

1. El exilio como salvación

«En realidad, la emigración me salvó de muchas cosas» —le confesó Josep Renau a Manfred Schmidt cuando el galerista alemán le entrevistó en los años setenta—, «porque me ayudó a mantenerme al margen de la moda, del abstraccionismo, del formalismo... He tenido recaídas, he dudado muchas veces, pero estaba totalmente aislado, no había otro pintor en el mundo que compartiera mis puntos de vista»¹.

Casi cuarenta años después de su salida de España, Renau narra su exilio como una forma de salvación. Al hacerlo, plantea un hecho contrafactual: compara su vida real, ocurrida entre México y la RDA (República Democrática Alemana), con lo que supone que habría sido su vida en España si se hubiera quedado. Cabe presumir que, en ese guion hipotético, la España en la que se habría quedado no sería la franquista, sino un país en el que no hubiera habido guerra civil o, tal vez, donde la guerra la hubiera ganado la República. En tal caso —implica Renau— se habría visto obligado a seguir la moda. Una obligación que, sugiere, habría supuesto una traición de sí mismo, una desviación de su evolución orgánica: una traición de la que le libró el desplazamiento forzado. El exilio —nos dice indirectamente— le permitió sustraerse a las presiones sociales de su propio tiempo y entorno. Y eso fue lo que le permitió seguir siendo fiel a sí mismo, por más que esa independencia supusiera una soledad radical, una desconexión de toda colectividad gremial: «no había otro pintor en el mundo que compartiera mis puntos de vista».

En lo que sigue, me gustaría intentar comprender la forma en que Renau quiso narrar su vida y obra dentro del contexto más amplio del exilio republicano español. Desde luego, el relato autobiográfico no deja de ser una forma de darles sentido a esa vida y obra y, por qué no, justificarlas. A primera vista, muchos de los elementos que moviliza en ese relato coinciden con los que observamos en otros exiliados.

Aquí quiero sugerir, sin embargo, que esa coincidencia es, hasta cierto punto, engañosa. Propongo tres argumentos tentativos. Uno: Renau se desmarca en varios aspectos clave de las tendencias manifiestas en sus compañeras y compañeros exiliados en México. Dos: esas desviaciones de la norma le permitieron a Renau asumir el exilio y sus contradicciones de una forma más productiva que muchos de esos compañeros o, en todo caso, reducir su dimensión trágica y efecto paralizador. Y tres: enfocar el exilio a través del lente peculiar de Renau nos permitirá intervenir, también productivamente, en los debates en torno al exilio republicano, su memoria y su lugar en la cultura española contemporánea. Antes de entrar a estos argumentos, sin embargo, conviene exponer algunas reflexiones más generales.

2. Los desafíos narrativos del exilio político

El exilio político en el mundo moderno plantea retos difíciles de superar. A fin de cuentas, vivimos en un sistema global organizado en Estados altamente burocratizados en el que la identidad nacional es el fundamento no solo del estatus legal y el acceso a los derechos civiles, sino también, las más de las veces, de la producción cultural. Mientras sigamos empeñados en organizar las historias de la literatura, del arte y de la filosofía por naciones, es fácil que las creadoras y los creadores exiliados —cuya identidad nacional estará siempre en entredicho— se queden fuera de los cánones o, como decía Max Aub, «borrados del mapa»². En consecuencia,

1 BELLÓN PÉREZ, FERNANDO: *Josep Renau. La abrumadora responsabilidad del arte*. Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València, Valencia, 2008, p. 304.

2 AUB, MAX: *Enero sin nombre. Los relatos completos del Laberinto Mágico*. Alba, Barcelona, 1994, p. 471.
FABER, SEBASTIAAN: «Beyond the Nation: Spanish Civil War Exile and the Problem of Iberian Cultural History», en MUÑOZ-BASOLS, JAVIER; LONDSALE, LAURA y DELGADO, MANUEL (eds.): *Routledge Companion to Iberian Studies*. Routledge, Londres, 2017, pp. 427-438. HUTCHEON, LINDA: «Rethinking the National Model», en HUTCHEON, LINDA y VALDÉS, MARIO J. (eds.): *Rethinking Literary History: A Dialogue on Theory*. Oxford University Press, Oxford, 2002, pp. 3-49.



Josep Renau
National Security. (Seguridad Nacional.).
de la serie The American Way of Life, núm. 52, 1956
WAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat
deposít Fundació Josep Renau, València

es fácil que sientan una pérdida de su razón de ser, y más cuando han solido concebir su producción creativa en función de su comunidad, identidad o público nacionales.

Además de los problemas legales y económicos que suelen experimentar los que son forzados a abandonar su país —problemas muy reales—, quizá el principal desafío al que se enfrentan las exiliadas y los exiliados políticos es de carácter narrativo. El exilio es una existencia plagada de contradicciones que pueden llegar a ser destructivas. La ruptura vital y geográfica que supone el éxodo pide un nuevo relato que dé sentido no solo a esa ruptura, sino también a la vida que le precedió y a la que le siga³. Cómo se configura este relato, cómo se asumen esas contradicciones, depende de muchos factores, entre ellos las circunstancias políticas en que se encuentra el exiliado, su relación con la cultura y el poder político de su país de origen, y su relación con la cultura y el poder político de su nuevo entorno. Una cosa fue acabar en un Estados Unidos preso del macartismo, por ejemplo; otra, en el México de la revolución institucionalizada; y otra más, en la República Dominicana de Rafael Trujillo o la Unión Soviética de Stalin⁴.

Dentro del exilio republicano español podemos, por ejemplo, comparar los relatos propuestos por José Gaos, Francisco Ayala, María Zambrano y Max Aub. Gaos, filósofo, propuso el concepto de *transtierro* para minimizar la ruptura que supuso el desplazamiento de la España republicana hacia el México de la revolución⁵. Ayala, sociólogo, presentó el exilio como una especie de liberación de todo bagaje político e identidad nacional, permitiéndole al intelectual cosmopolita despojarse de todo tipo de ataduras molestas (incluido el compromiso político)⁶. Para Zambrano, el exilio mismo se convierte en un destino, una nueva patria querida —que, para ella, no deja de ser profundamente española— y una actitud filosófica⁷. Aub, por su parte, subrayó la dimensión trágica de una vida marcada por una expulsión no solo de la nación, sino de la misma Historia: una existencia gobernada por la lealtad hacia un compromiso político para el que la Guerra Fría no ofrecía espacio alguno. El exilio, en fin, como una aporía, una fuente de frustración, pero también motor de creatividad⁸.

Abstrayendo un poco más, podemos decir que los relatos del exilio político moderno suelen organizarse en torno a tres o cuatro binarios íntimamente conectados entre sí. El primero y más poderoso es el de lealtad y traición. Como ha explicado el politólogo Yossi Shain, es común que los regímenes de los que huyen los exiliados —o por los que son expulsados— representan a estos como traidores⁹. A su vez, los exiliados suelen narrar su desplazamiento, precisamente, como una expresión de lealtad a una nación ocupada por usurpadores. Esto fue sin duda el caso de los republicanos españoles, hasta el punto de que, para muchos, el posible regreso a la España franquista también era tabú.

El segundo binario es de arraigo y desarraigo. Lo más habitual es que los exiliados vean su desplazamiento en términos orgánicos (o quizás botánicos) como una ruptura, una

3 FABER, SEBASTIAAN: «The Privilege of Pain: The Exile as Ethical Model in Max Aub, Francisco Ayala, and Edward Said». *Journal of Interdisciplinary Crossroads*, vol. 3, n.º 1, 2006, pp. 11-32.

4 ALTED, ALICIA: *La voz de los vencidos. El exilio republicano de 1939*. Aguilar, Madrid, 2012.

5 FABER, SEBASTIAAN: *Exile and Cultural Hegemony: Spanish Intellectuals in Mexico, 1939-1975*. Vanderbilt University Press, Nashville, 2002.

6 *Ibidem*, pp. 171-75. Véase también, VILLACAÑAS BERLANGA, JOSÉ LUIS: «Abandonando toda apariencia de equipo. Acerca de un episodio de la correspondencia entre Max Aub y F. Ayala», en MANCEBO ALONSO, MARÍA FERNANDA (coord.): *Encuentros de historia y literatura: Max Aub y Manuel Tuñón de Lara*. Generalitat València, Conselleria de Cultura i Educació, Direcció General del Llibre, Arxius i Biblioteques, València, 2003, pp. 87-116.

7 En «Amo mi exilio» (1986), Zambrano escribió: «Yo no concibo mi vida sin el exilio; ha sido como mi patria o como una dimensión de una patria desconocida, pero que, una vez que se conoce, es irrenunciable». ZAMBRANO, MARÍA: *Obras completas VI*. Gutenberg, Madrid, 2014, p. 778. Véase también, BALIBREA, MARI PAZ: *Tiempo de exilio*. Montesinos, Barcelona, 2007, pp. 152-194.

8 FABER, SEBASTIAAN: *Exile and Cultural Hegemony: Spanish Intellectuals in Mexico, 1939-1975*. Op. cit. También, Balibrea, Mari Paz: *Op. cit.*

9 SHAIN, YOSHI: *The Frontier of Loyalty: Political Exiles in the Age of the Nation-State*. Wesleyan University Press, Middletown, 1989. Véase también, SHKLAR, JUDITH: «Obligation, Loyalty, Exile», en HOFFMAN, STANLEY (ed.): *Political Thought and Political Thinkers*. University of Chicago Press, Chicago, 1998, pp. 38-55.

extracción que les priva del contacto con su subsuelo «natural» –su contexto geográfico, lingüístico, cultural–, postulando ese contexto además como una necesaria fuente de nutrición y un entorno que permite el florecimiento personal o profesional¹⁰. El exilio, en cambio, queda representado como espacio ajeno que frena, tergiversa o directamente impide el crecimiento. Es común que este marco narrativo se vincule con ideas del destino. En este marco, el desplazamiento se narra como una desviación violenta del sino, un trágico despropósito. En el documental *Exilio*, producido hace unos veinte años por Televisión Española, hay un testimonio desgarrador de dos personas mayores que estuvieron entre los niños refugiados acogidos por familias belgas: «No somos lo que hubiéramos tenido que ser. ... Lo que nos ha tocado vivir nos ha dado una formación y una forma de vivir que no, que no somos lo que hubiéramos tenido que ser»¹¹.

El tercer binario es el del sufrimiento y la seguridad en la que el exilio a veces se presenta como una forma de martirio que conlleva cierta superioridad moral. Aquí, los exiliados tienden a narrar su experiencia como un duro sacrificio, realizado por convicción o lealtad, del que se han librado los que se han quedado cómodamente en la patria. Los que se quedan, en cambio, tienden a hacer lo propio, denunciando a los exiliados por haber tomado *the easy way out*, el camino más fácil. En *La gallina ciega* (1971), Max Aub escenifica un choque dramático en el cual un exiliado que, creyéndose un mártir y por tanto moralmente superior, se da cuenta, al volver a España, que los que han sufrido de verdad son los que se tragarán treinta años de franquismo¹². También Jordi Gracia ha relativizado la superioridad moral de la constancia política del exilio, sugiriendo que los verdaderamente virtuosos son los capaces de adaptarse y de transigir cuando lo piden las circunstancias¹³.

Finalmente, se suele narrar el exilio en términos de libertad y dependencia. Aquí la tendencia es bastante menos clara. Algunos exiliados experimentan su desplazamiento como una liberación –en el caso español, se libran de la censura y la represión franquistas–, mientras que otros lo experimentan como una existencia determinada por dependencias varias (por ejemplo, una dependencia de los gobiernos que les dan, o no, asilo). En el caso español, la idea del compromiso político del intelectual –asumido de forma intensa en los años de la República y la Guerra Civil– cobra un valor ambiguo en este marco. Si, para algunos, el exilio les libra de un compromiso que experimentaron como impuesto y temporal, para otros, el exilio les impulsa a abrazar ese compromiso de forma aún más intensa¹⁴.

3. Renau, su relato y sus contradicciones

Ahora bien, ¿qué pasa cuando consideramos la confesión que Renau le hizo a Schmidt bajo la luz de estos cuatro binarios? Cuando dice que el exilio «me ayudó a mantenerme al margen de la moda» porque le dejó «totalmente aislado», elige concebir su contexto nacional –el entorno español– no como un caldo de cultivo orgánico que hubiera permitido un crecimiento pleno y natural, sino como un factor constrictivo. Cuando afirma que la emigración le «salvó de muchas cosas», narra su exilio como una liberación de toda dependencia. El desplazamiento a México y la RDA supuso sufrimiento, lo admite, pero no porque le desviara de su destino, sino todo lo contrario: le permitió realizarlo, realizarse.

Lo primero que salta a la vista en este relato es que resulta poco creíble. Para empezar, como han apuntado Carl-Henrik Bjerkström y otros¹⁵, para Renau, igual que para todos

10 TABORI, PAUL: *The Anatomy of Exile: A Semantic and Historical Studies*. Harrap, Londres, 1972.

11 CARVAJAL, PEDRO y CASAS, JULIO MARTÍN: *Exilio*. Planeta D, Barcelona, 2002, 13:40.

12 AUB, MAX: *La gallina ciega. Diario español*. Alba, Barcelona, 1995, p. 227.

13 GRACIA, JORDI: *A la intemperie. Exilio y cultura en España*. Anagrama, Madrid, 2010.

14 FABER, SEBASTIAAN: «The Privilege of Pain: The Exile as Ethical Model in Max Aub, Francisco Ayala, and Edward Said». *Op. cit.*

15 BJERSTRÖM, CARL-HENRIK: *Josep Renau and the Politics of Culture in Republican Spain, 1931-1939: Re-Imagining the Nation*. Sussex Academic Press, Eastborne, 2016. También, BELLÓN PÉREZ, FERNANDO: *Op. cit.*, y FORMENT, ALBERT: *Josep Renau. Història d'un fotomuntador*. Editorial Afers, Catarroja, 1997.

los exiliados, el destierro supuso una serie de pérdidas: de la guerra, de la República, del país, de su público. En segundo lugar, nadie que contemple la biografía de Renau en absoluto «libres» o «independientes». Al contrario, estuvieron condicionadas por una serie de dependencias nada despreciables. En su día a día, Renau dependía de colectivos varios —la comunidad del exilio, la comunidad inmigrante española, el Partido Comunista, su familia— y, cómo no, de instituciones oficiales, incluidos los gobiernos de España, de México, de la URSS y de la RDA. También, claro está, tuvo que adaptar su vida a las necesidades materiales impuestas por la precariedad del exilio, que le obligaron a volcarse en una intensa labor comercial, asumiendo a su vez una dependencia económica y artística de mecenas como del *gachupín* Manuel Suárez, de organizaciones mexicanas como el Sindicato de la Electricidad, y de empresas comerciales como las productoras cinematográficas para las que diseñaba carteles¹⁶.

¿Cómo logra Renau construir su relato biográfico de salvación y liberación a pesar de estas obvias pérdidas y dependencias? Es posible argumentar que estamos ante un simple caso de automistificación: Renau, bajo el peso insoportable de sus propias contradicciones, se inventa una historia que las minimiza. Sin embargo, podemos dar con un análisis más interesante si le damos el beneficio de la duda.

Como también se ha dicho, el exilio para Renau es un proyecto de supervivencia. Lo importante a subrayar, me parece, es que fue un proyecto exitoso. Sobrevivió, y lo hizo mejor que muchos de sus compañeros. La clave de ese éxito, en mi opinión, reside en una serie de prácticas y principios que Renau empezó a desarrollar *antes* del éxodo, a través de sus experiencias en los años veinte y treinta en España. Sabemos que en esa época desempeñó varios papeles al mismo tiempo: trabajó de pintor, ilustrador comercial, político, cartelista y fotomontador, pero también, como ha explicado tan bien Jordana Mendelson, se dedicó muy seriamente a la teorización. Tal y como ha demostrado Miguel Cabañas, Renau fue un operador institucional de gran impacto (en palabras de Bjerström, un *entrepreneur*), primero en revistas como *Estudios* y *Nueva Cultura*, y después como Director de Bellas Artes, comisario de la exposición en París o director de propaganda gráfica¹⁷. Ahora bien, si para muchos de sus compañeros del exilio el desplazamiento supuso un cambio importante en sus actividades, el de Renau llama la atención por su continuidad. Después de la guerra, siguió activo en varios frentes simultáneos: pintaba, trabajaba de ilustrador comercial, de cartelista comercial y político, y seguía teorizando en revistas como *España Peregrina*, *Las Españas* y *Nuestro tiempo*. A mí me parece que esta continuidad le permitió seguir guiándose por esas mismas prácticas y principios, entre los que yo destacaría unos cinco.

Primero, la compartimentación. Aunque nosotros le veamos ante todo como una figura multifacética, el propio Renau se cuidó por compartimentar esas muchas facetas, desempeñando sus diferentes papeles con relativa autonomía. (Cuando menos necesidad tuvo de eso, como explica en estas páginas Albert Forment, fue durante la guerra, pero incluso entonces se cuidó de separar, verbigracia, su trabajo gubernamental —que llamaba un «delicado cargo», como afirma Jordana Mendelson en su contribución a este volumen— de su labor creativa). El hecho de que tendía a negarse a vender sus cuadros desde un rechazo del arte mercantilizado, le permitió ver su creación artística en estricta separación de sus actividades comerciales: desde el mural «hispanista» que pintó en un hotel de Cuernavaca hasta su producción masiva de carteles de cine. Y estas actividades comerciales con las que se ganó la vida las distinguió, a su vez, de los trabajos gráficos hechos para organizaciones políticas —el PC (Partido Comunista), algún sindicato mejicano— y por los que apenas cobraba. Su labor como teórico y publicista también la vio como separada de

16 BELLÓN PÉREZ, FERNANDO: *Op. cit.*, y Forment, Albert: *Op. cit.*

17 MENDELSON, JORDANA: *Documenting Spain: Artists, Exhibition Culture, and the Modern Nation, 1929-1939*. Penn State Press, Philadelphia, 2005. Véase también, CABAÑAS BRAVO, MIGUEL: *Josep Renau. Arte y propaganda en guerra*. Ministerio de Cultura, Madrid, 2007, y BJERSTRÖM, CARL-HENRIK: *Op. cit.*



Josep Renau
Coca-cola versus Pepsi-cola.
de la serie *The American Way of Life*, núm. 54, 1949
IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat.
Deposit Fundació Josep Renau, València

lo demás, por no hablar de su militancia en el PC. En uno de sus artículos en la revista exílica *Las Españas*, confesó que su «verdadera vocación» había «sido siempre la pintura, en la cual encuentro un margen mucho más amplio para la expresión de mi personalidad». En cambio, decía: «Mis éxitos en la plástica publicitaria no contienen ningún valor ni estímulo para mí, con excepción de lo que mis carteles políticos hayan podido contribuir a la exaltación del movimiento revolucionario del pueblo español». Su vocación pictórica «reapareció con mayor fuerza al final de nuestra guerra, siguió ascendiendo durante la emigración en Francia y [se convirtió] en una decisión definitiva a mi llegada a México»¹⁸.

Dentro de estos papeles compartimentados, mantuvo una concepción marcadamente modesta, antiidealista de su práctica artística. Nunca dejó de verse como un trabajador de la cultura, cuya tarea consiste en dominar y resolver problemas de carácter técnico, pero que no por eso tiene derecho a presumir de una posición social privilegiada. Esta idea del arte como una práctica del todo entrelazada con el entorno político, social y económico también resuena en todos sus textos teóricos y programáticos.

A su vez, su constante actividad teórica y programática refleja una autoconciencia creadora que nutre el dinamismo de Renau. Es decir, de la misma forma que nunca dejó de evolucionar en su reflexión teórica, nunca cesó de experimentar con formas y métodos nuevos como creador. Esto explica también el poco apego que tenía Renau al formalismo como tal: por más que reconociera el peso de las formas, rechazaba el fetichismo formalista. Sabía mejor que nadie cuán rápidamente formas que un día eran revolucionarias podían pasar al servicio de la contrarrevolución. De hecho, la fuerza del fotomontaje, para él, era precisamente su flexibilidad formal, que le permitía guardar su potencia perturbadora.

Ambas facetas, teórica y práctica, se nutrían de un compromiso político plenamente asumido —un compromiso pensado en términos de lealtad— y pensado. Es este compromiso, duradero y casi inamovible, el que le sirve como ancla y le proporciona sus posiciones axiomáticas: su rechazo del nacionalismo, su rechazo del imperialismo, y su convicción de que es imposible separar arte y política. Como explica en el documental *El arte en peligro*:

Casi siempre se separa la vida de la política. De muy joven, casi un adolescente, aprendí que la vida y la política están estrechamente implicadas. No se pueden separar la una de la otra. Y esta es la gran falla de los críticos, de los eruditos ilustradores de arte, que separan estos dos conceptos. Por eso, justamente por eso, es muy fácil a los demagogos, a los reaccionarios, hablar de arte político en un sentido peyorativo, reduciéndolo a una categoría de *agitprop*. Cuando para mí, para mi experiencia, todo arte es político¹⁹.

En la medida en que, para Renau, el compromiso político se asume —al menos en su dimensión pública²⁰— como una lealtad axiomática más allá de dudas o cuestionamientos, se convierte, a su vez, en un desafío casi técnico (de la misma manera que lo son las limitaciones de los medios artísticos: el tamaño del lienzo, las propiedades físicas de la pintura o el presupuesto de la imprenta).

Ahora bien, yo argumentaría que son estas prácticas y estos principios los que le permiten una paradójica flexibilidad —práctica y mental— para adaptarse, como artista, a las circunstancias cambiantes. Aunque hay quien le ha tildado de dogmático (como explica Bjerström en su contribución a este volumen), la verdad es que, tanto en su reflexión teórica como en su práctica, manifestaba un alto nivel de elasticidad.

18 RENAU, JOSÉ: «El pintor y la obra». *Las Españas. Revista Literaria*, vol. 1., n.º 2, noviembre de 1946, pp. 12 y 16.

19 VIZCARRA CHAMERO, EVA y CASAÑ, RAFAEL: *Imprescindibles. Josep Renau. El arte en peligro*. RTVE, Madrid, 2018, 21:35.

20 Bellón argumenta que, en lo privado, Renau era más crítico con el Partido de lo que aparentaba en público (BELLÓN PÉREZ, FERNANDO: *Op. cit.*, p. 290).

En un texto exílico temprano en la revista *España Peregrina*, critica al Surrealismo y demás vanguardias, al mismo tiempo que expresa dudas sobre las decisiones formales de los artistas que se alinean con la izquierda militante: «muchos artistas [...] creen encontrar una solución mágica a su drama profesional entregándose a las cómodas fórmulas de un pretendido arte de masas, confundiendo lo que es un hecho de propaganda política al servicios de los intereses inmediatos que va creando la marcha del proceso revolucionario con la verdadera misión del arte»²¹. En lugar de contentarse con una estética a prueba de bombas, Renau aboga por que las y los artistas se abran a un proceso de «aprendizaje penoso» de «experimentación» que implica, necesariamente y como un acto de *honra*, «aceptar como irremediable la contradicción que en un principio tiene que haber forzosamente entre la obra y la posición ideológica y psicológica del artista frente a [la] realidad»²². Si Renau sobrevivió el exilio, en otras palabras, fue por su capacidad de asumir sus contradicciones. No fue el caso de todos sus compañeros, que cayeron en trampas ideológicas que Renau supo esquivar.

4. Contradicciones del exilio en México

En otra ocasión, he argumentado que el exilio intelectual español en México estaba marcado por tres grandes contradicciones²³. Primero: si el compromiso político de los años treinta y sus expresiones literarias y artísticas se habían basado en la aspiración de aproximarse a e inspirarse en el pueblo español —propia de la táctica del Frente Popular formalmente adoptada por el movimiento comunista a partir de 1935—, la pérdida de contacto con ese pueblo en el destierro abrió el camino a diferentes tipos de idealismos y a una retórica exaltada con toques de nacionalismo cultural. Un exiliado como Juan Larrea, por ejemplo, se imaginaba al exilio intelectual como la emanación espiritual de un pueblo español que había dejado atrás en España. Al mismo tiempo, el margen para la acción política real se vio restringido por una Constitución mexicana que prohibía que los extranjeros se inmiscuyeran en la política mexicana. Segundo: ese mismo nacionalismo cultural, al entrar en contacto con la realidad hispanoamericana, despertaba en algunos cierta nostalgia imperial, disfrazada como un redescubrimiento de viejas tesis panhispanistas. Tercero: el exilio intelectual español en México, endeudado con el régimen político que le dio asilo, se convertiría con el tiempo en un icono legitimador de la *bona fides* progresistas de un Partido Revolucionario Institucional hegemónico, cada vez más corrupto y menos revolucionario.

Renau evita las primeras dos porque tiene bastante asumido su internacionalismo marxista como para resistir las tentaciones de cualquier tipo de nacionalismo cultural, incluido el panhispanista. Es verdad que tuvo conflictos con Rivera y con Siqueiros, cuyo indigenismo militante criticó Renau. Como se sabe, esta crítica la incorporó en *España hacia América*, el mural que pintó en el hotel de Cuernavaca y que, como afirma Albert Forment, «es una exaltación acrítica y tópica de la historia y la cultura españolas» además de, irónicamente, llegar a ilusionar a algún crítico franquista²⁴. Al mismo tiempo, es importante señalar que Renau rechazaba el indigenismo no porque él fuera hispanista, sino porque lo consideraba una trampa política. En palabras del artista, recogidas en un texto que quedó sin publicarse:

La falsa antítesis indohispana [...] servía en buena medida para debilitar la atención de las masas y de los sectores revolucionarios de las contradicciones efectivas que afrontaba la Revolución: primeramente, del impetuoso proceso de agudización

21 RENAU, JOSÉ: «Reflexiones sobre la crisis ideológica del arte». *España Peregrina*, vol. 1, n.º 2, 1940, pp. 70-74.

22 *Ibidem*, p. 74.

23 FABER, SEBASTIAAN: *Exile and Cultural Hegemony: Spanish Intellectuals in Mexico, 1939-1975*. Op. cit.

24 FORMENT, ALBERT: Op. cit.

de la lucha de clases que la explotación creciente de la burguesía nacional promovía necesariamente en el seno mismo de la mayoría mestiza, cuya primera víctima era precisamente el indio; y, en segundo lugar, de la creciente dependencia de la economía mexicana del capital monopolista yanqui, enemigo principal de los intereses nacionales de México²⁵.

¿Qué podemos decir de la relación con el régimen anfitrión? Renau, como muchos de sus compañeros, estaba agradecido por la recepción recibida y dependía de la buena voluntad oficial. También es verdad que aceptaba encargos de agencias oficiales, incluido del partido hegemónico, hasta muy poco antes de partir. (Este cartel para Adolfo López Mateos es de 1958). Sin embargo, no se hizo ilusión alguna sobre el carácter progresivamente contrarrevolucionario de un gobierno mexicano cada vez más dependiente de Estados Unidos, impresión que sin duda informó su decisión de mudarse a la RDA. (En una entrevista de 1976, afirma que también se sentía amenazado por la CIA²⁶). En Alemania, desde luego, vivió en una dependencia considerable del régimen anfitrión, aunque, para él, fue una dependencia menos lastrada por las diferencias políticas.

5. Los legados del exilio

En los últimos veinte años, se ha desatado un enconado debate sobre el lugar que merecen los legados del exilio republicano en la España democrática, legados que tuvieron muy poco impacto en la Transición. Por un lado, ha habido los que argumentan que, si el exilio republicano ha tenido poca presencia en la democracia actual española, es por buenos motivos, ya que representa un compromiso político anacrónico en una moderna democracia española, europea, nacida entre los disidentes del interior. Esta sería la tesis de Jordi Gracia. Por otro, ha habido los que han querido recuperar al exilio para insertarlo de nuevo y en un lugar de honor, en los cánones culturales.

Estas recuperaciones se han escenificado primero en modo épico, y después en modo trágico. El trágico, que subraya el sufrimiento de los exiliados y de la España que los perdió, es el que prevalece en los documentales televisivos sobre el tema en los últimos veinte años. Ambos modos de recuperación son problemáticos. Si los retornos épicos —pensemos en los de Rafael Alberti o La Pasionaria— fueron poco más que golpes publicitarios, el modo trágico acaba por convertir el exilio en un objeto de lástima sin potencia política.

Como ha argumentado Mari Paz Balibrea, la verdad es que el exilio no es recuperable, o no del todo, en parte porque ha dejado de ser español, y en parte porque la España de hoy se ha desentendido de los múltiples proyectos políticos que representaba la República. Si el exilio tiene algún valor para España hoy —afirma Balibrea— lo tiene como un legado vivo y crítico, pero también ajeno y, por tanto, inquietante. Un legado incómodo pero inspirador, que enfrenta a España no solo con un pasado perdido, sino con un presente muy mejorable y con un *futuro* alternativo²⁷.

Pocos exiliados entendieron esto mejor que Renau, que a diferencia de muchos de sus colegas siempre se negó a romantizar el destierro. Para Renau, el exilio no es ninguna tragedia ni confiere un estatus moral superior. Tampoco es una condición marcada por el anacronismo. Entrevistado por Vicente Verdú en 1976, dijo:

Yo a España no vuelvo; voy. Y cuando vaya allí no quiero quedar convertido en una pieza, como un recuerdo disecado que ahora formará parte de la colección de «recuperados». Cuando vaya a España quizá estudie la posibilidad de quedarme allí, pero eso siempre que encuentre que puedo trabajar en lo que me interesa. Que

25 RENAU, JOSEF: *Orozco, pintor de México* (1966), cit. en *Ibidem*, p. 201.

26 VERDÚ, VICENTE: «Aprendí a volcar tranvías y hacer bombas de bote. Entrevista con Josep Renau». *Cuadernos para el diálogo*, n.º 177, 18 de septiembre de 1976, pp. 54-55.

27 BALIBREA, MARI PAZ: *Op. cit*

mi estancia en España no sea pasiva y el aprecio que reciba sea no una valoración de mi pasado artístico o político, sino de la posible utilidad de mi obra actual. Yo no he muerto, estoy vivo, con ideas y con fuerzas²⁸.

A los que nos interesa aprovechar lo que Renau, como exiliado republicano, aún tiene de potencia crítica, nos toca asumir su obra en su actualidad. Si algo demuestra esta maravillosa exposición, es que se presta a ello. Los fotomontajes, sin ir más lejos. Hablando, como lo estoy, desde Estados Unidos, me atrevería a decir que algunos de los montajes de *Fata Morgana* –que, como escribe Joan Ramon Escrivà en el catálogo, es «uno de los esfuerzos más ambiciosos y sistemáticos de análisis de las iconografías [...] del mito del sueño americano»²⁹– son tan poderosas como lo eran hace sesenta o setenta años: son fotomontajes que denuncian el patriotismo convertido en excusa para la creación de un Estado policial, identifican al sistema bipartidista como pilar del status quo, o descubren un violento racismo estructural.

Aquí debo decir que discrepo ligeramente del argumento que propone Bjerström en estas páginas. Sí, el exilio supuso para Renau una ampliación forzosa de sus públicos implícitos, incluidos públicos futuros. Pero no me parece que estos fotomontajes estén dirigidos a un público más restringido, cómplice o sofisticado que los que realizó en los años treinta. Al contrario, creo que la fuerza de los fotomontajes, como medio, reside en su potencia de choque más allá de las complicidades o sofisticaciones. Un choque que precede a la interpretación o la intelección. Dejemos que la última palabra la tenga Renau:

El fotomontaje es el único medio visual que puede expresar el absurdo, la paradoja de hoy. Que nuestro mundo es paradójico, y es contradictorio, es un mundo que no se puede explicar con los medios clásicos. Un reflejo a través de un temperamento crítico de un hombre que analiza y que pone juntas cosas que en la realidad no estarán nunca juntas. [...] La gente se constipa de ver un fotomontaje porque es absurdo [...] Eso, transportado a un complejo de categorías políticas, eso es explosivo³⁰.

28 VERDÚ, VICENTE: *Op. cit.*

29 ESCRIVÀ, JOAN RAMON: «*The American Way of Life* y la guerra fría», en *Los exilios de Renau*. IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat, Valencia, 2021, p. 97 (véanse también las páginas 95-166).

30 VIZCARRA CHAMERO, EVA y CASAÑ, RAFAEL: *Op. cit.*, 32:00.