

## “Ficción y realidad en *Jusep Torres Campalans* de Max Aub”

Ana Calvo Revilla  
Universidad San Pablo-CEU de Madrid

En esta comunicación nos acercaremos al tratamiento de la ficcionalidad en la biografía, totalmente verosímil, del pintor vanguardista *Jusep Torres Campalans* de Max Aub, en una simbiosis perfecta de realidad y ficción.

Esta novela, *Jusep Torres Campalans*, ha sido considerada por Joan Oleza –tras una aproximación a los apócrifos en la narrativa de Max Aub, tras efectuar un recorrido sobre éstos en la tradición moderna y occidental, desde que en 1760 James MacPherson hizo creer en la existencia de un poeta épico del siglo III a. de C. llamado Ossian, de quien publicó sus obras- como el gran apócrifo aubiano, junto con *Luis Álvarez Petreña*<sup>1</sup>.

Como ha señalado el profesor Tomás Albaladejo, en el proceso de producción de los textos literarios, el autor fija un modelo de mundo como serie de instrucciones que rigen la estructura de conjunto referencial, pudiéndose diferenciar entre la representación de la estructura de conjunto referencial del texto en el que no se crea una nueva realidad establecida más allá de los límites de la realidad objetiva –adaptándose el modelo de la realidad objetiva-, y aquél en el que sí se crea<sup>2</sup>.

Siguiendo el análisis por él efectuado sobre los tres tipos de modelo de mundo - el modelo de mundo tipo I de lo verdadero, que corresponde al mundo real efectivo; el tipo II de lo ficcional verosímil, que es construido por el autor contando con su equivalencia en el mundo real efectivo; y el modelo de mundo tipo III, de lo ficcional inverosímil, que el autor establece sin equivalencia con el mundo real efectivo, la ficción fantástica<sup>3</sup>-, en *Jusep Torres Campalans*, Max intenta presentarnos bajo la apariencia de un modelo de mundo I, -es decir, bajo la apariencia de un modelo de mundo de lo verdadero y de la reproducción del mundo real efectivo-, un modelo de mundo tipo II, de lo ficcional verosímil.

La ficción se revela en el mundo narrativo de *Jusep Torres Campalans* como uno de los elementos fundamentales, sin el cual es imposible hacer una adecuada interpretación del hecho literario que contemplamos<sup>4</sup>. Con el formato de una reproducción fidedigna de la realidad, Max Aub se inventa una historia que entra dentro de los modelos de mundo tipo II, mundos ficcionales verosímiles.

---

<sup>1</sup> Cfr. Oleza, J. (2003), “Antagonismo de apócrifos”, *Blanco y Negro Cultural*, 25 de enero de 2003, p. 6.

<sup>2</sup> Cfr. Albaladejo Mayordomo, T. (1992), *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus, p. 29.

<sup>3</sup> Cfr. Albaladejo Mayordomo, T. (1986), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín* Alicante, Universidad de Alicante.

<sup>4</sup> Cfr. García Berrio, A. *Teoría de la Literatura (la construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra, 1994, 2ª ed. revisada y ampliada, p. 436. Para ampliar el estudio de la ficción en la narrativa de Max Aub, véase Carbonell i Izquierdo, A. (1996), “La ficción de los géneros referenciales en *Luis Álvarez Petreña*”, en AA.VV, *Max Aub y el laberinto español. Actas del Congreso Internacional (Valencia 1993)*, Valencia, Ajuntament de Valencia, I, pp. 425-433.

En esta novela aubiana, el tema de las relaciones entre ficción-realidad o verosimilitud-ficción, no es sólo un tema sobre el que se diserta, sino que estas relaciones comprometen la estructura novelística, su forma arquitectónica, desde el momento en que la misma arranca de un protagonista, cuya existencia se mueve en la ficción.

En *Jusep Torres Campalans* hay una conexión tan fuerte entre texto y mundo, que podría generar una confusión entre el índice de realidad con el que opera el autor y aquel con el que interpreta el mundo ficcional el lector. Siguiendo las pautas de lectura que nos da el autor, nos hallaríamos ante la vida de un pintor vanguardista, contemporáneo de Juan Gris, de Picasso, etc., y, sin embargo, no nos hallamos solamente ante un personaje literario sino ante una persona ficticia, y ante un modelo de mundo tipo II.

La presencia en *Jusep Torres Campalans* de una poética de la ficción nos llevaría a establecer una clara correspondencia con el *Quijote* cervantino, en el que lo relevante no es lo que en él se dice sobre la ficción, sino lo que el mismo Quijote es como ficción<sup>5</sup>.

En la estructura de conjunto referencial de *Jusep Torres Campalans*, junto a elementos semánticos dependiente del modelo de mundo tipo II, hallamos elementos semánticos de un modelo de mundo tipo I. Bajo el aspecto de una biografía, Max Aub nos presenta la vida del protagonista a través de documentos, de manifestaciones de testigos oculares, de sus propias obras, que actúan como un garante acerca de la veracidad de la información que se nos transmite, para lo cual nos sitúa la acción en un momento histórico y cultural concreto, con el fin de provocar en el lector, como ha señalado José Antonio Pérez Bowie<sup>6</sup>, una lectura no ficcional de la misma, dotando al texto de las marcas necesarias para ser encuadrado equívocamente dentro de la biografía, como la reproducción de cuadros, fotografías, la recopilación de diversos textos, el prólogo en el que se da cuenta de los avatares sufridos hasta reconstruir la vida del pintor, el catálogo que contiene las 58 obras conservadas, etc.

Y, sin embargo, el texto literario ha de entenderse como soporte de la actividad fantástica de Max Aub, aun cuando las claves que en él se nos proporcionen sean las propias de un modelo de mundo tipo I, conjugando elementos procedentes de diversas fuentes históricas, documentales y biográficas.

La ficcionalidad de la novela se construye a partir del carácter ficticio de los materiales referenciales empleados en la misma, al igual que sucedió en la novela *Luis Álvarez Petreña*<sup>7</sup>; entre éstos se pueden destacar los artículos de revista que contienen críticas o semblanzas del protagonista, las fotografías en las que posa con Pablo Picasso,

---

<sup>5</sup> Cfr. Pozuelo Yvancos, J. M. (1993), *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis.

<sup>6</sup> Cfr. Pérez Bowie, J. A., (1996), "Max Aub: los límites de la ficción", en AA.VV, *Max Aub y el laberinto español. Actas del Congreso Internacional (Valencia 1993)*, cit., I, pp. 369-382. Véase también el estudio de Pilar Sáenz (1996), "Ambigüedad, ficción y metaficción en Jusep Torres Campalans", en AA.VV, *Max Aub y el laberinto español*, cit., I, pp. 488-494.

<sup>7</sup> Cfr. Aub, M., *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña*, Barcelona, Seix Barral, 1971. Para estudiar este aspecto, es interesante la lectura de A. Carbonell i Izquierdo (1996), "La ficción de los géneros referenciales en *Luis Álvarez Petreña*", cit., pp. 425-433.

o la de los padres del pintor, etc., junto con otra larga serie que iremos analizando detenidamente<sup>8</sup>.

La clave para situar todos estos materiales referenciales ficticios nos la proporciona el mismo Jusep Torres Campalans en su diario, ésta vez con fecha en 1912, cuando alude a la importancia de la imaginación en toda manifestación artística, a la simulación y al engaño:

*“Queda la imaginación, gran fortuna. Puestos a mentir, hagámoslo de cara: qué nadie sepa a qué carta quedarse. Solo en esa inseguridad crecemos grandes, solos, cara a cara, con el otro”* (p. 849).

En el prólogo de la novela se nos sitúa el contexto que dará posibilidad a la biografía de Jusep Torres Campalans. Es el mismo autor quien nos ofrece su relato, y nos cuenta cómo habiendo sido él, Max Aub, invitado a pronunciar una conferencia en la capital del Estado de Chiapas, le presentan en la librería de la Plaza a un hombre, don Jusepe -quien antes respondía a los nombres de José Torres y firmaba como José T, y posteriormente, como don José Te-, un tipo original y curioso, pintor, en cuya vida penetra de lleno el autor.

Es el mismo Max Aub quien se introduce en la narración y lo hace como historiador –él así nos lo dice-, como historiador objetivo y veraz:

*“Para que la obra sea lo que debe, tiene que atenerse, ligada al protagonista; explicarlo, hacer su autopsia, establecer una ficha. Huir, en lo posible, de interpretaciones personales, fuentes de la novela; esposar la imaginación. Ceñirse a lo que fue. Historiar. Pero, ¿se puede medir un semejante con la sola razón”*<sup>9</sup>.

Desde el prólogo, Max Aub intenta proporcionar las claves que han de presidir la lectura de la obra: objetividad, rigor científico y veracidad, con las consiguientes consecuencias de eliminar cualquier interpretación subjetiva, o proceder a la desaparición de cualquier componente imaginativo, etc.; es decir, todas estas claves constituyen garantías de la historicidad de lo allí narrado:

*“Escribí mi relación, valiéndome de otros, dejándome aparte, procurando en la medida de lo posible, ceñir la verdad; gran ilusión”*(p. 644).

Y pasa a describirnos todo el material que ha recopilado con el fin de ofrecernos su vida del modo más fidedigno posible: la narración de los acontecimientos que acaecen en el periodo comprendido entre los años 1886 (año del nacimiento de Jusep Torres Campalans)-1914, los cuadros y dibujos por él realizados, distribuidos a lo largo de la novela y perfectamente catalogados; sus escritos, sus declaraciones y los artículos que sobre él se escribieron, así como las conversaciones que el autor, Max Aub, sostuvo con él en San Cristóbal cuando aún no lo conocía (p. 644), etc.

---

<sup>8</sup> El lector puede ampliar estas referencias con el estudio efectuado de esta obra por Soldevila Durante, I. (1973), *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, pp. 148-156.

<sup>9</sup> Cfr. Aub, M., *Jusep Torres Campalans*, en *Novelas escogidas de Max Aub*, Prólogo de Manuel Tuñón de Lara, México, Aguilar, 1970, p. 643. Todas las referencias a la obra pertenecen a esta edición.

Max Aub crea desde el inicio un simulacro de realidad, de ahí que aun no existiendo el protagonista ni existiendo en la realidad muchos de los datos documentales que expone, evoca personajes históricos para reforzar la verosimilitud de lo narrado.

Estas infracciones a la verdad forman parte de uno de los procedimientos artísticos con los que la literatura juega con la realidad -fragmentándola o mezclándola con la imaginación-, y con los que el autor capta la atención del lector.

Las claves de interpretación de esta información nos la proporciona el autor: la descomposición –tan característica del cubismo-, la segmentación de la realidad desde distintos puntos de vista y perspectivas.

Esta segmentación y fragmentación de la realidad están latentes tras el pensamiento de Ortega y Gasset en *Papeles acerca de Velázquez y Goya*, que encabezan la novela: “*Hay que considerar cada obra de arte como un pedazo de la vida de un hombre*”, y que en el prólogo se nos recuerdan con otros términos: “*Detrás de cada cosa, de cada hecho, hay el creador de la cosa, el autor del hecho*”. Y es a ese artista donde Max Aub intenta hacernos llegar.

En el mismo prólogo se refuerza la vivencia de realidad que respira la biografía cuando el autor -Max Aub, convertido en narrador- nos dice que, para acceder a esa vida, conversó con contemporáneos parisinos suyos, en un Montmartre frecuentado por catalanes con quienes a veces se le confundía, y apreciado por Picasso. Veremos cómo será, a través de los personajes que conversan con el autor-narrador, como se nos ofrecerán diversas interpretaciones de las vanguardias pictóricas, sobre todo del cubismo, así como sus rasgos característicos.

Las notas de esta sección nos presentan a un pintor católico, y algunas de sus convicciones acerca del hacer pictórico; entre otras, la presencia de la verdad artística en la pintura; la convicción de que el pintor nace, de que ser pintor es una capacidad innata, y siempre se pinta la realidad que se contempla, no la idea de realidad, que presupone que no hay que tener idea de lo que se pinta, etc.

La novela, está plagada, desde su inicio, de apreciaciones intelectuales, estéticas, religiosas, y políticas, etc.; son numerosas las referencias a pintores contemporáneos (Picasso, Roselló, Casas, Nonell, Gris, Georges Braque, Turner, Mondrian, Modigliani, Seurat, etc.); hay también alusiones a Tristán Tzara y a Benedetto Croce, por ejemplo, esta vez para criticar sus afirmaciones acerca de la obviedad contenida en sus declaraciones acerca de la presencia de la forma en el acto estético. Como ha señalado Virgilio Tortosa, “Aub transparenta y airea su método trabajando en todo momento la verosimilitud para alejar del receptor toda posibilidad de pensar en la ficción de la que se le viene encima”<sup>10</sup>.

En esta misma clave de lectura, cobra relevancia el capítulo de *agradecimientos* a cuantas personas le han facilitado la tarea de recabar información para reconstruir esta biografía ficcional, entre otros, Alfonso Reyes, André Malraux, Jean Cassou, Georges Braque, etc.

Max Aub construye este mundo ficcional con instrucciones que no son propias de la realidad efectiva, pero con la que mantiene fuertes relaciones de semejanza, puesto que aunque nunca ha existido Jusep Torres Campalans, sí el referente histórico y cultural que lo rodean, el cual otorga una mayor dosis de verosimilitud a lo narrado.

---

<sup>10</sup> Cfr. Tortosa, V. (1996), “En un lugar del tiempo llamado siglo XX: *Jusep Torres Campalans*, entre el biografismo y la historia”, en AA.VV, *Max Aub y el laberinto español. Actas del Congreso Internacional (Valencia 1993)*, cit., I, pp. 495-511, p. 496.

Por este motivo, el autor nos proporciona todos los materiales necesarios para conferir verosimilitud a la vida del artista (datos históricos sobre su vida, bibliografía, testimonios y catálogo de sus obras, etc.) a través de los cuales se puede estudiar la evolución del arte y del artista en las vanguardias pictóricas del siglo XX. En esta línea, es de gran precisión el matiz efectuado por Joan Oleza relativo a la construcción en esta obra no de personajes literarios inventados sino de personas ficticias, pintor de vida propia en el caso de *Jusep Torres Campalans* (y poeta en el de *Luis Álvarez Petreña*)<sup>11</sup>.

Otro de los materiales recogidos en la novela con la finalidad de conferir verosimilitud a lo narrado es el relativo a los *anales*, en el que se reconstruyen, también con un método propio de la historiografía, los hitos históricos y culturales más sobresalientes acaecidos entre 1886 y 1914 en el ámbito del teatro, las Bellas Artes, la literatura, o el progreso; así como los nacimientos y notas necrológicas destacadas en los años mencionados<sup>12</sup>:

*“Procuré algo más: reuní los datos necesarios para que el lector desprevenido recuerde el ambiente, sitúe acontecimientos sin esfuerzo, o pueda, por ejemplo, dar con la edad y circunstancias de citados personajes reales”*<sup>13</sup>.

Esta acumulación de datos cronológicos, de detalles descriptivos y de elementos de la realidad, contribuye a interpretar el referente de la obra en clave de realidad, si bien el lector no ha de olvidar que el protagonista de la novela es una verdadera realidad poética, cuyo referente solamente existe porque ha sido creado en un mundo ficcional, que no ha de ser valorado en términos ontológicos objetivos sino siempre respecto del modelo de mundo tipo II; Jusep Torres Campalans, pintor, es un elemento ficcional, que tiene la modalidad de ser que le confiere el texto que lo representa<sup>14</sup>. Como ha señalado el profesor Antonio García Berrio, “los seres y los acontecimientos que componen el referente de una obra de ficción son elementos ficticios, si bien tienen una modalidad de ser que es la de parecer existentes, siendo aceptados como apariencia de realidad”<sup>15</sup>.

Por el grado elevado de verosimilitud que presenta, esta novela crea una ilusión de realidad debido a su poderosa apariencia de verdad<sup>16</sup>, al presentarnos un protagonista ficcional con altas dosis de realismo.

*Jusep Torres Campalans* -pintor catalán, vinculado estrechamente a Pablo Picasso, con quien participó activamente en la radical transformación del arte de comienzos del siglo XX a través del cubismo-, es una ficción que se refiere a un mundo posible -que se nos presenta, por el contrario, con una fundamentación fuerte en la

---

<sup>11</sup> Cfr. Oleza, J. (2003), “Antagonismo de apócrifos”, *cit.*

<sup>12</sup> Recogemos el comentario efectuado por Pilar Sáenz (1996), “Ambigüedad, ficción y metaficción en Jusep Torres Campalans”, *cit.*, p. 492: “También hay ambigüedad en la información sintetizada y supuestamente ‘veraz’ de los ‘Anales’. Allí encontramos algunos errores que bien podrían deberse a descuido pero que creemos más bien ser una travesura, tales las duplicaciones que registran a Nicolás Guillén nacido dos veces, en 1902 y en 1904, o Juan Maragall, que muere en 1901 y de nuevo en 1911; o las invenciones, como el año 1897, en que nacen Jean Cassou, Louis Aragón, José Bergamín, Thornton Wilder y también el ficticio Luis Álvarez Petreña, personaje aubiano que aparece en 1934 y reaparece nuevamente en 1964 y 1971”.

<sup>13</sup> Cfr. Aub, M., *Jusep Torres Campalans*, en *Novelas escogidas de Max Aub*, *cit.*, p. 653.

<sup>14</sup> Cfr. Martínez Bonati., F. (1981), “Representación y ficción”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, VI, 1, PP. 67-89.

<sup>15</sup> Cfr. García Berrio, A (1989). *Teoría de la Literatura (la construcción del significado poético)*, *cit.*, p. 438.

<sup>16</sup> Cfr. Ricoeur, P. (1983-85), *Temps et récit*, París, Seuil, 3 vols.

realidad-, debilitando claramente las fronteras existentes entre ficción y realidad, puesto que hace referencia a seres, objetos, acontecimientos del mundo real, aunque no en su totalidad, de ahí que se pueda hablar de una cierta dosis de complejidad en la lectura de la obra.

J. A. Pérez Bowie ha subrayado con gran acierto la tendencia al desvelamiento del artificio ficcional como uno de los rasgos más destacados de la narrativa aubiana, presente en esta novela mediante la inserción reiterada y frecuente de lo que él denomina “paratextos ficcionales”, consistentes en la complementación del texto narrativo a través de un simulado aparato bibliográfico de prólogos, epílogos, notas a pie de página, etc.<sup>17</sup>.

Otro de los elementos narrativos utilizados, que contribuyen a crear esta falacia, es la inserción en la novela –en el capítulo consagrado a los anales-, con carácter de realidad, de diversos artículos ya publicados; uno de éstos es el artículo de Miguel Gasch Guardia, publicado en 1957, bajo el rótulo “Un fundador del cubismo: Jusep Torres Campalans”, en el que se nos dice:

*“Nonell nace en 1883, Picaso en 1881, Gutiérrez Solana, como Torres Campalans, en 1886. Todos con una base común: la impronta de la generación del 98; el interés por los pobres, por los desheredados”*(p. 699).

El mismo artículo de Miguel Gasch Guardia nos sitúa al pintor en un terreno político afín a la ideología anarquista, que compartía con literatos de la talla de Azorín, Maeztu y Baroja (p. 700), con quienes participa también de su afición por las cosas estrafalarias, en lo que Max Aub denomina la influencia del desecho.

En el ámbito de las vanguardias pictóricas, tras unos primeros titubeos en el mundo del *fauvismo* (1906-1907), cuando contaba 20 años de edad, pasa posteriormente a cultivar el cubismo entre 1907-1914, compartiendo con Picasso el sentido trágico de la vida tan característico de la visión noventayochista de España, con el mismo grito de ¡Adentro! unamuniano (p. 702). Y señala como rasgo común a la pintura de Picasso y Torres Campalans la poesía; nos lo dice con estas palabras:

*“Lo que tienen Picasso y Torres Campalans, que falta a tantos pintores de todos los tiempos, es poesía. Picasso es poeta, en todos los sentidos. De ahí su enorme influencia en la cultura de su tiempo. No es poesía a arranca ojos, demasiado querida como la de Chagall; o la literatura, mala e impuesta, de Dalí. Es poesía auténtica, que no falta en ninguna de sus obras”* (p. 703).

Otro de los artículos publicados, el artículo de Juvenal R. Roman, destaca la influencia de la aviación en el nacimiento del cubismo, donde se exploran las nuevas perspectivas que se alcanzan desde el aire.

Entre los materiales referenciales ficticios de los que se ha servido Max Aub se encuentra también la pretendida *biografía* de nuestro autor, nacido el 2 de septiembre de 1886, hijo de Genaro Torres Moll y Vicenta Campalans Jofre, el quinto de una familia de dieciséis hermanos; tras una estancia en el seminario, desaparece en 1898, y no hay rastro de su paradero hasta 1900, año en que aparece trabajando en una notaría, y posteriormente en la estación de Gerona; después, marcha a París. Referentes realistas

---

<sup>17</sup> Cfr. Pérez Bowie, J. A., (1996), “Max Aub: los límites de la ficción”, cit., p. 370.

son también las descripciones de los ambientes que se nos dibujan y pintan, los paseos por Barcelona, por los bulevares y ambientes parisinos, que recorre de la mano de Picasso.

En este marco ficticio se reflejan con carácter excepcional las concepciones del autor sobre las vanguardias europeas, y se nos ofrece el marco histórico y cultural del momento vivido por nuestro protagonista ficticio, en el que aparecen reflexiones acerca del anarquismo (p. 732). Y es éste uno de los logros más sobresalientes de la novela.

Jusep Torres Campalans defiende una estética, que halla entre otros su reflejo claro en su gusto por el Montmartre triste y mugriento, en una vestimenta propia de la bohemia del 98: *“el traje puritano de Unamuno, el desaliño de Baroja, el paraguas rojo de Azorín, el vestir obrero de Picasso y Torres Campalans señalan ciertos aspectos de la generación del 98”* (pp. 742-743).

Tanto en los gustos estéticos como en la concepción del hombre como centro del universo y de la existencia humana –a través de consideraciones diseminadas a lo largo de la novela-, se pueden encontrar las coordenadas filosóficas en que se mueve el autor, próximo al existencialismo filosófico de Schopenhauer o Nietzsche, o el literario de Unamuno.

Dentro de la ficción, aparece la narración del encuentro fortuito con Pablo Ruiz Picasso y sus personajes tristes, hambrientos, bañados en una atmósfera extraña y desoladora (p. 718), del que da fe la foto que se nos dice que elaboró José Renau en 1902; y se reproducen, en la misma, parte de las conversaciones que mantienen en París acerca de la concepción del arte, en diciembre de 1907 o en enero de 1908 (pp. 751 ss.).

De la escritura de Jusep Torres Campalans –se decía ya en 1900- que reflejaba su concepción de la pintura, su idea formal del arte; se nos dice que *“decía no entender lo que copiaba; la buena letra que lucía y hacía lucir era producto estético; quedaba fuera del entendimiento”* (p. 712).

En su paseo por el Louvre rechaza las figuraciones que cubrían paredes enteras (p. 737), y las miniaturas (p. 738). Una pintura, la suya, que nunca es copia de la realidad, sino digestión de la misma (p. 741); nuestro protagonista pronto comienza a manifestar su descubrimiento de Gauguin, del *fauvismo*, y su gusto por el cubismo (p. 745), hasta descubrir en él *“su senda natural, la más difícil, estrecha puerta de lo verdadero”* (p. 750).

Un movimiento que nace de un deseo de hacer las cosas a la medida del hombre, de donde brota necesariamente el descomponerlas, destrozarlas (p. 751). Una pintura que rompe el modelo de la realidad, que es un nuevo modo de pintar, un pintar con dinamita, un hacer estallar el lienzo (p. 752). En breves pinceladas, nos la describe de esta manera:

*“Hay que llegar a una pintura que sirva para todos los tiempos, una pintura que no pase de moda, que no sea una moda sino un modo de pintar. Un modo humano de pintar; no una vil o fiel copia, por buena y discreta que sea”* (p. 752).

*“Una pintura que no haya hecho nadie. Ni Cézanne, claro está”*  
(p. 752).

La concepción cubista responde al anhelo del hombre de ser lo que es, no una copia ni una reproducción de lo que los demás desean que seamos. Nunca el hombre ha de ser una imitación. Se subraya con fuerza la novedad del día a día. Ningún pintor

copia la realidad. La realidad del día de hoy no copia la del ayer. De ahí que no se pueda hablar de continuidad, sino de ruptura (pp. 750 ss). Se hace célebre la frase de Picasso: “Nadie pinta como otro” (p. 757), y se pinta no como los otros han pintado, sino como nunca lo han pintado, con materiales nuevos, anteriormente nunca utilizados (p. 757).

Como señaló Baquero Goyanes<sup>18</sup>, uno de los modos de que puede disponer el autor para construir la ficción realista de los personajes son sus discursos, la presentación de voces polifónicas, siguiendo a M. Bajtin<sup>19</sup>. En la novela esta técnica se revela en la inclusión de abundantes diálogos, llenos de vivacidad, entre nuestro protagonista y seres verdaderamente existentes, constructores de verosimilitud ficcional los cuales apoyan la apariencia de realidad de la construcción ficcional<sup>20</sup>. Se reproducen, dándoles carácter de verosimilitud, no sólo los diálogos mantenidos con Picasso, sino también las conversaciones tensas mantenidas entre Jusep Torres Campalans y Juan Gris, en las que se pone de relieve la crítica a la pintura de Juan Gris, a quien nuestro personaje acusa de ser un mero imitador que pinta para vivir (p. 770). Éstas pueden ser un mero pretexto tras el que se esconde Max Aub:

*“Él, que había anatémizado la pintura abstracta de Kandisky, sigue un fenómeno parecido al de Mondrian, con quien traba entonces amistad. Reduce su afán de hacer cuadros ‘a la medida del hombre’, a la forma del encuadre: alto y rectangular. Sin duda sufrió un gran desencanto. ¿Personal? No hay indicio de ello en lo que nos dejó escrito. ¿Pérdida de su fe religiosa? Evidentemente, no. Tal vez la tardía lectura de Nietzsche le llevara por el camino que empezaba a recorrer entonces Spengler”* (p. 778).

En la sección que recibe el término de *addenda*, el autor reproduce una carta escrita por Jusep Torres Campalans, fechada en 1906, en la que transmite su visión de París y del Sena.

Su concepción de la pintura está descrita en sus rasgos más nimios y peculiares en el *Cuaderno verde*, escrito por Jusep Torres Campalans, que llegó a nuestro autor, Max Aub, a través de Jean Cassou; dicho cuaderno, que consta de 480 folios, está constituido por máximas de gran brevedad.

La pintura ha de ser original; el pintor ha de captar y plasmar lo imprevisto en cada instante, sin pretender abarcar el movimiento, sino lo que la realidad es, lo que hay en cada ser y en cada acontecimiento y en cada gesto. Aparece aquí una de las concepciones primordiales de la creación artística -ya sea literaria, pictórica, o de cualquier otro estilo-, al postular que toda creación supone una ruptura, y es el fruto de una percepción estética distinta de las anteriores. La mirada del artista es personal, de ahí que su pintura haya de ser poseedora de una mirada peculiar e inconfundible que le hace ser totalmente diferente de la mirada de un Braque, un Léger, un Picasso (p. 798).

Uno de los requerimientos de la verdadera pintura es la libertad, sin coacción de modas o gustos de la época. Cada pintor pinta en soledad. Sólo así se entiende la firma de la obra de arte. Y que el arte siempre esté buscando cauces nuevos, tantos como pintores haya sobre la tierra: “*Buscar, no algo que no se haya hecho, sino algo no hecho, sin hacer*”, es uno de sus puntos de partida. La pintura es una labor de invención personal. Enuncia aquí Max Aub a través de este protagonista ficcionalizado uno de los

<sup>18</sup> Cfr. Baquero Goyanes, M. (1972), *Temas, formas y tonos literarios*, Madrid, Prensa Española.

<sup>19</sup> Cfr. Bajtin, M. (1929), *Poétique de Dostoievski*, París, Seuil, 1970.

<sup>20</sup> Cfr. García Berrio, A. *Teoría de la Literatura (la construcción del significado poético)*, cit., p. 448.

principios fundamentales de las vanguardias, las cuales nacen de una nueva interpretación de la realidad. La pintura es una creación. Uno de estos apuntes podríamos decir que condensa el pensamiento de nuestro pintor:

*“Pinto como puedo –no como quiero- y si lo que hago interesa a algunos, miel sobre hojuelas, pero si no, ¿qué le voy a hacer’ No voy a ponerme, por eso, a pintar de otra manera. Lo siento, por ellos y por mí. Lo siento porque demuestra que el mundo está bien hecho; cada cual a su manera y Dios por y para todos”* (p. 806).

Para hacer algo perdurable, la pintura ha de verse libre del espacio que la delimita y de la luz que le hace cambiante. Para captar lo eterno y lo perdurable, el artista no ha de jugar con la materia sino con la forma. Sólo así el artista podrá vivir eternamente, si sabe dar las cosas de dentro afuera, plasmando en este principio de modo magistral:

*“Buscar el meollo de las cosas –no el aspecto visible, no la apariencia; dar con el sentido moral de lo que se representa”* (p. 812).

Está latente en estas consideraciones la dimensión trascendente del hombre, su deseo de permanecer en el tiempo. Y aparece en su *corpus doctrinal* un principio de sobriedad, que delimite que sólo haya una pincelada donde sobran dos.

Como estamos viendo, Max Aub rompe así con las pautas del relato realista tradicional, como ha señalado Pérez Bowie<sup>21</sup>, con la misma fuerza con que postula esa ruptura en el quehacer pictórico, y que resume Jusep Torres Campalans en esta máxima:

*“Trastocar la pintura. No dejar nada. ¿Para qué? Para la fe de la actualidad basta la fotografía”* (p. 821).

Tanto en la visión que de Jusep Torres Campalans pueda tener el lector, como en la de la pintura propia de las vanguardias, yace uno de los fundamentos del arte, que es el de su enraizamiento en la realidad; tanto en la pintura vanguardista como en la ficción literaria –creada en esta obra- se nos muestra la realidad:

*“El ideal revolucionario no le ha dado calor hasta ahora, y a la falta de este ideal, el único racional y verdadero, las artes han supuesto un bastardeado realismo que consiste en fotografiar trabajosamente la gota de rocío en la hoja de la planta, imitar los músculos de la pata de un cornúpeto, o describir en prosa y verso el aire asfixiante del salón de una meretriz de alto rango”* (p. 869).

Uno de los retos que ha de tener el verdadero artista –nos dice Jusep Torres Campalans en el *Cuaderno verde*- es el de pintar, dibujar los objetos desde todos los ángulos posibles, como si lo estuviera viendo el mismo Dios. Ofrecer una pintura global, que dibuja lo que se ve y lo que no se ve pero se puede ver (p. 821). Y esto parece que es lo que nos ofrece en esta novela Max Aub: un mundo ficcional que puede ser real y que alcanza consistencia de realidad en la mente del autor y en la del lector que así la sabe contemplar.

La denuncia de la realidad que nos ofrecen Cézanne o Velázquez, para ir desde ahí a la irrealidad, y la defensa de una *“pintura irreal, forma de revuelo interior, hecha*

---

<sup>21</sup> Cfr. Pérez Bowie, J. A., (1996), “Max Aub: los límites de la ficción”, cit., p. 381.

*de elementos dinámicos, en movimiento*” (p. 822), son otros de los postulados teóricos desde los que Max Aub contempla el quehacer pictórico.

El panorama y el retrato de las vanguardias están, en cualquier caso, muy claros; a lo largo del *Cuaderno verde* se nos van enumerando los principios que las definen y dan forma. Frente a la pintura realista, condicionada por la realidad, se postula una pintura que luche contra el academicismo que venía reinando en el panorama pictórico; la realidad deja de estar condicionada por la representación, que pierde su monopolio; se niega así el absolutismo representativo con respecto a la expresión de la realidad.

La abstracción -concebida como la no-representación, que postula Jusep Torres Campalans- se convertiría posteriormente en el signo distintivo de las vanguardias pictóricas, y en el método para superar la condición representativa de la realidad y buscar lejos de ella la expresión de la realidad, tal y como la expresa la fotografía, tema sobre el que abundan referencias diseminadas en el *Cuaderno verde*:

*“No importa el cinematógrafo, no importa la fotografía, no importan los objetos, ni los retratos, ni el parecido, ni la exactitud”* (p. 873).

Se amplifica así el poder expresivo de la realidad, que deja de estar maniatado, encadenado, por el poder expresivo de la representación:

*“En la pintura se da todo hecho. Se daba todo hecho. Nosotros vamos a ir un poco más allá: que trabajen también los mirones”* (p. 833).

Deja de existir la identificación entre representación y realidad, y en el pensamiento de Jusep Torres Campalans toma conciencia clara la idea de que el arte es un problema distinto al de la realidad. Hay una búsqueda de la realidad más allá de la representación:

*“Un pintor que no sueña lo que no puede pintar no es pintor.  
El dibujo es una ciencia que no sigue el movimiento de la vida a través de las cosas.  
Volver a la anatomía, a la perspectiva: pero no de los cuerpos sino de las ideas”* (p. 833).

Esta mirada exigirá una mayor capacidad y avidez intelectual, la presencia de espíritus inquisitivos, de una curiosidad más penetrante:

*“¿Oigan, imbéciles! ¿Es que un cuadro de Picasso no dice tanto acerca de nuestro tiempo como uno de Rembrandt acerca del suyo? ¿O uno de Degas por citar a un reaccionario?”* (p. 850).

Se establece una relación ante la exigencia de una labor de abstracción, de mayor penetración intelectual de la realidad que captan:

*“Hace muchos siglos que San Agustín dijo que los cuadros, con su idioma simbólico, eran libros para ignorantes. Ahora, al revés: cualquier ignorante lee libros; en cambio, la pintura ha venido a ser lectura para inteligencias más vivas”* (p. 834).

*“Sólo un pobre de espíritu puede decir que ‘el análisis del arte del pasado nos da la prueba que la figura representativa no tiene*

*importancia en sí...’ Si fuese cierto, ¿a qué el arte? Toda figura es representativa aunque no figure nada”* (p. 860).

Basta producir un mundo pictórico perfecto, una perfecta organización pictórica para que la obra de arte se baste a sí misma; lo expresa en estos términos precisos:

*“Apartarse de lo real, de lo que creemos real, para reconstruir un mundo puramente pictórico. Estructurar los sueños, dar forma rígida a ese mundo que se lleva más de la mitad de nuestra vida. ¿O vivimos de lo que pensamos?”* (p. 860)

Y, sin embargo, no es una abstracción sin más, sino que ha de tener una clara fundamentación, que viene según nuestro pintor asegurada por el hecho de que la pintura siempre ha de reflejar al hombre, de quien el arte siempre es testimonio significativo claro:

*“- Pinto la pintura.*

*¿A dónde irán a parar? A la nada. No se puede hacer literatura con la literatura, ni música con la música. Se necesita –siempre- el hombre. Los que quieran prescindir de él, se hundirán. Decorativos, caen en lo que huyen”* (p. 834).

*“Cuando el arte rompe el cordón umbilical con la naturaleza, viene a ser arte decorativo, nada menos –si quieren- pero nada más”* (p. 836).

En esta línea se sitúan las críticas a la pintura de Kandinsky, a quien se le atribuye más que el arte pictórico el decorativo (p. 837), o la de Gris (pp. 851-2, p. 855).

Ecos del cubismo se hallan en las consideraciones diseminadas en el *Cuaderno verde* acerca de la perspectiva, que como es sabido, fue rechazada por este movimiento pictórico junto con el movimiento, al tiempo que concedía primacía a la línea y la forma. Al cubismo le importa la perspectiva para descomponerla no para representarla de forma real:

*“No importa la perspectiva sino el tiempo”* (p. 835).

*“No hay frente ni perfil: todo uno. No hay arriba, ni abajo, todo uno. Un cuadro no debe distraer la atención por ninguna de sus partes, debe verse todo, de una vez”* (p. 826).

El interés y la apuesta por el cubismo es patente en esta novela<sup>22</sup>; con el rechazo de la representación realista seguida desde el renacimiento, el cubismo significó un cambio decisivo en la historia del arte, convirtiéndose en el precursor de la abstracción y de la subjetividad artística. Reaccionaba duramente contra la importancia que se daba al efecto de la luz, el color y la ausencia de formas características del Impresionismo

Si bien el cubismo reaccionaba en sus primeros momentos contra el color, éste aún está presente en la concepción de Josep Torres Campalans como reflejo de su paso por el *fauvismo*, movimiento coincidente con la cronología en la que Max Aub sitúa la producción del protagonista. Este movimiento, sometido a la exaltación del color puro

---

<sup>22</sup> Cfr. Oleza I Simó, J. (1994), “Max Aub entre vanguardia, realismo y postmodernidad”, en *Ínsula*, 569, pp. 1-13, p. 9.

en cualquiera de las realidades representadas, deja sus huellas en la concepción del color en Jusep Torres Campalans:

*“La materia es un intercambio constante entre el color y la luz. Durante su trabajo el pintor olvida sus sueños entre el color y la materia, la luz y el color”* (p. 871).

Son frecuentes las referencias al *fauvismo*, movimiento pictórico francés, más amante de la superficie que del volumen; así declara el protagonista:

*“¿El volumen? ¿El espacio? No se hicieron para los pintores. Tenemos una superficie. La cuestión: no engañar con imitaciones más o menos torpes”* (p. 833).

Y también las alusiones al cubismo y a sus cultivadores (Picasso, Braque, Juan Gris, Fernand Léger, Robert Delanauy, etc.). Sobre todos los nombres, se alza la figura de Pablo Picasso, sobre quien no escatima elogios:

*“Un fenómeno de esta naturaleza (Picasso) no se olvidará nunca, porque ha descubierto en el fondo de la naturaleza humana una posibilidad de progreso moral y material que ningún pintor hubiera sospechado hasta ahora”* (p. 857).

Si en la base del cubismo late la concepción de que se han pintar las cosas como se conocen y no como se ven, se llega a la conclusión de que éste ha sido el modo de proceder narrativo de Max Aub, narrar las cosas no como se ven sino como son conocidas.

La evolución pictórica de Jusep Torres Campalans ha sido subrayada por Joan Oleza, cuando señalaba en su trayectoria varios periodos: un primer periodo, de formación (1906-1907), influida por el Picasso azul y de Cezanne y Renoir, de Gauguin y Van Gogh; una etapa de plenitud, entre 1908 y 1912, en que se incorpora al movimiento cubista; y un periodo posterior de identificación con la pintura abstracta<sup>23</sup>. Podríamos señalar que el papel que el cubismo desempeñó en el panorama pictórico, concebido como relatividad en la concepción del universo mediante la destrucción del punto de vista único, es el que desempeña la ficción narrativa aubiana respecto a la realidad<sup>24</sup>. La presencia de distintas perspectivas y planos desde los que se nos dibuja la figura del protagonista, el desdoblamiento del punto de vista, su fragmentación y dispersión a lo largo de la novela parece seguir esta misma estética vanguardista.

La novela, en este sentido, funciona como un texto plural, que permite la aparición de múltiples voces; se da voz a seres con frecuencia reales, con los que el protagonista conversa y charla amistosamente en tertulias, que permiten reproducir el clima cultural e ideológico que rodeaba las vanguardias artísticas<sup>25</sup>; esta pluralidad de voces está representada, entre otras, por las voces de Juan Gris, Pablo Picasso, Rubén Darío, Rilke, Alfonso Reyes, etc. Partir de la irrealidad, ofrecer un verdadero revuelo

<sup>23</sup> Cfr. Oleza, J. (2003), “Antagonismo de apócrifos”, *cit.*, p. 6.

<sup>24</sup> A este aspecto ha aludido M. Aznar Soler (2003), “Novelista españoles del siglo XX (X). Max Aub”, en *Boletín de la Fundación Juan March*, Madrid, Fundación Juan March, 2003, enero, pp. 3-12.

<sup>25</sup> Cfr. Jiménez, J. (2002), “Picasso-Alberti. Retrato de una amistad”, en *El Cultural*, 7-XI-2002, pp. 25-26: “Una parte importante de la historia de las vanguardias artísticas tuvo un impulso innegable en ese espacio decisivo de la palabra, que está también, sin duda, ligado a las proliferación de manifiestos, declaraciones y proclamas, elementos que constituyen un rasgo fundamental de la modernidad estética” (p. 26).

interior en el lector que ha de acertar a distinguir por dónde conducen los cauces de la realidad y por dónde los de la irrealidad.

Uno de los efectos provocados por este modelo de mundo ficcional, en el que se mezclan realidad y mundo imaginado, es el de borrar las fronteras del espacio y de un tiempo real, para ubicarnos en un espacio múltiple en el que el papel del lector como copartícipe de la creación del mundo discursivo cobra una posición relevante.

Como ha señalado el profesor Tomás Albaladejo Mayordomo, en la estructura pragmática de la ficción realista se encuentra la actividad perlocutiva que despliega el autor para persuadir al lector de que acepte la construcción ficcional como plena apariencia de realidad<sup>26</sup>; Max Aub va más allá al pretender confundir al lector ofreciéndole un mundo ficcional como si fuera real a través de la forma biográfica.

En esta novela resulta difícil separarse de una interpretación no realista de los diálogos, de las creencias de Jusep Torres Campalans, poner en duda que no haya existido nuestro pintor, ni su amistad con Pablo Picasso, etc. Al ser fuerte la conexión entre texto y mundo, y al presentar este mundo imaginario grandes dosis de realidad, la construcción ficcional goza en la novela de una gran perfección artística, ya que cuanto más perfecta es la realidad que transmite un texto, mayor importancia tiene la ficcionalidad desde el punto de vista literario.

Si partimos del hecho de que para que se produzca adecuadamente la comunicación literaria, es necesario que el autor y el lector posean el mismo modelo de mundo<sup>27</sup>, entender el mundo ficcional de esta novela supone una labor de interpretación correcta de la realidad inventada, para considerar el referente como componente imaginario pero también impregnado asimismo de una lectura realista de la misma.

Bajo la figura de un protagonista inventado se da consistencia literaria a las vanguardias europeas, también reflejadas en un momento de *Las conversaciones de San Cristóbal* entre Max Aub y Jusep Torres Campalans cuando éste nos dice:

*“El cubismo lo fue todo, menos cubismo. Lo que queríamos era precisamente lo contrario: acabar con la perspectiva, con la tercera dimensión, con la ‘hundura’. Por eso ningún estilo dio tanto a la decoración, a las artes aplicadas. Darle al color lo que los impresionistas dieron a la apariencia. Por eso cualquier tema era bueno. Porque éramos españoles teníamos guitarras, y se pintaron guitarras; todos fumábamos en pipa, y pintamos pipas. Los surrealistas fueron otra cosa, hablo de segunda mano. Pero me parece que se quedaron atascados pintando ideas, volviendo al simbolismo. Algo tenían que hacer. Tampoco por ahí se va a ninguna parte”* (p. 903).

Max Aub crea una nueva realidad, de carácter imaginario, que implica que la lectura de la obra la emprenda una persona con competencia narrativa activa para entender las claves de construcción de este mundo narrativo. La novela, a medio camino entre la ficción y la realidad, no puede ser interpretada sin tener en cuenta su dimensión real, siendo el panorama vanguardista una de las claves interpretativas de la novela.

---

<sup>26</sup> Cfr. Albaladejo Mayordomo, T. (1992), *Semántica de la narración: la ficción realista*, cit., p. 129.

<sup>27</sup> Cfr. Albaladejo Mayordomo, T. (1986), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*, cit., pp. 63-65; Albaladejo Mayordomo, T. (1989), “Texto y ámbito referencial: el componente de constitución de modelo de mundo”, en *Dianium 4 (Homenaje a Juan Chabás)*, pp. 293-299.

Esta ficción narrativa permanece enmarcada dentro de la modernidad de la novela, y se convierte en realidad testimonial del espíritu de su época, al hacerse eco de los intereses literarios, pictóricos, filosóficos y estéticos del hombre contemporáneo suyo.

Podríamos establecer una relación paradigmática entre lo que supusieron las vanguardias pictóricas como valores emergentes de la sensibilidad creadora de su época –representadas a través del protagonista de esta obra narrativa- y la modernidad que yace en el pensamiento literario de Max Aub, quien encarna la anticipación al espíritu de su época y constituye un reflejo de la crisis histórica vivida tras el abandono de su patria de adopción al estallar la guerra civil, con su establecimiento primero en Francia, y después en México tras una estancia de tres años en cárceles y campos de concentración. Allí nos lleva a nuestro protagonista, a la selva de Chiapas donde Max Aub lo encuentra; éste es también el escenario de las conversaciones mantenidas.

Todos los materiales referenciales reales –pertenecientes al modelo de mundo I- contribuyen a la desficcionalización de aquellos que forman parte del modelo de mundo II. De este modo, los límites entre ficción y realidad se borran; el lector, por ello, aun siendo consciente de que se halla en la novela ante unos materiales ficcionales, no puede ni debe prescindir del profundo testimonio existencial y artístico que entraña; tanto la historia, como la literatura, la filosofía o la pintura se asoman a *Jusep Torres Campalans*.

Tampoco el lector debe prescindir en la lectura de la novela del testimonio personal que constituye la propia vida del autor, de su afición por las tertulias desde el año 1922, del contacto que establece con escritores de su generación a partir de 1924, de su presencia en París como Agregado Cultural de la Embajada de España, de su exilio a México, etc.

¿Dónde se establece el límite entre ficción y realidad en la novela? Merecía la pena abordar este estudio, que Juan María Calles apunta con precisión en un artículo publicado recientemente sobre Max Aub, cuando subraya que la propia realidad e historia se le escapan de las manos y afluyen en su narrativa como recuerdos convertidos en ficciones<sup>28</sup>.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Albaladejo Mayordomo, T. (1986), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín* Alicante, Universidad de Alicante.

Albaladejo Mayordomo, T (1989). “La semántica intensional en el análisis del texto narrativo”, en Graciela Reyes, (ed.), *Teorías literarias en la actualidad*, Madrid, El Arquero, pp. 185-201.

Albaladejo Mayordomo, T. (1989), “Texto y ámbito referencial: el componente de constitución de modelo de mundo”. *Dianium* 4 (*Homenaje a Juan Chabás*), pp. 293-299.

Albaladejo Mayordomo, T. (1992), *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus.

---

<sup>28</sup> Cfr Calles, J. M. (2003), “Un cierto Max Aub”, en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. Departamento de Filología Española III. Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense de Madrid, 23, pp. 1-12.

Alonso, C. (1996), "Reflexiones sobre la evolución narrativa de Max Aub", en AA.VV, *Max Aub y el laberinto español. Actas del Congreso Internacional (Valencia 1993)*, Valencia, Ajuntament de Valencia, 1996, I, pp. 383-394.

Aznar Soler, M. (2003), "Novelista españoles del siglo XX (X). Max Aub", en *Boletín de la Fundación Juan March*, Madrid, Fundación Juan March, enero de 2003, pp. 3-12.

Aub, M., *Jusep Torres Campalans*, en *Novelas escogidas de Max Aub*, Prólogo de Manuel Tuñón de Lara, México, Aguilar, 1970.

Aub, M., *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña*, Barcelona, Seix Barral, 1971.

Bajtin, M. (1929), *Poétique de Dostoievski*, París, Seuil, 1970.

Baquero Goyanes, M. (1972), *Temas, formas y tonos literarios*, Madrid, Prensa Española.

Calles, J. M. (2003), "Un cierto Max Aub", en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. Departamento de Filología Española III. Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense de Madrid, 23, pp. 1-12 ([http://www.ucm.es/especulo/numero23/m\\_aub.html](http://www.ucm.es/especulo/numero23/m_aub.html)).

Carbonell i Izquierdo, A. (1996), "La ficción de los géneros referenciales en Luis Álvarez Petreña", en AA.VV, *Max Aub y el laberinto español. Actas del Congreso Internacional (Valencia 1993)*, cit., I, pp. 425-433.

Fernández Martínez., D. (1996), "La leyenda de Jusep Torres Campalans", en AA.VV, *Max Aub y el laberinto español. Actas del Congreso Internacional (Valencia 1993)*, cit., II, pp. 825-858.

Oleza I Simó, J. (1994), "Max Aub entre vanguardia, realismo y postmodernidad", en *Ínsula*, 569, pp. 1-13.

Oleza I Simó, J. (1996), "Luis Álvarez Petreña o la tragicomedia del yo", en AA.VV., *Max Aub y el laberinto español. Actas del Congreso Internacional (Valencia 1993)*, cit., tomo I, pp. 93-122.

Oleza. J. (2003), "Antagonismo de apócrifos", *Blanco y Negro Cultural*, 25 de enero de 2003, p. 6

Pérez Bowie, J. A., (1996), "Max Aub: los límites de la ficción", en AA.VV, *Max Aub y el laberinto español. Actas del Congreso Internacional (Valencia 1993)*, cit., I, pp. 369-382.

Pozuelo Yvancos, J. M. (1993), *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis.

Rodríguez Pequeño, J. (1995), *Ficción y géneros literarios (Los géneros literarios y los fundamentos referenciales de la obra)*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

Sáenz, P. (1996), "Ambigüedad, ficción y metaficción en Jusep Torres Campalans", en AA.VV, *Max Aub y el laberinto español. Actas del Congreso Internacional (Valencia 1993)*, cit., I, pp. 488-494.

Soldevila Durante, I. (1973), *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica.

Soldevila Durante, I. (1999), *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*, Segorbe, Fundación Max Aub.

Tortosa, V. (1996), "En un lugar del tiempo llamado siglo XX: Jusep Torres Campalans, entre el biografismo y la historia", en AA.VV, *Max Aub y el laberinto español. Actas del Congreso Internacional (Valencia 1993)*, cit., I, pp. 495-511.

Tuñón de Lara, M. (1970), "Prólogo" a *Novelas escogidas de Max Aub*, México, Aguilar, pp. 9-69.