, destaca un collage que es una parodia del casticismo que defendían algunos políticos de derechas cuyos ideales estaban basados en el folklore tradicionalista castellano y andaluz. Aparece por ejemplo en una de las portadas una calavera adornada con la tradicional mantilla y a sus pies el pueblo necesitado, representado como una madre que sostiene a su hijo en brazos, mientras un flemático funcionario espera que caiga el maná del cielo. Fue la mantilla un recurso figurativo irónico usado por otros

pintores, como Francis Picabia, para criticar a las fuerzas reaccionarias y pedir la modernización de España. La crítica social, ante la falta de compromiso e indulgencia en la que estaba instalada la clase burguesa, aparecía ya en 1932 cuando produjo el encarte de la revista *Estudios* titulado *Sensibilidad burguesa.* Allí establece el contraste entre el confort del interior de un espacio de clase media cálida y cursi, con sus mimosos gatitos, y el frío y la desolación de los niños de la calle.

De los fotomontajes que realizó por aquellos años 30 destacan las series *Páginas negras de la Guerra*, *Los diez mandamientos*, *Las cuatro estaciones* o *El amor humano,* dividido en cuatro secciones dedicadas a la antigüedad helénica, la visión demoniaca medieval, la compraventa del amor como mercancía en el capitalismo y el amor libre de la sociedad utópica sin clases sociales. Prosigue con *Hombres grandes y funestos de nuestra historia* y como señala Albert Forment (138) todas son obras intertextuales porque recogen elementos de sus respectivas épocas enmarcándolos y relacionándolos a través de operaciones de aproximación simbólica que dotan de un nuevo significado a la obra original.

En *Estudios,* de 1936, edita *La lucha por la vida*, última serie a color de esta época. El motivo de sus escenas es la lucha del hombre por dominar la naturaleza y aparecen otros que luego trabajará en grandes formatos para los murales realizados en los años 60 en la República Democrática Alemana. El número 4 de la serie presenta la transformación de la materia en la naturaleza, cuando se impone la reproducción técnica e industrial con la maquinaria y sus ruedas mecánicas, permitiendo una productividad hasta entonces desconocida. Este tema aparece reiteradamente en la obra de Renau y se expone en su mayor esplendor conceptual y expositivo en dichos murales realizados para los edificios públicos de Berlín, Erfurt y Halle an der Saale.

En el pie del fotomontaje *La trágica contradicción* introduce un texto en el que habla de la Guerra a lo largo de la historia de la humanidad y, si bien acepta que hubo etapas pretéritas en las que era una condición de supervivencia, ya no tendría justificación en ese momento pues había dejado de ser humana. Solo el mundo del arte, de la técnica y de la ciencia podrían fomentar la convivencia y conseguir el progreso. (Cit. por Miguel Cabañas,11).

Los mandamientos, una de las series que más impacto tuvo, estaba compuesta por figuraciones grotescas donde desenmascaraba la doble moral de la iglesia. Igualmente, dentro de *Testigos negros de nuestro tiempo*, con el subtítulo: para guía de turistas y a través de las gafas de D. Salvador de Madariaga, apareció el último fotomontaje de *Nueva Cultura*: *Un gran film documental a cargo de Papá Noel de los niños españoles* donde se sucedían las instantáneas casi cinematográficamente con el fin de denunciar que la guerra civil española era un episodio más de las ansias bélicas de Hitler.

Renau admitió que su cartel *Los trece puntos de Negrín*, realizado en plena Guerra civil para la Feria Mundial de Nueva York, seguía las disposiciones del movimiento constructivista dentro del cual el arte tenía una función pedagógica de excelencia. Sin embargo, en esta serie de ilustraciones, que defienden el programa político del presidente, se aprecian las influencias estéticas de diferentes movimientos de Vanguardia.

LOS FOTOMONTAJES DEL EXILIO: MÉXICO Y RÉPUBLICA DEMOCRÁTICA DE ALEMANIA

Renau, que había ocupado cargos políticos decisivos en la II República, como el de Director General de Bellas Artes, con la responsabilidad de salvaguardar los fondos del Museo del Prado, amenazados por los bombardeos de las tropas aliadas; y Director de Propaganda gráfica del Comisariado General del Estado Mayor Central, tuvo que exiliarse a México junto a su familia tras una complicada y triste huida que le llevó a pasar un par de meses en el campo de concentración de Árgeles-sur Mer.

En México vivió casi dieciocho años y tuvo la oportunidad de trabajar con los grandes muralistas David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera, experiencia que le serviría en su posterior etapa en Alemania del Este a la hora de crear los grandes murales de propaganda del régimen socialista.

La serie *The American Way of Life* es una obra muy extensa en el tiempo y en el espacio, ya que se inició a finales de los cuarenta en México (los primeros fotomontajes están datados en 1949) y no se dio por terminada hasta 1976, cuando fue presentada en el pabellón español de la Bienal de Venecia con la estructura, orden y numeración definitiva con que ahora la conocemos. Así, concebida en casi su totalidad en México, es probable que su ambiciosa concepción formal (alcanzaba en los proyectos originales nada menos que 197 fotomontajes divididos en doce grandes apartados temáticos) fuera proyectándose y adquiera la importancia que merecía en el Berlín comunista.

Comentamos a continuación las producciones más significativas que nos ayudan a entender cuáles son las constantes y paradigmas de esta obra siguiendo el catálogo de 1967 Josep Renau, *Fata Morgana* USA.

De 1942 es *Stalingrado*, donde una nueva estrella roja marca el camino de la libertad en dirección a Rusia infundiendo esperanzas a la humilde familia de pobres que la siguen. En *Feliz Año* 1943, de influencia goyesca, aparece un tronco pelado que será el patíbulo de los grandes dictadores, culpables del dolor causado a la montaña de cadáveres que yace a sus pies. De las ramas cuelgan las horcas preparadas con los nombres escritos de Hitler, Mussolini, Franco e Hirohito.

La aversión de Renau por el surrealismo como un arte de la burguesía que se entretiene con la abstracción se pone de manifiesto en el fotomontaje *Ávida dólar (Breton dixit)* de 1944. En primer plano aparece un váter con su antigua cisterna de porcelana que tiene un dispositivo para accionar la salida de agua una vez que se haya introducido un dólar en la ranura. En la taza sobresale una imagen de la portada del libro de Salvador Dalí *Mi vida secreta*, un detritus para Renau, que se irá por el desagüe cada vez que se accione la palanca de la cisterna. Para limpiarse pone papel de periódico en alusión a las famosas *Dalí News* que publicara el pintor en EE.UU.

In the land of the Dollar. Bedlam, de 1946, Josep Renau presenta una escena de manicomio donde los enfermos están abandonados a su desgracia en una situación deplorable. En el mismo año en *Let him play o ¡Dejadle jugar!* (sic) muestra la boca de un enorme cañón que amenaza a un niño inocente cuando se lanza a por la pelota.

A partir de 1953, realiza un viaje a Varsovia y establece conexiones con personas influyentes de la prensa y la política. Desde entonces no deja de visitar los países del Este. En 1954 publica algunos fotomontajes en la revista satírica *Eulenspiegel* con realizaciones que critican la política de los aliados, como por ejemplo *El inocente juego de la Matrioska, el Homenaje a John Heartfield* o el *Pacto de Gaulle y Adenauer.*

En el estudio *Josep Renau, teoría y práctica de un artista,* del especialista Manuel García, se destaca la difusión que una parte de los fotomontajes de *The American way of life* tuvieron en la versión alemana titulada *Fata Morgana,* publicada primero en *Eulenspiegel.* Parece que había sido concebida en principio como un ciclo, una especie de secuencia fílmica, ordenada para ser un libro. Su éxito en la República Democrática de Alemania estaba avalado por el interés general de denunciar la política de Adenauer, aunque García asegura que, por razones ideológicas y económicas, no pudo difundirse esa muestra de "la psicología imperialista de los monopolios" (García, 32). Como no querían despertar susceptibilidades ni causar problemas diplomáticos, los políticos de la República democrática le cambiaron el nombre y censuraron algunos fotomontajes por juzgar anacrónicas algunas alusiones que trataban hechos acontecidos en los años 40 y 50. A juicio de las autoridades eran poco edificantes para la moral de los jóvenes comunistas las imágenes

de actrices americanas ligeras de ropa. Al final se permitió la edición de solo 40 bajo el título de *Fata Morgana USA.*

La primera edición salió defectuosa pero aun así se distribuyó ampliamente -según cuenta Bellón en la biografía del autor- como un producto de lujo para un público culto escogido de políticos e intelectuales. Circuló incluso con gran aceptación entre las tropas aliadas de ocupación, lo que no agradó al autor que concebía su arte para educar a las masas.

A la espera de la segunda edición se estrenó en EE.UU la película *Bonnie and Clide* que provocó una oleada de polémicas de todo signo. Renau dijo en aquella ocasión que: "se esfuerzan en exaltar ese letal amasijo de violencia, sangre y depravación sexual que constituye la más pura esencia del "romanticismo yanqui" (Bellón, cap. 17 6). El propio Renau en un apunte personal para la Introducción del libro en 1966, que recoge Bellón en el mismo capítulo al que nos venimos refiriendo, decía que en esta serie de fotomontajes se objetivizaba la mentalidad y la propia carne del pueblo americano cuya sociedad, reblandecida por el efecto de los grandes monopolios, se había hecho demasiado sensible a los mensajes de los *mass-media*. Esta operación fotográfica critica con sarcasmo la forma de vivir en América, según la promovían los grandes medios con afán de colonización o proselitismo y constituían una arenga política en imágenes, como diría Albert Forment (299).

De los años cincuenta datan tales obras como *Just married,* donde el novio según la lógica de la maquinaria tecnológica desea reproducirse para fomentar el sistema capitalista. Bien equipado con su elegante *frack*, lleva del brazo a la novia en paños menores, que luce una parte de su seductora y cosificada imagen vacía de personalidad y adornada con las promesas de una luna de miel ante la que no se atreve ni a abrir los ojos.

En *Oh this wonderful war!* sonríen unos actores de Hollywood que encarnan a unos simpáticos miembros de los tres ejércitos, y delante de ellos una hermosa mujer se despoja de la careta mostrando la imagen de la muerte. En el plano inferior, como es habitual, la imagen de la desolación, de inspiración goyesca, que provocan las funestas consecuencias de la guerra.

Josep Renau, que se concebía a sí mismo como un artesano de los problemas visuales con el horizonte del compromiso social, cuando lo llamaron de Berlín, no dudó en ponerse al servicio de un gobierno que le garantizaba un salario fijo y el tiempo necesario para seguir desarrollando su gran obra *The American Way of Life,* que en 1976 consta de 69 fotomontajes preparados para la Bienal de Venecia, y fue publicada por Gustavo Gili con textos del propio Renau y un Postfacio de Tomás Llorens al año siguiente.

Los fotomontajes de la última década acentúan la crítica al modo de vida americano a la vez que representan una llamada de atención al partido comunista español que no adoptaba posturas más definidas respecto al establecimiento de las bases americanas en la península. La denuncia del imperialismo americano era una de sus prioridades, como podemos apreciar en la imagen de una sociedad aquejada de bulimia consumista representada en un trozo de carne animada que fagocita, vomita y evacua en la escupidera los desechos que consume. En otra se revela de qué manera las clases pudientes hacen la vista gorda y miran bien resguardados detrás de los visillos la pobreza de la calle.

Ya en los años 70 encontramos *El fiasco de la Belle Époque o Retrato del gran capital*, donde el *scheriff* vaquero, al que le sobran los billetes, porta arma al cinto y se planta en jarras en primer plano con un telón de fondo donde explotan las bombas de la guerra. Su cabeza, por una operación de sinécdoque figurativa, es una máquina que detona un mecanismo de ambición y destrucción masiva y, como ya es tópico, a los pies se alza la montaña de cadáveres.

Tomás Llorens destaca la complejidad de los fotomontajes que poseen una sintaxis de contraposición, de transferencias metafóricas o metonímicas, basada en reglas de afinidad más que de contraste. En esta serie afronta el análisis de mitologías centradas en temas como el amor para examinar la alienación de la mujer y desvela la ambivalencia existente entre desarrollo económico y sometimiento. El *sex appeal*, la ventura exótica o el racismo son temas recurrentes, así como la sociedad consumista de la opulencia que se manifiesta en *The fascinating oil King* (1972).

De la misma manera, la agresividad destructiva de la economía de guerra capitalista emerge en *El tiburón* (1972), animal que ya estaba en el preparatorio *El tauró,* surge de una máquina de guerra y arrasa con todo, ajena al cadáver de la niña muerta por el bombardeo del primer plano, y más adelante protagoniza también el *Autorretrato del gran capital* (1975).

Afirma Isabel Álvarez Pérez que la concepción de los fotomontajes responde a un ataque frontal contra el capitalismo de los EE. UU. y algunos estudiosos han asegurado que tiene que ver con la "caza de brujas" de comunistas llevada a cabo por el régimen de James McArthur durante la Guerra fría con sus repercusiones en el vecino estado de México.

Los fotomontajes, realizados a partir de recortes de revistas ilustradas, toman forma en función de una selección previa de patrones que como sus referentes originales son extraídos de las revistas de moda americanas *Life, Fortune o Look*. En esa serie destacan imágenes con una gran carga icónica: la bandera, la estatua de la libertad, la Declaración de independencia de los EE. UU. o los presidentes emblemáticos. Estos se combinan con elementos característicos de la cultura consumista: Coca-cola versus Pepsi-cola y el *Hotdog*, y con las imágenes de las célebres actrices de Hollywood que, como Marilyn, posa con su encantadora sonrisa para la publicidad de Colgate. En el tratamiento y composición de esos mensajes Renau desencadena la parodia de una cultura basada en el consumo publicitario y critica abiertamente sus ansias de expansión capitalista en obras como *Miss Bistec of Chicago*, que está literalmente "para comérsela". Incluso incluye en otro fotomontaje una oferta de cursos avanzados de psicología para hombres a quienes promete mayor éxito a la hora de seducir a las mujeres, advirtiéndoles de que es preciso ante todo que aprendan a conocer su propia psicología antes.

En todos los fotomontajes de la serie detectamos la influencia de la industria colonialista, de la armamentística, los elementos significativos de la opresión de las clases y de la práctica de la violencia, de la economía de guerra y del petróleo, de la fabricación de armas; la letalidad de la energía atómica y su funesto uso en la Guerra de Vietnam, y ¡cómo no! del imperio del cine y de la publicidad donde alternan la imagen estereotípica de una mujer, objeto sexual, con la de la esposa fiel y hogareña, descanso del guerrero.

En el telón de fondo de *Todos los hombres han sido creados iguales,* uno de los más tempranos de 1955, Lincoln, que siempre precisa un marco fastuoso, está detrás de una amenazadora horca mientras en el plano inferior un numeroso grupo de hombres negros levantan las manos clamando justicia. Junto a ellos, grabada en piedra, la Declaración de Derechos Humanos. En el fotomontaje paralelo miembros del Ku Klux Klan enarbolan una bandera y muestran el cadáver de un negro ahorcado que, según reza la camiseta, Votó.

Dentro de esta serie aparecen fotomontajes en los que el ambicioso empresario capitalista identifica el tiempo con el oro, asegurándose la productividad de su negocio. Es el caso de *El tiempo es dinero. El negocio es el negocio*. El personaje en cuestión es un tipo pragmático y despersonalizado que ocupa el espacio de la representación con un traje impecable y pañuelo bien planchado en el bolsillo superior de la americana. Sus brazos cruzados son significativos de la postura que adopta ante el resto de las cosas y en la cabeza tiene un reloj, que marca esa hora representativa de las diez y diez. El tiempo es lo único que le importa para ver cuánto puede ganar.

En la imagen paralela del catálogo el hombre ya no es un empresario centrado en la producción sino un nuevo profesional que se ocupa de gestionar el éxito comercial del mismo: un publicista. Un nuevo profesional, moderno, vestido con más fantasía y que lleva un ramillete en el ojal de la solapa en lugar del sobrio pañuelo. En su tiempo libre, que lo tiene pues es trabajador por cuenta ajena, telefonea a una señorita muy amable que le promete una magnífica velada. Pero al fondo, detrás de sus lustrosos zapatos que reposan sobre la mesa, está reunido el consejo de administración o la esfera de los políticos mirando con recelo el éxito de tanta creatividad a costa de sus leyes y bolsillos.

En *Suspense nudista*, de la serie de 1957 a 1961, aparecen dos imágenes. En una apreciamos de nuevo las referencias al Ku Klux Klan y la alusión a los asesinatos racistas que dejan impasibles a unas autoridades cruzadas de brazos; los hombres jóvenes negros con camisetas blancas de algodón alzan los brazos implorando compasión. En la siguiente escena, una espectadora anónima detrás de un muro contempla por el resquicio de la ventana la escena que se produce en primer plano donde una rubia de larga melena se insinúa ante un hombre maduro, de color, que la mira perplejo y desconfiado. A sus pies, una Coca-Cola: la marca del Sistema. Ella toca delicadamente con sus dedos del pie cuyas uñas brillan pintadas de rojo al hombre que saca los suyos enormes del marco.

Estamos orgullosos de ser americanos, 1963, es el subtítulo de ese fotomontaje, el lema de la doctrina de Lewis. H. Morgan: América para los norteamericanos. Al tiburón, que personifica la potencia de los EE.UU., se le llena la boca cuando quiere tragarse a todos. Renau se refiere al mecanismo de apropiación que los *mustang* de EE.UU. hicieron de toda América. Dentro de sus fauces aparece una muchedumbre con el típico sombrero de *cow boy* pero, a medida que las vista se desplaza, la imagen se metamorfosea y da en convertirse en un grupo de esqueletos. La capacidad de fagocitación del monstruo de la guerra se representa como el hambre del tiburón o la del señor opulento y glotón de la imagen siguiente que se dispone, empuñando servilleta y tenedor a saciar su apetito bulímico frente al pavo ya trinchado de Acción de Gracias. En este espacio iconográfico adquiere importancia capital la obra de Thomas Malthus cuyos dos volúmenes aparecen sujetos por sendos niños, uno famélico, al que se le hace la boca agua ante el suculento plato, y una niña que se interroga ante las miserias e injusticias de una desigualdad tan aplastante.

De 1960 es *Poema tropical.* A la hora de la siesta en Port au Prince contemplamos a un nativo que duerme bajo el sombrero, está descansando de su tarea de anunciar un enorme cepillo de dientes que aparece de pie junto a él. El cepillo gigante *Sterilizeo* vela un sueño tan ambicioso como el mismo instrumento del capital que lo promueve. En las repúblicas caribeñas, a disposición de los ricos americanos, reina a la par el primitivismo y el lujo.

El mismo durmiente del fotomontaje precedente comparte plano con el anuncio de una sesión de *Streap-tease* de una rubia "apagafuegos", que tendrá lugar al atardecer en la misma localidad. Contrasta el gesto de las manos caídas del soñador, con la postura insinuante de la mujer que empieza a despojarse de sus largos guantes. *New Yorker* y *Sex Bomb* son los mensajes textuales de una promesa que aúna los campos semánticos de guerra y sexo.

¡Rogad por la paz, sí! 1966 o U.S Correo aéreo 1966. Incluye una cita del Antiguo Testamento, de Isaías, I, 15: "Cuando tenderéis las manos, mis ojos velaré ante vosotros, cuando multiplicaréis los ruegos, no escucharé, pues vuestras manos están llenas de sangre" (sic)[3]. Aquí aparecen distintas imágenes de Moisés: en el primera, con las tablas de los diez mandamientos anunciando la Ley, y en el siguiente, colérico, amenazando con arrojarlas al vacío al contemplar el gesto dubitativo del

[3] "Cuando extendáis vuestras manos, yo esconderé de vosotros mis ojos; asimismo cuando multipliquéis la oración, yo no oiré. Llenas están de sangre vuestras manos [...].

presidente Johnson ante los bombardeos de Vietnam. Sorprende a su vez el gesto circunspecto de la autoridad frente a la desesperación y el llanto de la familia víctima de la guerra.

Apagón 1962. Renau que ya soñaba con el ángel de la Melancolía desde su llegada a Nueva York mientras paseaba por las calles de Manhattan, toma como referente las imágenes de la *Melancolía I* de Durero de 1514 y de Marcel Gromaire de 1925, para componer su *Melancolía fotogénica* en 1955, donde destaca en el ángulo inferior izquierda el negro humor característicos de los hombres y mujeres que tienen ese temperamento: en su caso los proletarios blancos explotados y los habitantes negros desheredados de la fortuna. Cobra importancia la conciencia de clase en esta obra porque los estudiantes y universitarios se identificaron con ella denunciando los abusos y crueldades bélicas. Como los americanos no habían sufrido "las funestas consecuencias de la guerra" en su tierra -aunque sí en la pérdida de hombres-, no reaccionaban; se mostraban cansados, hastiados, abatidos, con una postura indolente en la espera aciaga de la victoria. Renau lanza un grito a los países para que se manifiesten frente al imperialismo yanqui y recuperen al Humanismo de las garras de la indiferencia. La *Melancolía fotogénica*, a diferencia de otras tristes afecciones, es una fuerza reactiva que impulsa a luchar por una sociedad sin guerras y sin alienación humana. En esta composición aparecen todos los elementos de este código iconográfico. La araña que representa en su tela el laberinto del tiempo y la especulación introspectiva del ser humano, especialmente la del artista; el reloj marcando impasible los días y las noches; la geometría: única manera que tenemos de dar forma y hacer conmensurable nuestra realidad; el calendario que señala el paso inexorable de los días, y la luz del sol, el rey astro de nuestro universo, que junto al planeta Saturno, rector de la tierra, proporcionan la única certeza que tienen los hombres; el paso del tiempo y el horizonte de la muerte.

En su *Melancolía fotogénica* aparecen otros elementos propios del sistema capitalista de reproducción, con sus poderes fácticos y sus mecanismos bélicos industriales, y otros objetos de deseo seductores como el encaje de lencería fina. El petróleo, combustible que alimenta al capitalismo, es un humor negro como el del propio temperamento melancólico. El murciélago de Durero y las bombas de Gromaire[4] representan aquí la fuerza de la energía atómica y su peligro arrasador. Renau sitúa en la tradición figurativa de esas melancolías su "Summa Melancolía" cuya factura vanguardista remite a la cultura barroca de las postrimerías de la muerte de Valdés Leal. Su nueva alegoría vanguardista se alza en un altar donde sobrevuela la fuerza de energía atómica que une fatalmente al Amor carnal, (con medias ahumadas, liguero, sostén de encaje y barra de carmín) con la Muerte en un enlace de esqueletos sostenidos por la fuerza de una alada y siniestra melancolía.

En la *Pax Americana*[5], de 1967, se levanta la estatua de la libertad cuya cabeza es una calavera llena de agitadas serpientes en una nueva configuración de la Medusa. Ese furioso y decadente "espíritu de la libertad" encaja dentro de la iconografía de la representación de la Guerra como ya habían aparecido en las pinturas en obras de Francisco de Goya, Salvador Dalí y Francis Picabia, lo que abre una puerta a nuevos enfoques pedagógicos que aborden en los diseños curriculares la interdisciplinariedad y el aprendizaje basado en la visualización para una mayor comprensión de épocas significativas de nuestra historia.

CONCLUSIONES

En un mundo ansioso de novedades que se proyectan en las redes y plataformas, con el uso manipulador e incluso pernicioso de las nuevas tecnologías, las obras de Renau presentan un testimonio crítico de la sociedad de su tiempo. El carácter artesanal y su compromiso político hacen

[4] Elementos iconográficos ambos de sendas melancolías.

[5] El gran tratado de paz posterior a la Segunda Guerra Mundial.

de los carteles y fotomontajes un ejemplo pedagógico y didáctico para los profesores actualmente implicados en la renovación de las programaciones de aula y de los diseños curriculares que fomenten la educación visual y las metodologías por competencias.
La alfabetización digital más allá de los juegos, que pueden provocar adicción, o de la producción casera de videos, donde niños y adolescentes se exponen a peligros sin cuidado, pasa por desarrollar la competencia social y ciudadana. A través de modelos como el que nos proporciona Josep Renau podemos afrontar nuevas estrategias de representación que remiten a la tradición clásica y nos llevan hasta las vanguardias.

Los materiales de Renau se convierten en una propuesta para la producción en el aula de trabajos cooperativos que tienen sus réplicas en los medios: cine, publicidad redes y se convierten en nuevos productos de aprendizaje, testigos de la multiculturalidad social contemporánea. Podemos plantear propuestas en el aula: respecto a la construcción de fotomontajes en videos y podcast para expresar la construcción de nuestra identidad; la creación de murales donde exponer grandes ideales o programas políticos, así como el diseño y elaboración de carteles, anuncios y otras obras gráficas a fin de dar voz a las preocupaciones de nuestros estudiantes.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez, Pérez, Isabel. U*na aproximación al trabajo de fotomontaje en la obra de Josep Renau.* https:// www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php.?id=660, 2021.

Barthes, Roland. *Cámara Lucida*. Barcelona: Paidós Comunicación,1990.

Bellón, Fernando. *Josep Renau, la abrumadora responsabilidad del arte*. Valencia: Institució Alfonso el Magnánim, 2008. https://agroicultura.com/general/ , consultado 10/04/2022.

Bjerstrom, Carl-Henrik. *Josep Renau and the politics of culture in Republican Spain, 1931-1939: re-imagining the nation.* Gran Bretaña: Sussex Academic Press, 2016.

Bolter, David Jay y Grusin, Richard. Inmediatez, hipermediación, remediación. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, núm.16, pp. 29-57, 2011. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=93521629003

Cabañas, Miguel. *Josep Renau. Arte y propaganda en Guerra*. Catálogo de la Exposición, Salamanca, 2007.

Forment, Albert. *Josep Renau. Historia d'un fotomontador*. Barcelona: Cataroja, 1997.

García, Manuel. "Josep Renau, teoría y práctica de un artista", en *Josep Renau, fotomontador*. Catálogo de la exposición. Valencia: IVAM, 2006.

Llorens, Tomás. "Postfacio", en Gustavo Gili (ed.), *Josep Renau. The American Way of Life*. Col.1952-1966. Barcelona,1977.

McLuhan, Marshall. *Comprender los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 2009.

Renau, Josep. *Función Social del Cartel*, *Nueva Cultura,* núm. 1. 1937. Valencia: Fernando Torres Editor, 1976.

Renau, Josep. "El pintor y la obra", *Las Españas*, nov., pp. 12-16, 1946.

Renau, Josep. *La batalla per una nova cultura* Valencia: Eliseu Climent, 1978.

Renau, Josep. *Arte en peligro*, (1936-1939), Fernando Torres (ed.). Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1980.

Renau, Josep. Función del montaje. Homenaje a John Heartfield*, en Josep Renau, fotomontador.* Catálogo de la exposición. Valencia: IVAM, 2006.

Rupérez, María. "*Renau-Fontseré. Los carteles de la guerra civil*", año v, núm. 49, , 2001. http://hdl.handle.net/10366/29191