

UNA PARODIA DE LA LITERATURA DE VANGUARDIA: *JUSEP TORRES CAMPALANS*, DE MAX AUB

Luis BAGUÉ QUÍLEZ
Universidad de Alicante

Congreso Internacional del Centenario

“Max Aub, testigo del siglo XX”

Valencia, Abril de 2003

En la obra narrativa de Max Aub suelen distinguirse dos tonalidades estéticas, que se corresponden con los principales períodos históricos en que vivió el autor. Por una parte, la producción anterior al estallido de la guerra civil española se identificaría, a grandes rasgos, con los criterios de abstracción y purismo que había defendido Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* (1925). Por otra, la producción del exilio mexicano, indisociable de sus propias experiencias durante la contienda civil, tendería al compromiso humano, a la conciencia moral y a la voluntad testimonial. No obstante, a partir de la década del cincuenta ciertas novelas de Aub recuperan su capacidad de fabulación e imaginación poética, en detrimento de su veta más social.

Un claro ejemplo de la convivencia de las dos facetas citadas es *Jusep Torres Campalans*, que se publicó por primera vez en México el año 1958. Este texto, al tiempo que indaga en la ficcionalización de la historia, pone en tela de juicio la tradicional separación de las obras *a noticia* y *a fantasía* de Max Aub. Esta clasificación, propuesta por Soldevila Durante a partir de la dicotomía del dramaturgo Torres Naharro, permite explicar la paulatina presencia de lo maravilloso, y aun de lo fantástico, en la narrativa de madurez de Aub¹. Sin embargo, en *Jusep Torres Campalans* la fantasía y la documentación histórica se hallan tan imbricadas que cabe admitir que la existencia del apócrifo Jusep Torres es igual de plausible que la de Picasso, Gris o Mondrian, tres pintores “reales” cuyos nombres son recurrentes en esta novela². Por ello, no creemos que el realismo ético que Aub propugna en sus *Campos* se oponga al despliegue de libertad creadora que exhibe en *Jusep Torres Campalans*. No en vano, las perspectivas de estas obras no son antagónicas, sino complementarias: ante

¹ Ignacio Soldevila Durante, *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*, Segorbe, Fundación Max Aub, 1999, pp. 126-127.

² Según señalaba Jean Cassou en un folleto de presentación de la novela para la edición francesa, “*tout s’illumine dès que nous admettons que Campalans est aussi possible que Picasso, et Picasso aussi hypothétique que Campalans*”; recogido por Ignacio Soldevila Durante en *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*, Madrid, Gredos, 1973, p. 154.

el espejo de la historia, Aub prefiere ahora la distorsión y el pastiche al fiel reflejo que predominaba en su faceta testimonial. En este sentido, Jusep Torres no es muy distinto del Max Estrella de Valle Inclán, ya que ambas figuras surgen de la esperpentización del universo cotidiano y obedecen al mismo impulso de tratar de explicar una realidad que les desborda.

La utilización de apócrifos es una constante en la obra de Aub. Dado que no es éste el lugar apropiado para dirimir el papel que las máscaras y heterónimos desempeñan en ella, bastará con la sucinta enumeración de algunos ejemplos de este recurso. Entre sus primeros hitos destaca la novela epistolar, romántica y wertheriana *Luis Álvarez Petreña* (1934), que relata el doble fracaso, amoroso y literario, de un escritor imaginario. Aub volvería sobre esta novela en dos ocasiones: en 1965, cuando añade dos relatos atribuidos a Petreña, y en 1970, cuando el texto, con una nueva nota introductoria y un desenlace más irónico, queda fijado con el título de *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña*³. En esta misma línea se inscribe *Juegos de cartas* (1964), donde Aub ironiza sobre la ambigüedad semántica del título, pues la novela se basa tanto en el modelo del relato epistolar como en la reproducción de cada una de esas cartas al dorso de un naípe de baraja francesa, dibujado por el apócrifo Jusep Torres Campalans. Por último, cabe mencionar el proyecto inacabado de *Luis Buñuel, novela*, un intento híbrido de biografía real y de ficción estética para el cual Aub recopiló numerosos documentos y entrevistas acerca del cineasta. De este proyecto truncado surgiría el libro *Conversaciones con Buñuel*, que se editó póstumamente en 1985 y que sólo incluía la transcripción de una parte de las grabaciones realizadas por Aub.

Pero sería un error pensar que esta amplia panoplia de apócrifos, que ostenta una evidente finalidad burlesca, se reduce a su producción novelística. Así, el relato breve *Historia de Jacobo* (1950), elocuentemente subtítulo *Manuscrito cuervo*, ofrece una muestra paródica de la erudición antropológica gracias a la descripción de la tragedia de los campos de concentración desde la perspectiva de un cuervo sabio, el Jacobo del título. El predominio de la ironía también se observa en sus numerosas *Antologías* poéticas, que abarcan *Antología traducida* (reelaborada en diversas ocasiones desde 1965 hasta 1972), *Versiones y subversiones* (1971) e *Imposible Sinaí* (aparecida, en edición póstuma, en 1982). Estas recopilaciones conllevan una crítica de la erudición antológica y literaria, a partir de la invención de toda una constelación de autores y de sus respectivas obras poéticas, íntimamente relacionadas con el espíritu de la época a la que se adscriben. El concepto de la literatura como “puesta en escena” se prolongaría, finalmente, en su falso discurso de ingreso en la Real Academia Española (1971), titulado *El teatro español sacado a luz de las tinieblas de nuestro tiempo por Max Aub. Discurso leído por el autor en el acto de su recepción académica el día 12 de diciembre de 1956*⁴. Aub parte aquí de la idea de que la guerra civil no ha tenido lugar y de que, por tanto, el arte dramático ha seguido los derroteros que históricamente eran previsibles y que el mismo autor había planeado cuando, en 1936, dirigió a Manuel

³ El germen de *Jusep Torres Campalans* se encuentra ya en la primera elaboración de *Luis Álvarez Petreña*. Como el propio Aub esbozó en sus *Diarios*, su idea inicial “fue la de inventarse a un escritor inexistente del que ofrecería, como hizo luego con el pintor, una antología de su obra, textos críticos sobre ella, fotografías, etc.”; recogido por Ignacio Soldevila Durante en *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*, cit., p. 123.

⁴ Este discurso apareció originalmente en *El correo de Euclides*, una hoja de tamaño de periódico (Aub la titulaba “Periódico conservador”) que el escritor enviaba anualmente a sus amigos y donde daba rienda suelta a su imaginación literaria. Recordemos que Aub vivió la mayor parte de su exilio en el número 5 de la calle Euclides, en la Colonia Anzures de ciudad de México.

Azaña, a la sazón presidente de la República, un proyecto de teatro nacional. Se trata de una ficción literaria de lejanas reminiscencias surrealistas. En ella aparecen en los sillones académicos, entre otros, García Lorca, Pemán, Dámaso Alonso y Juan Chabás. Para urdir su texto, Aub empleó los modelos reales de los discursos académicos de aquellos años, tomando como ejemplo el de Enrique Díez-Canedo y falsificando incluso el nombre y el lugar del impresor. Sólo por este discurso, Aub merecería entrar en la feraz tradición que alcanza desde Cide Hamete Benengeli hasta los falsos cronicones y los juegos de circunstancialidad característicos de las Academias literarias del Barroco español.

Es posible que Aub, en su invención de apócrifos, haya asumido las enseñanzas de Antonio Machado o de Pessoa, pero sin duda va mucho más lejos que ellos en el proceso de emancipar a los personajes de su creador⁵. Así Álvarez Petreña puede erigirse en representante del agónico sujeto modernista y Torres Campalans en emblema de los conflictos y amarguras de la travesía vanguardista.

Jusep Torres Campalans señala la culminación y la atrofia del mecanismo de generación de “dobles” literarios, puesto que establece un límite en lo que al principio de verosimilitud se refiere. Después de falsificar la vida y la obra de un pintor que nunca existió, y de hacerlo con semejantes visos de realidad, ya no es posible ir más allá en el deseo de transgredir las fronteras del género novelístico. En este sentido, poco importa la escasa fidelidad de *Jusep Torres Campalans* a las normas narrativas convencionales, porque negar su filiación novelística en razón de su heterogeneidad compositiva equivaldría a negar la de las “nivolas” de Unamuno o la de las “novelas de la nebulosa” de Gómez de la Serna. La auténtica “explosión del género novelesco”⁶ que implica esta obra no procede tanto de su estatuto de texto abierto y polivalente cuanto de su voluntad de parodiar los diversos géneros narrativos del momento. Dicha voluntad se percibe, sobre todo, en la génesis del personaje de Jusep, un ejemplo sublimado de lucidez estética que fue forjado con el permiso, e incluso con la aquiescencia, de algunos de los protagonistas de la novela, como Picasso o Cassou.

La biografía de Jusep Torres Campalans ocupa la parte central y más extensa del libro, titulada precisamente “Biografía”, y encuentra una suerte de epílogo en el capítulo “Las conversaciones de San Cristóbal”. No obstante, los episodios vitales de Campalans imantan el resto de secciones de que consta la novela, como el “Cuaderno verde” en el que el pintor apuntaba sus notas sobre estética y el “Catálogo” de sus obras, gracias al cual se puede determinar su evolución artística. Por consiguiente, sólo quedan fuera del espectro biográfico los capítulos que constituyen el marco teórico de la narración: el “Prólogo indispensable” en que se da noticia de la existencia de Campalans, la página de “Agradecimientos” y unos “Anales” que resumen los principales acontecimientos históricos, sociales y culturales que tuvieron lugar durante los años de mayor efervescencia creativa del pintor. A su vez, cada uno de estos capítulos incluye un aparato metatextual en que figuran notas, acotaciones espaciotemporales, artículos de y sobre Campalans, etc.

Como ya hemos apuntado, la biografía de Campalans es el único *tema* de la obra. De hecho, sus diferentes momentos personales coinciden con las diversas épocas

⁵ Juan Oleza, “Antagonismo de apócrifos”, *ABC Cultural*, núm. 574, 25 de enero de 2003, p. 6.

⁶ Eugenio G. de Nora, *La novela española contemporánea (1939-1967)*, III, Madrid, Gredos, 1973 (2ª), p. 29.

de su trayectoria pictórica⁷. El primer período de su vida se extiende desde 1898 hasta 1905. En esta etapa, que se sintetiza en las seis secciones iniciales del capítulo “Biografía”, Aub recrea el macrotexto de la novela de iniciación con tintes noventayochistas, y específicamente barojianos.

En la primera sección se narra la infancia y juventud del pintor. Jusep nace en 1886 en Mollerusa, ingresa en el seminario de Vich y, a los doce años, se fuga a Gerona, donde desempeñará, sin mucho entusiasmo, varios empleos. En 1902 se enamora de la actriz Juana Muñoz, que interpreta un pequeño papel en *Electra*, de Galdós. Jusep llega a proponerle en matrimonio, pero cuando ella se entera de la edad del joven vuelve a Barcelona con un antiguo novio. Esta sección parodia el romanticismo más superficial, cifrado en las ansias de rebeldía y libertad de Campalans y en la trama amorosa protagonizada por Juanita Muñoz. La anécdota sentimental aparece como una degradación realista e irónica del marco idealizado de la literatura finisecular. A diferencia de los tormentosos amores que entablara Dorian Gray con la actriz teatral Sibila Vane en la conocida novela de Wilde, Aub subvierte las expectativas melodramáticas de este episodio, que culmina con un giro prosaico.

Las dos siguientes secciones se ubican en Barcelona, adonde Jusep parte en busca de Juanita. Allí Campalans entra en contacto con Picasso. La amistad que nace entre ambos les lleva a frecuentar juntos algunas tertulias artísticas y algunos burdeles. Uno de estos últimos, situado en la calle Aviñón, servirá de inspiración para *Les demoiselles d'Avignon*, el famoso cuadro que Picasso pintaría en 1906; según Aub, a raíz de su reencuentro con Campalans en París⁸. También por estas fechas Jusep participa en cenáculos literarios, como el que gravita en torno al escritor decadentista, tuberculoso y homosexual Jordi Avellac, prototipo del intelectual d'annunziano cuyas estampas líricas suelen evocar la ciudad de París⁹. A lo largo de este episodio, el narrador ironiza sobre la bohemia modernista de comienzos del siglo XX. Aub llega a reproducir incluso un extenso artículo atribuido a Avellac. Su estilo, muy semejante al de algunas de las *Iluminaciones en la sombra* (1910) de Alejandro Sawa, explicita aún más su contenido paródico. Al mismo tiempo, la semblanza física y psicológica de Avellac entronca con la de muchos de los personajes que pululan por las páginas de *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901) o *La sensualidad pervertida* (1920), de Baroja. A señalar este vínculo contribuye la mención directa al primero de estos textos, cuando Picasso afirma que “voy a ilustrar ‘Las Mixtificaciones

⁷ En el artículo “Un fundador del cubismo: Jusep Torres Campalans”, reproducido en las notas de “Anales” y atribuido a Miguel Gasch Guardia, se acota la evolución estética de Campalans: “Sus primeros años, en París (1906-1907), señalan una influencia clara de los *fauves*. Igual que los años siguientes, hasta las ‘tramas’ (1913-1914), le ven atado al carro del cubismo. De esos años (1908-1912) son los cuadros más interesantes de ese empedernido buscador”; en Max Aub, *Jusep Torres Campalans*, Madrid, Alianza, 1975, p. 80. Citamos siempre por esta edición. Para evitar la profusión de notas, indicamos junto a cada pasaje el número de la página correspondiente.

⁸ Este cuadro, que escandalizó a Apollinaire y a Braque, se tituló en su origen *Burdel de Aviñón*, y fue más tarde rebautizado por André Salmon con el nombreseudomedieval de *Les demoiselles d'Avignon* (Julián Gállego, “Universal Pablo Picasso”, *Ínsula*, núm. 319, junio de 1973, p. 1).

⁹ Aub no evita la ridiculización de Avellac. Así, cuando el intelectual afirma que “París no es una ciudad, sino una manera de vivir, una manera de entender la vida”, otro miembro de la tertulia le replica que “eso de que París es una ciudad a la medida del hombre, lo ha dicho Galdós” (*Jusep Torres Campalans*, cit., p. 108). También García Lorca señalaría, a propósito de Nueva York, que “es inmenso, pero está hecho para el hombre, la proporción humana se ajusta a las cosas que de lejos parecen gigantescas y descabelladas”; en una carta a Fernández Almagro fechada el 30 de septiembre de 1929 y recogida en Federico García Lorca, *Epistolario completo*, II, Madrid, Cátedra, 1997, p. 652.

de Paradox’” (p. 100). Este pasaje ofrece una nueva pista sobre la falsa identidad de Campalans. Recordemos que las *Mixtificaciones* también se presentan como una biografía fidedigna de su héroe, Silvestre Paradox, y que Baroja, al igual que Aub, incluye en su novela la cita de fuentes y de testimonios históricos que dan fe de la existencia real del protagonista. No obstante, Baroja desvela tempranamente las claves de su ficción, cuyas conclusiones podrían extrapolarse, sin ninguna violencia, a *Jusep Torres Campalans*:

Ha añadido que nuevos indicios le hacen suponer que Silvestre Paradox no se llamaba Silvestre, ni siquiera Paradox. ¿Es verdad, es mentira todo esto? Lo ignoramos. Recordamos, sin embargo, aquella frase del ilustre patricio a quien conocimos por el nombre de Paradox: “A veces lo que debe ser es más verdad dentro del espíritu que lo que es”¹⁰.

Las últimas andanzas juveniles de Campalans se relatan en las secciones cuatro y cinco. En la cuarta, Aub parodia, a través de un nuevo episodio sentimental, las convenciones de las novelas realistas y “de tesis” que proliferaron en el último tercio del siglo XIX. Jusep, de vuelta a Gerona en 1904, se enamora de Pepita Romeu, la hija de un registrador de la propiedad llamado don Miguel. Jusep mantiene en secreto sus sentimientos hacia Pepita, pero, llevado de su extremo sentido de la moralidad, no vacila en denunciar públicamente los amores ilícitos de don Miguel con una joven viuda. Al final, Pepita nunca llega a conocer a su pretendiente y se casa con un notario de Villanueva y la Geltrú. El quinto episodio puede interpretarse como una parodia de las novelas filosóficas que escribieron algunos de los autores noventayochistas. Campalans entabla amistad con Domingo Foix, un factor de la estación de Gerona con múltiples inquietudes estéticas, cultivador de una filosofía personal y de un “anarquismo teórico”¹¹. A partir de su relación con Domingo, Jusep inicia unos amores furtivos con la hermana de éste, una viuda conocida como *la Pili*. Finalmente la amistad entre Foix y Campalans se rompe. Jusep, que está cansado de los ardores de *la Pili*, y al que acaban de llamar para “servir al Rey”, decide desertar y huir a París.

La segunda etapa biográfica de Campalans se inaugura en 1906, con su marcha a París, y concluye en 1914, con su exilio a México tras el estallido de la Primera Guerra Mundial. El macrotexto paródico que galvaniza esta parte de la narración es el de las biografías de artistas, al cual aparentemente se pliegan los episodios protagonizados por Jusep. Aunque ahora se entrelazan numerosos argumentos en cada sección, Aub no descuida el armazón estructural de *Jusep Torres Campalans*. Para ello, utiliza un nexo que le permite homogeneizar los distintos materiales de este tramo del libro: las continuas referencia a teorías estéticas y pictóricas. A su vez, los principales géneros

¹⁰ Pío Baroja, *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*, Madrid, Espasa-Calpe, 1962 (3ª), p. 62.

¹¹ La caracterización de este personaje es muy próxima a la de don Fermín en *Niebla* (1914), de Unamuno. Pueden compararse las declaraciones de ambos. Afirma Domingo Foix: “Todo eso de las escuelas filosóficas son cuentos. Cada cual tiene la suya. Cada hombre es un filósofo que se ignora. Hay que conocerse, pensar [...] pero no hay escuelas. Cada uno es como es”; en Max Aub, *Jusep Torres Campalans*, cit., p. 115. Y don Fermín: “Sí, señor mío, yo soy anarquista, anarquista místico, pero en teoría, entiéndase bien, en teoría [...] Porque yo, amigo mío, tengo ideas propias sobre casi todas las cosas”; en Miguel de Unamuno, *Niebla*, Madrid, Espasa-Calpe, 1943 (3ª), p. 48.

parodiados son el cuadro costumbrista, la narración existencialista, el relato policíaco o criminal, la novela social y el cuento erótico.

La burla del cuadro costumbrista se desarrolla en la sexta sección de la “Biografía”. En el primer momento de su estancia parisina, Campalans se instala en la pensión de unos valencianos de Cullera. La imagen de París que observa el pintor es la de los sucios muros de la pensión y la de los puestos de verdura, lo que contrasta con el estereotipo difundido por Víctor Hugo. De nuevo, frente a la exaltación histórica y romántica, Aub prefiere truncar las expectativas mediante el prosaísmo, como confirma la última frase de este apartado: “La Torre Eiffel le hizo —esa sí— una gran impresión” (p. 123).

La parodia del existencialismo se extiende en el siguiente episodio. Campalans conoce, en sus frecuentes visitas al Louvre, a la “miniaturista” Ana María Merkel, que pronto se convertirá en su amante. Ana María le revela al pintor catalán los más importantes acontecimientos de su vida. En este relato encontramos las claves de cierto tremendismo rayano en lo folletinesco. En un sucinto recuento, la existencia de la miniaturista incluye una temprana orfandad, una pérdida traumática de la virginidad, un marido loco y una maternidad imposible. Este cúmulo de tragedias, que ensancha la peripecia novelesca, ofrece también algunas pistas sobre el sentido hiperbólico y desmesurado que tienen las vidas de los protagonistas de *Jusep Torres Campalans*.

La parodia del relato policíaco se adueña de la novena sección de la “Biografía”. Jusep y Ana María se mudan a un estudio y se encuentran con el cadáver de un ex-oficinista dentro de un armario. La investigación policial descubre que el fallecido estaba casado con una mujer veinte años más joven, e inculpa a un supuesto amante de ésta, dependiente de una lechería frente a la casa donde se halló la víctima. Aunque la policía no llega a esclarecer el caso, condena al acusado a veinte años de trabajos forzados. Campalans, descontento con el desarrollo de las pesquisas, se dedica a indagar en sus ratos libres. La viuda del oficinista, a quien Jusep interroga, jamás le confesará lo ocurrido, aunque accederá a mantener relaciones sexuales con él. Este episodio puede entenderse casi de un modo exento con respecto al resto de la narración, ya que la única razón para incluirlo sería la de justificar la progresiva desconfianza de Jusep en la organización sociopolítica del mundo. Además, la trama contraviene deliberadamente las normas del relato policíaco: los personajes involucrados en el crimen son vulgares, y el cariz que toma el proceso a partir de la implicación personal de Jusep es claramente humorístico. Quizás Aub sabía, como Borges, que todo misterio es siempre superior a su resolución, y por ello decidió no desvelar al culpable del llamado “crimen de las golondrinas”.

La sección once ironiza sobre la novela proletaria, a partir de los contactos de Jusep con el sanguinario grupo anarquista *Bande à Bonnot*. Los personajes más destacados de dicho grupo son Enrique Plá, un valenciano que Campalans había conocido en casa de Domingo Foix; Alberto *Libertad*, un mendigo que publicaba la revista revolucionaria *l’Anarchie*; Jeanne Laurier, una joven que se había convertido en prostituta por convicciones políticas, y Louis Forestier, un librero de viejo que propagaba la doctrina anarquista a los trabajadores de las clases bajas. El trágico o desencantado final de los miembros de la *Bande à Bonnot*, al tiempo que sirve de metáfora de la represión que sufrieron los grupos anarquistas antes de la guerra del 14, funciona también como recurso paródico. Por ejemplo, averiguamos que Jeanne Laurier fue apuñalada en la cárcel por una ladrona “para que no le siguiera calentando los cascos” (p. 154), y que, según se anota en el “Cuaderno verde”, Plá resultó ser un policía infiltrado (p. 256).

La parodia de la novela erótica germina en la sección trece, la última de la “Biografía”. En 1914 se va vivir con Jusep y Ana María una medio hermana de ella, Juana Goldstein. Juana, viuda reciente de un hombre de negocios, logra convencer a Ana María “de que no tenía derecho a monopolizar tan buen hombre”, lo que Jusep acepta con total tranquilidad, pues a él “tanto le daba una que dos” (p. 172). Más tarde, debido a su origen alemán, las dos hermanas se ven obligadas a abandonar París. Aunque Jusep planea que Ana y él se reencuentren en México, nunca se volverán a ver. El tema erótico se muestra aquí desde dos perspectivas distintas. Por un lado, se tiñe de connotaciones burlescas en la descripción del triángulo amoroso, que Jusep acata con resignada pasividad. Por otro, se adapta a las expectativas literarias en la escena de la despedida de los amantes en la estación, que parece entresacada de alguna secuencia de celuloide.

Los eslabones finales de la parodia biográfica se encuentran en el capítulo “Las conversaciones de San Cristóbal”. Se reproducen aquí dos hipotéticos diálogos que el narrador Max Aub, ahora desdoblado en personaje, mantuvo con Jusep en el pueblo mexicano de San Cristóbal Las Casas. Estos diálogos, que datan de 1955, se sujetan al macrotexto paródico del registro periodístico, pues se ofrecen como el resultado de la transcripción de las entrevistas realizadas por Aub. En su voluntad de dotar de verosimilitud a este episodio, el escritor confiesa que las hojas en que tomó sus apuntes se le revolvieron, por lo que “tal vez algunas cosas, intercaladas aquí como de la conversación de la noche, fueron de la tarde” (p. 275). También, acerca de unas palabras del pintor, afirma Aub que las pronunció “de manera casi ininteligible. No respondo de ellas” (p. 290).

Al comienzo de las “Conversaciones”, el autor nos da una somera noticia de la biografía de Jusep durante los años transcurridos entre 1914, cuando se pierde su rastro, y 1955, el momento presente de la narración. Campalans trabajó unos veinte años, más o menos hasta 1934, en la finca cafetalera “Hamburgo”, propiedad de unos alemanes. Después rompió definitivamente con la civilización y se fue a vivir al monte con los indios chamulas. Los testigos que consulta Aub especulan sobre los posibles motivos de su aceptación en el círculo cerrado de los indígenas: algunas conjeturas apuntan a la influencia del “trago” (o del aguardiente) como causa principal de su éxito entre los indios; otras atribuyen su integración a su labor como curandero, a su capacidad para interpretar el lenguaje de la lluvia o a su conocimiento de los hongos, uno de los principales recursos alimenticios de los chamulas. Igualmente, la leyenda asegura que el pintor fue a parar al pueblo de San Cristóbal huyendo de la justicia hasta que, con el transcurso del tiempo, su delito prescribió. Todas estas especulaciones sitúan el capítulo en un marco paródico del indigenismo. Jusep, como Rimbaud o como su admirado Gauguin, ha logrado desarraigarse de la civilización, mediante el regreso al mundo edénico que encarnan los chamulas. Sin embargo, el narrador, al mostrar la perspectiva de los habitantes del lugar, subvierte cualquier atisbo de idealización y presenta a un Jusep cuyo precedente más inmediato sería el cónsul Firmin creado por Malcolm Lowry en *Bajo el volcán* (1947).

El primer diálogo de Aub con Jusep, “La conversación de la tarde”, remite a una parodia del género memorialístico. Jusep recuerda desordenadamente sus primeras impresiones de París, la Cataluña que conoció a principios de siglo y su cotidianidad en Chiapas, donde vive, según propia confesión, dedicado “al mestizaje” (p. 276). Campalans asume su fracaso como pintor y su desengaño ante el arte y la sociedad moderna. Una de las frases de Jusep, “lo malo no es el hombre, sino los hombres” (p.

286), calca la que supuestamente le había dirigido a Alfonso Reyes cuarenta años antes: “Tal vez el hombre no está mal hecho. Los hombres, sí” (p. 184)¹².

“La conversación de la noche” se centra casi exclusivamente en la teoría del arte contemporáneo. Al hilo de una diatriba contra los críticos y el mercantilismo de la pintura, Jusep repasa su contradictoria relación con los cubistas. Una de las últimas sentencias del artista, “el mundo es mucho más sencillo de lo que usted cree, Aub” (p. 303), rechaza la idea que, en 1907, había plasmado en su “Cuaderno verde”: “¡Pobres los que creen que el mundo es cosa sencilla!” (p. 208). Este cambio de opinión del personaje puede comprenderse a la luz de sus recientes experiencias con los chamulas.

El episodio se cierra con un último apunte sobre Campalans. A la vuelta de un viaje a Europa, en diciembre de 1956, Aub tuvo noticia de que el pintor había fallecido, aunque nadie le supo precisar ni la fecha ni el lugar de su muerte.

En definitiva, la biografía de Jusep, prolija en anécdotas novelescas de toda clase, le permite a Aub parodiar las convenciones narrativas de algunos géneros literarios y guardar una cierta distancia emotiva respecto de su “criatura”. Así, la vida del pintor no desmerece en nada de las biografías ficticias que Borges incluye en su *Historia universal de la infamia* (1935) o en *El aleph* (1949).

Sin embargo, la parodia de *Jusep Torres Campalans* no se limita al ámbito argumental. Existe otro tipo de caricatura, acaso más explícita, que se sustenta en la técnica narrativa empleada por Aub. La novela adopta el esquema de las monografías estéticas. No sólo las partes en que se divide el libro y sus métodos expositivos apuntan a ello, sino que el autor, con la meticulosidad que le caracterizaba, se preocupó por añadir cierto material gráfico sobre Campalans. Entre estos documentos se incluyen fotos de su familia y un montaje, realizado por Josep Renau, donde aparecían juntos Campalans y Picasso. Asimismo, el formato, el papel y los tipos de la novela recordaban a los de la colección más famosa de libros de arte de la época: *Le goût de notre temps*, de Albert Skira¹³.

La primera vulneración del género de la monografía estética se encuentra en el prólogo y en el marco teórico que antecede a la “Biografía”. Las tres citas que abren el volumen, atribuidas a Baltasar Gracián, a Santiago de Alvarado y a Ortega y Gasset, respectivamente, inciden en un tema común: el difícil discernimiento entre la verdad y la mentira o, en la dicotomía tan querida por los escritores barrocos, entre el ser y la apariencia. El texto de Gracián se refiere a un intento pictórico inspirado en el deseo de conseguir un realismo perspectivista¹⁴, el de Ortega a la identificación de la creación con el creador¹⁵ y el de Alvarado a la necesaria ligazón entre verdad y mentira¹⁶.

¹² El intelectual y diplomático mexicano Alfonso Reyes desempeña un papel esencial en la novela, ya que le facilita a Campalans la documentación necesaria para su huida a México.

¹³ Soldevila Durante sugiere que Aub pudo basarse en el modelo estructural del *Picasso* de Maurice Raynal, publicado en 1953 en la colección Skira (Ignacio Soldevila Durante, *La obra narrativa de Max Aub*, cit., p. 151).

¹⁴ “Mas desconfiando mi pluma de poder sacar el cumplido retrato de las muchas partes, de los heroicos talentos, que en V. M. depositaron con emulación la naturaleza favorable y la industria diligente, he determinado valerme de la traza de aquel ingenioso pintor que, empeñado en retratar una perfección a todas luces grande y viendo que los mayores esfuerzos del pincel no alcanzaban a poderla copiar toda junta con los cuatro perfiles [...] pintó, pues, el aspecto con la debida valentía y fingió a las espaldas una clara fuente, en cuyos cristalinos reflejos se veía la otra parte contraria con toda su graciosa gentileza. Puso a un lado un grande y lúcido espejo, en cuyos fondos se lograba el perfil de la mano derecha, y al otro un brillante consete, donde se representaba el de la izquierda. Y con tan bella invención pudo ofrecer a la vista todo aquel relevante de bellezas. Que tal vez la grandeza del objeto suele adelantar la

Después de ofrecer una teoría de la biografía como ficcionalización de la realidad, Aub insiste en el “Prólogo indispensable” en su voluntad de mostrar un retrato cubista de Campalans: “Es decir, descomposición, apariencia del biografiado desde distintos puntos de vista; tal vez, sin buscarlo, a la manera de un cuadro cubista” (p. 15). Pero esta falsa improvisación “cubista” de la semblanza de Campalans contrasta con la medida y deliberada estructura del texto. La introducción termina con dos anotaciones irónicas: una alusión al prólogo del *Quijote*, al que remite al lector, y una referencia al respeto que el autor ha mantenido con su biografiado, incluso en la reproducción de su escasa iconografía y en el empeñamiento de Jusep por escribir su nombre con *u*, frente a la norma ortográfica catalana. La nota que transcribe al final del capítulo, atribuida a Paul Laffitte, explica la “poética” de Campalans: “La pintura es la pintura como el hombre es el hombre o el vino, vino. El que habla de pintura no sabe nunca lo que dice [...] Pintar ideas, o las ideas que tenemos de las cosas, como quieren los críticos, es un ejemplo del vacío de sus cabezas” (pp. 18-20). Con esta detracción de toda tentativa de exégesis, que se puede aplicar al propio relato, Aub sienta las bases de la literatura posmoderna. Pero el escritor restringe la libertad interpretativa: el significado profundo de su novela residiría, paradójicamente, en su apariencia externa, en su inequívoca condición de “artefacto” paródico.

El capítulo de “Agradecimientos” aporta argumentos de autoridad que certifican la verosimilitud del relato. Aub menciona a numerosos informadores y, para añadir credibilidad a su investigación, indica algunos cabos sueltos. Por ejemplo, confiesa que le ha sido imposible dar con el actual paradero de Ana María Merkel.

Los “Anales” históricos introducen algunos leves guiños que orientan la dirección ficcional de *Jusep Torres Campalans*. Entre estas notas irónicas, que requieren la complicidad del lector, cabe subrayar la mención al nacimiento del apócrifo Luis Álvarez Petreña en 1897, junto con los escritores reales Jean Cassou y William Faulkner. En este mismo sentido, la cita al nacimiento de Aub, en 1903, inserta al verdadero autor en la espiral de patrañas de la novela¹⁷. Además, la constatación de ciertos acontecimientos falsos entre los históricamente verificables contribuye al fingimiento novelesco. Así, a propósito de los principales sucesos de 1910 en el terreno de las Bellas Artes, Aub señala que Chagall llega a París, que Klee expone en Zurich, que Kandinsky pinta sus primeras telas no figurativas y que “Léger conoce a Picasso, a Braque y a Jusep Torres Campalans” (p. 59). Finalmente, la mención explícita a la

valentía del concepto”; en la dedicatoria de la tercera parte del *Criticón* al Dr. Lorenzo Francés de Urritgoiti.

¹⁵ “Hay que considerar cada obra de arte como un pedazo de la vida de un hombre”; en *Papeles acerca de Velázquez y Goya*.

¹⁶ “¿Cómo puede haber verdad sin mentira?”; en *Nuevo mundo caduco y alegrías de la mocedad en los años de 1781 hasta 1792*. Respecto al probable origen inventado de este texto, indica Soldevila Durante que no ha podido identificar ni la cita ni a su autor, “lo cual no quiere decir que se trate necesariamente de un apócrifo, sino de la pobreza de nuestros libros de referencia”; en *La obra narrativa de Max Aub*, cit., p. 152.

¹⁷ Otros ejemplos de la mixtificación histórica de “Anales” serían la repetición del nacimiento de Nicolás Guillén en 1902 y 1904 —la fecha correcta es la primera—; la reiteración de la muerte de Juan Maragall en 1901 y 1911 —falleció en 1911—, y el retraso del nacimiento de Francisco Ayala a 1910 —en realidad, nació cuatro años antes—. Aunque estas anomalías no constituirían por sí solas una prueba de la superchería del texto, despiertan abundantes sospechas sobre su autenticidad (Estelle Irizarry, “Una biografía cubista: *Jusep Torres Campalans* de Max Aub”, en *La broma literaria en nuestros días*, Nueva York, Eliseo Torres, 1979, pp. 97-98).

imitación de la estructura de “casi todas las historias de la pintura y algunas monografías” nos pone sobre aviso acerca de la finalidad paródica de la narración (p. 23)¹⁸. No menos relevantes son las notas de “Anales”, donde se insertan artículos relativos al contexto político, histórico y social de la época al lado de otros que hacen referencia a Campalans. En estos últimos se percibe la intervención directa de Aub, quien omite un fragmento del artículo “Un pintor desconocido”, supuestamente escrito por Paul Derteil, aduciendo que “a continuación da las noticias que le proporcioné acerca de la vida y milagros de Torres Campalans” (p. 84).

El juego irónico continúa en el texto y las notas de “Biografía”. Huelga enumerar aquí las diversas cartas, citas y testimonios apócrifos que jalonan este capítulo. Sí indicaremos, en cambio, algunos casos más sutiles de manipulación. En la nota quince, el narrador observa una contradicción entre los datos aportados por una tal Berthe Ternichewski, quien afirma que Jusep solía fumar “buen tabaco inglés” (p. 161), y la mayor parte de noticias sobre el pintor, que defienden que “fumaba tabaco corriente, ‘gris’ para ser más exacto”. Para resolver este equívoco, Aub aventura la hipótesis de que “la autora confunda —por el olor— a Torres Campalans con Van Dongen” (p. 188). Otros fragmentos explicitan una identificación psicológica entre Aub y Jusep, pues describen hechos tan concretos de la vida de Campalans que el cronista, a pesar de sus abundantes informadores, no podría ni siquiera sospechar. Así, Aub afirma que, en la pensión donde se instaló Jusep a su llegada a París, éste solía entretenerse, cuando lloviznaba, “en calcular por dónde escurrirían las primeras gotas. Si seguían el trazo preestablecido por el ingenio y cálculo, se alegraba; si no, se alzaba de hombros. Generalmente acertaba” (p. 121)¹⁹.

En “Las conversaciones de San Cristóbal”, que suponen una especie de coda al episodio de “Biografía”, Aub vuelve sobre los recursos desmitificadores que le son tan queridos: la declaración de fidelidad al personaje de Campalans y el registro de abundantes tergiversaciones y mentiras, atribuidas ahora al propio pintor. El escrúpulo con que el escritor afronta la recreación de la vida de su biografiado se trasluce en las expresiones “¿qué no daría por haber sabido entonces lo que ahora sé! A pesar de la reserva de don Jusep, ¡cuántos puntos oscuros no hubiera aclarado!” (p. 269), o “como siempre, preferí la verdad al entretenimiento” (p. 274). Por otra parte, una muestra de las invenciones de Jusep sería la confesión de su participación en el atentado contra el rey de España, en París. Acerca de ella, apunta Aub que “la creo falsa, por las fechas. A menos que tuviera que ver, muy indirectamente, con ello, en Gerona” (p. 307). El capítulo concluye con una metáfora del juego de espejos en que se cimienta la ficción. Tras despedirse de Jusep, Aub añade que “al pasar frente al espejo del gran perchero le vi andando. ¿Qué había debajo de esa costra?” (p. 303). Como señala Soldevila

¹⁸ Como indica Tuñón de Lara, hay también en *Jusep Torres Campalans* una “sutil crítica de un cierto ‘documentalismo’ más o menos de moda”; en el prólogo a Max Aub, *Novelas escogidas*, México, Aguilar, 1970, p. 57.

¹⁹ Jesús Peris se pregunta, acerca de esta anécdota: “¿Cómo diablos puede haber averiguado una cosa así? Porque los dueños de la casa no se lo han contado. Como aparece en otro lugar, ambos estaban muertos en 1945, diez años antes de que Aub iniciara sus investigaciones. Pero, aunque se lo hubieran podido contar, lo del promedio de errores y aciertos resulta a todas luces excesivo”. *Vid.* Jesús Peris Llorca, “Ficción y realidad en *Jusep Torres Campalans*, de Max Aub”, en José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Mario García-Page (eds.), *La novela histórica a finales del siglo XX*, Madrid, Visor, 1996, p. 353.

Durante, “el pronombre *le* apunta a Jusep, pero lo que Aub ve al pasar frente al espejo es, evidentemente, la imagen de Max Aub mismo”²⁰.

Con todo, la principal transgresión del género de la monografía que hallamos en *Jusep Torres Campalans* afecta al ámbito de las ideas estéticas del pintor, que se contienen en su “Cuaderno verde”. Ya a finales del “Prólogo indispensable”, Aub argumentaba que no “hay en estas páginas nada que pueda suponerse crítica de la pintura moderna, de lo que no sé más que mi gusto” (p. 17). Sin embargo, no cabe duda de que las opiniones de Campalans apenas encubren los verdaderos juicios estéticos de su demiurgo. A tanto llegó esta identificación que los dibujos y pinturas que Aub realizó, y que atribuyó a Campalans, fueron expuestos y vendidos en galerías de México, Nueva York, París y Roma.

Las máximas, aforismos y retazos biográficos que ilustran el “Cuaderno verde” se pueden distribuir en tres estratos paródicos: las sentencias de Jusep que “plagian” las de reconocidos pintores o teóricos del momento; las que realizan una crítica a escuelas, tendencias o autores, y las que inciden en el artificio novelesco de la obra. Gracias a las primeras, Aub enlaza el arte de Campalans con el de la Vanguardia histórica. Cuando Jusep afirma que “no hay que buscar, hay que encontrar un nuevo camino” (p. 197), evoca el famoso aforismo de Picasso: “¿Qué es el arte? Si lo supiera tendría buen cuidado de no revelarlo. Yo no busco, encuentro”²¹. Sólo algunas líneas después, Jusep proclama que “el arte arde o no es”, lo que se relaciona con una de las definiciones del catálogo *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. Algunos conceptos de este *Diccionario*, que acompañaba a la Exposición Internacional del Surrealismo en 1938, fueron transcritos por Gómez de la Serna en *Ismos*: “Belleza. La belleza será convulsa o no será. A. Breton”²². También la afirmación categórica y atrevida de que “la pintura no debe decir nada” (p. 197) entronca con los presupuestos de Apollinaire en *Los pintores cubistas*: “La verosimilitud no tiene ya ningún valor” y “el tema no cuenta, o apenas cuenta”²³. Con respecto al “modelo puramente interior” de la obra plástica que asumía Breton en *Le surréalisme et la peinture*, asegura Campalans que uno de sus objetivos es “dar las cosas de dentro afuera; no como todos los que han sido y que se rompieron los cuernos al suponer que los pueden querer por su sola hermosa —o fea— faz” (p. 201).

²⁰ Ignacio Soldevila Durante, *La obra narrativa de Max Aub*, cit., p. 153. El autor soluciona los principales problemas prácticos que implica la transformación de un personaje ficticio en personaje real, tales como la constancia de su fecha de nacimiento y muerte. Dos acotaciones relativizan la importancia de estas dudas. En primer lugar, se informa de que los registros de la parroquia de San Esteban, donde fue bautizado Jusep, se quemaron en 1936. En segundo, la vida que el pintor lleva en sus últimos años, perdido en el monte con los indios chamulas, exime al narrador de ulteriores investigaciones sobre su muerte, con toda probabilidad infructuosas.

²¹ Esta cita, que apareció originalmente en la revista rusa *Ogomok*, la reprodujo Gómez de la Serna en su artículo “Picassismo”, en *Ismos*, Madrid, Guadarrama, 1975, p. 105. Pero no todas las teorías de Picasso concuerdan con las de Campalans. El primero dice que “yo hago los objetos tal como los pienso, no tal como los veo”, mientras que Campalans razona que “no hay que tener ideas acerca de lo que se pinta. O muy pocas. El que necesita pensar mucho para pintar, no es pintor [...] cuando Picasso pinta una cebolla, se parezca o no se parezca a una cebolla, no pinta la idea que él tenga de una cebolla, sino una cebolla” (*Jusep Torres Campalans*, cit., p. 20). La concienzuda elaboración de la máscara estética de Jusep nos induce a pensar que también estas aparentes contradicciones son buscadas por parte de Aub.

²² Vid. Guillermo de Torre, “Superrealismo”, en *Historia de las literaturas de vanguardia*, II, Madrid, Guadarrama, 1971, p. 37.

²³ Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes* (1913); fragmento reproducido por Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1986 (6ª), p. 359.

En lo tocante a las corrientes pictóricas de su tiempo, Campalans se muestra levemente crítico con el fauvismo: “Los *fauves* están bien, pero se van por las ramas. ¡Las raíces, señor, las raíces! El color por el color es tan absurdo como el arte por el arte” (p. 203). Mucho menos benévolo es con el Surrealismo y, sobre todo, con el Futurismo: “La verdad: Villon no es nada, Delaunay quizá, pero tampoco gran cosa. Y los futuristas: Dios los tenga presentes en su infinita misericordia” (p. 237). A su vez, todas las críticas al cubismo se dirigen hacia la ideología del movimiento, acuñada por Juan Gris. Tampoco escatima ataques a los dibujantes restaurados en pintores, como el propio Gris, a los que considera meros copistas y “estafadores” culturales. En este aspecto, sus opiniones conciertan con algunos aforismos de Bergamín referidos a la pintura: “La pintura moderna ha padecido el *cartelismo*. Todavía hay pintores que siguen creyendo que hacer un cuadro es lo mismo que hacer un cartel”²⁴. Jusep defiende un cubismo instintivo, afín a la mayor parte de pintores de esta escuela: “El instinto es la madre del progreso”²⁵.

De su “santoral”, Campalans nombra a Miguel Ángel, Goya y Van Gogh, al que considera “el primer gran pintor pobre, el primer gran pintor ignorante, el primer gran pintor no señorito” (p. 202). Entre sus coetáneos, manifiesta su admiración por Modigliani y Mondrian, y su interés, aunque con reservas, hacia Matisse, Chagall o Delaunay, a quienes, según Jusep, les faltó mejor gusto. En cambio, muestra su repulsa hacia las abstracciones geométricas de Kandinsky, Gris y Gleizes. Al primero le augura una larga descendencia “en los telares” (p. 230) y, respecto de los segundos, cree que, si queda algo de ellos en el futuro, “serán sus teorías. Y lo dudo” (p. 240)²⁶.

Diversas máximas de Campalans apuntan hacia la concepción de una posmodernidad *avant la lettre*, en la que el arte se identifica con el desdoblamiento ficcional del artista: “Si se junta lo supuesto verdadero con lo falso, dar pistas, dejar señales para que todos hallen el camino del alma” (p. 242); “el arte, ¿verdad o mentira? ¿Importa? No. Si es arte, es verdad” (p. 244); “todo cuadro: autorretrato” (p. 246) o “decir la verdad y, de pronto, mentir: asomarse y ver si hay alguien, tan listo, que se dé cuenta” (p. 249). Estas frases, distribuidas como al azar entre el magma caótico de las opiniones de Jusep, ponen de relieve que Aub quiso diseminar algunas teselas fundamentales para recomponer el falso mosaico de Campalans. Asimismo, el hecho de que varias de esas sentencias se nos den como apócrifas, en concreto las agrupadas bajo los epígrafes de “Estética” y de “Los elementos”, ratifica de nuevo los visos de verosimilitud con que Aub envuelve a su creación. Las notas de “Estética”, supuestamente escritas en francés, se plantean como una copia, mientras que las páginas de “Los elementos” se consideran “una miscelánea de notas propias y ajenas. Algunas parecen de Braque, otras son, sin duda, del propio Torres Campalans. Sin embargo, el conjunto es de estilo distinto a lo anterior. Otros, más entendidos, darán sus luces” (p.

²⁴ José Bergamín, *El cohete y la estrella*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 73.

²⁵ Ya Apollinaire distinguía un “cubismo instintivo”, en sincronía con el cubismo científico, físico u órfico. A propósito de este “cubismo instintivo” decía que es “el arte de pintar nuevos cuadros, inspirados no en la realidad visual, sino en la sugerida por el instinto y la intuición”. Hacia dicha escuela, nacida del impresionismo francés, propenderían casi todos los cubistas, como Picasso, Léger, Picabia o Duchamp.

²⁶ Algunos de los poemas apócrifos de Aub expresan, a menudo mediante la ironía, estos gustos estéticos. Así puede verse en el poema de *Antología traducida* “Anatema de un converso holandés”, atribuido a Gustav Rosenbluth, y en el del ciclo de *Imposible Sinaí* que comienza “Todos muertos, todos iguales”, atribuido a Georges Katz (*Obras Completas, I. Obra poética completa*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2001, pp. 239 y 430).

258). No es de extrañar que en estas dos secciones se incluyan las principales pistas sobre el artificio del libro, puesto que el peculiar estilo que ambas denotan se corresponde con el del propio Aub.

Pero la parodia de las monografías estéticas no sería completa sin la reproducción de la obra pictórica de Aub-Campalans. La descripción de ésta se incluye, a manera de epílogo, en el último capítulo del libro, “Catálogo”. A comienzos de este capítulo, Aub informa de la existencia del crítico dublinés Henry Richard Town, quien tuvo conocimiento de la producción de Campalans y preparó una exposición que se había de celebrar en una sala de la Tate Gallery. La trágica y prematura muerte de Town durante la II Guerra Mundial malogró este proyecto, aunque los cuadros se salvaron. Un funcionario catalán, residente en Londres, los “adquirió de manera poco clara”. Al saber del interés de Aub, se los envió al escritor. Al final, el autor asegura que los demás rastros europeos de Campalans los borró la muerte: “esto queda, si queda” (p. 312).

Gracias a los textos del catálogo se puede reconstruir la trayectoria pictórica de Jusep: una fase de formación influida por el Picasso azul y por el descubrimiento de Cézanne, Gauguin y Van Gogh —cuya huella se observa en los lienzos “Calle”, “Neptuno” o “Pierrot”—, una etapa de plenitud identificada con el cubismo de Picasso y Braque —perceptible en “Cabeza de Juan Gris” o “Retrato corto de Picasso”— y un período final cercano a la abstracción geométrica de Mondrian —al que corresponden las diversas “Tramas” de Campalans—²⁷. El “Catálogo” tampoco está exento de falsedades e imprecisiones. Así, algunos de los hipotéticos propietarios de dichos cuadros serían Jorge Guillén, Mondrian, Picasso, Cassou o Malraux, a quien va dedicado el libro. Junto a la descripción del tema de las pinturas y de sus influencias estéticas, Aub aventura interpretaciones a veces excesivas o propone pistas equívocas. De este modo, lamenta que se ignore el paradero del cuadro sobre el fusilamiento del anarquista Francisco Ferrer, del que sólo se conserva un boceto, y duda de la autenticidad de ciertos lienzos, como “Ocaso”. Muchos de estos cuadros aparecen reproducidos en las páginas de *Jusep Torres Campalans*. De hecho, la parodia se vuelve explícita cuando el lector se percata de que “Neptuno” (p. 69) o “El Sabio” (p. 147) son autorretratos caricaturescos del propio Aub²⁸.

²⁷ Según Mainer, el pintor Campalans no busca el arte deshumanizado que tentó al mismo Aub, sino que descubre el arte moderno casi por necesidad histórica. De ahí que el vanguardismo del libro, a semejanza de la actitud de su protagonista, contenga tanto una cierta provocación dadá (visible en su voluntad de destrucción de la lógica, en su tendencia al collage y en su ruptura de géneros) como una propuesta de vertebración entre el discurso cultural e histórico (“Max Aub: entre la antiespaña y la literatura universal”, *Ínsula*, núms. 320-321, julio-agosto de 1973, pp. 6 y 12).

²⁸ Ignacio Soldevila Durante afirma que ambas viñetas caricaturales pueden compararse con el “autorretrato del espejo” y el “autorretrato de memoria” que aparecieron, respectivamente, en la edición de *Cuentos ciertos y Ciertos cuentos*, ambos de 1955 (*La obra narrativa de Max Aub*, cit., p. 152). No es ajena a estos cuadros la semblanza irónica “Pequeño retrato de Max como el héroe de las mil caras”, de Manuel Durán. Este texto, que figuraba como “pilón” o addenda de *Cuentos mexicanos* (1959), le gustó tanto a Aub que lo reprodujo en su libro *Versiones y subversiones*: “Ahí está Max, el novelista. Max Aub, el crítico de cine. Max, el viajero incansable. Max, el humorista. Max, cuentista. Max, biógrafo. Max, traductor de cuentos y poemas apócrifos. Max, guionista de cine. Max, hombre de acción. Max, diplomático. Max, preso político en campos de concentración. Max, gurú de los jóvenes autores. Max, catedrático en Jerusalén. Max, mito en México y España. Max, crítico literario. Max, antólogo. Max, crítico social. Max, poeta. Max, ensayista. Max, redactor en jefe de El Correo de Euclides. Y sobre todo —en la base, en la piel tierna— la última máscara no es ya más que humana realidad: Max amigo, Max sincero y generoso, Max el que siempre tuvo tiempo para los demás”, en *Obras Completas, I. Obra poética completa*, cit., p. 285.

Por último, hasta el lenguaje tiende a la vivificación de los entes ficcionales de la narración. Los repetidos “¿no te fastidia?” (pp. 19-20) y “fill meu” (pp. 150 y 160) de Jusep, así como los famosos “¿no?” que Forestier intercalaba en sus lecciones (pp. 155-156), contribuyen a definir a los personajes también a través de sus muletillas coloquiales y de sus peculiaridades léxicas²⁹. Esta caracterización traduce en el plano del lenguaje la parodia biográfica y técnica de la novela.

En resumen, la parodia que impregna *Jusep Torres Campalans* la erige en una perfecta síntesis tanto de las preocupaciones estéticas de Aub como de los anhelos vitales del período histórico que el autor reconstruye con morosidad, escrúpulo y distanciado humorismo. La ironía que encierra la génesis de Campalans apenas disimula el desencanto de su creador por las ilusiones truncadas de una generación. No en vano, el propio Aub hubo de vivir, como “trasterrado”, algunas experiencias muy parecidas a las del pintor. Entre la realidad y la ficción, entre la historia y la invención novelesca, no cabe duda de que Jusep Torres Campalans, igual que el Andrés Hurtado de *El árbol de la ciencia*, tenía algo de precursor.

BIBLIOGRAFÍA

- AUB, M. (1958), *Jusep Torres Campalans*, Madrid, Alianza, 1975.
— (1970), *Novelas escogidas*, México, Aguilar.
— (2001), *Obras Completas, I. Obra poética completa*, Valencia, Biblioteca Valenciana.
- ALEIXANDRE, V. (1959), “Carta a Max Aub”, *Ínsula*, núm. 155, octubre de 1959, p. 2.
- BAROJA, P. (1901), *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*, Madrid, Espasa-Calpe, 1962 (3ª).
- BERGAMÍN, J. (1923), *El cohete y la estrella*, Madrid, Cátedra, 1981.
- CANO, J. L. (1970), “Max Aub, biógrafo: *Jusep Torres Campalans*”, *Ínsula*, núm. 288, noviembre de 1970, pp. 8-9.
- DURÁN, M. (1973), “Max Aub, entre el humorismo y la ética”, *Ínsula*, núms. 320-321, julio-agosto de 1973, p. 5.
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, D. (1996), “La leyenda de Jusep Torres Campalans”, en VV.AA., *Actas del Congreso Internacional “Max Aub y el laberinto español”*, II, Valencia, Ayuntamiento, pp. 825-858.
- GÁLLEGO, J. (1973), “Universal Pablo Picasso”, *Ínsula*, núm. 319, junio de 1973, pp. 1 y 13-14.
- GARCÍA LORCA, F. (1997), *Epistolario completo*, II, Madrid, Cátedra. Edición de Andrew A. Anderson y Christopher Maurer.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1931), “Picassismo”, en *Ismos*, Madrid, Guadarrama, 1975, pp. 42-107.
- IRIZARRY, E. (1979), “Una biografía cubista: *Jusep Torres Campalans* de Max Aub”, en *La broma literaria en nuestros días*, Nueva York, Eliseo Torres, pp. 79-110.
- MAINER, J. C. (1973), “Max Aub: entre la antiespaña y la literatura universal”, *Ínsula*, núms. 320-321, julio-agosto de 1973, pp. 6 y 12.

²⁹ Aleixandre escribió, acerca del estilo de *Jusep Torres Campalans*: “una prosa de una gran fuerza, de una irrigación de vida totales, por su masa completa: prosa musculada y con el nervio sensible por dentro en cada minuto, una prosa que hay que llamar supervital y que denuncia la mano, el brazo, el ser todo del escritor que la hace”; recogido por José Luis Cano, “Max Aub, biógrafo: *Jusep Torres Campalans*”, *Ínsula*, núm. 288, noviembre de 1970, p. 9.

- (1996), “La ética del testigo: La vanguardia como moral en Max Aub”, en VV.AA., *Actas del Congreso Internacional “Max Aub y el laberinto español”*, I, Valencia, Ayuntamiento, pp. 69-91.
- MICHELI, M. DE (1979), *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1986 (6ª).
- NORA, E. G. DE (1973), *La novela española contemporánea (1939-1967)*, III, Madrid, Gredos (2ª).
- OLEZA, J. (1994), “Max Aub entre vanguardia, realismo y posmodernidad”, *Ínsula*, núm. 569, mayo de 1994, pp. 1-2 y 27-28.
- (2003), “Antagonismo de apócrifos”, *ABC Cultural*, núm. 574, 25 de enero de 2003, p. 6.
- PERIS LLORCA, J. (1996), “Ficción y realidad en *Jusep Torres Campalans*, de Max Aub”, en José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Mario García-Page (eds.), *La novela histórica a finales del siglo XX*, Madrid, Visor, pp. 351-357.
- RODRÍGUEZ-FISCHER, A. (1996), “La actualidad de Max Aub”, *Ínsula*, núm. 593, mayo de 1996, pp. 7-8.
- SIEBENMANN, G. (1973), “Max Aub, inventor de existencias”, *Ínsula*, núms. 320-321, julio-agosto de 1973, pp. 10-11.
- SOLDEVILA DURANTE, I. (1973), *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*, Madrid, Gredos.
- (1980), *La novela desde 1936*, Madrid, Alhambra.
- (1999), *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*, Segorbe, Fundación Max Aub.
- TORRE, G. DE (1965), “Superrealismo”, en *Historia de las literaturas de vanguardia*, II, Madrid, Guadarrama, 1971, pp. 15-126.
- TORTOSA, V. (1996), “En un lugar del tiempo llamado siglo XX. *Jusep Torres Campalans* entre el biografismo y la historia”, en VV.AA., *Actas del Congreso Internacional “Max Aub y el laberinto español”*, I, Valencia, Ayuntamiento, pp. 495-511.
- UNAMUNO, M. DE (1914), *Niebla*, Madrid, Espasa-Calpe, 1943 (3ª).
- VV.AA. (1996), *Actas del Congreso Internacional “Max Aub y el laberinto español (Valencia y Segorbe, 13-17 diciembre 1993)”*, Valencia, Ayuntamiento, 2 vols.
- VV.AA. (1999), *Max Aub: veinticinco años después*, Madrid, Editorial Complutense.