

JUSEP TORRES CAMPALANS O LA EMANCIPACION DEL APOCRIFO

Joan Oleza

Universitat de València

Conferencia en la Academia de España, en Roma

4 de julio de 2002

Tomás, Facundo ed. *La novela de artista*. 3er. *Encuentro Internacional*
"En el país del arte". Valencia. Biblioteca Valenciana. 2003, pp. 301-330.

1. PERSONAJES Y MASCARAS EN EL FIN DE SIGLO.

En 1760, un joven y apuesto escocés, de nombre James MacPherson, dotado de ciertos conocimientos de la poesía gaélica antigua que todavía se difundía oralmente en su natal Invernesshire, publicó unos *Fragments of Ancient Poetry Collected in the Highlands of Scotland, and Translated from the Gallic or Erse Language*. Era el primer aldabonazo de los cuatro que atronarían Europa hasta ver aparecer, en 1765, los dos volúmenes de *The Works of Ossian*, un semilegendario guerrero y bardo gaélico, que se suponía haber vivido en el siglo III antes de Cristo. En Europa fue una unánime revelación, y también la señal auroral que una época ya preñada de romanticismo estaba esperando para brotar. Goethe hizo que Werther y Carlota llorasen con sus baladas. En España la primera traducción se publicó en Valladolid en 1788 y en 1800 era nada menos que Pedro de Montengón quien ponía en castellano el poema épico *Fingal*, a partir de una versión previa al italiano de José Marchena. Aunque la autenticidad de estos poemas fue inmediatamente puesta en cuestión por el Dr. Johnson, que los denunció como falsificaciones, y aunque McPherson no pudo exhibir, cuando se los reclamaron, los manuscritos auténticos y antiguos que legitimaran sus traducciones del

gaélico antiguo, sus apócrifos poemas le otorgaron el privilegio de ser enterrado en la abadía de Westminster, donde todavía reposan sus restos, si no me equivoco.

Ossian es el patriarca de los apócrifos postclásicos, si es que aquel que se proclamaba "yo, Juan Ruys, açipreste de Hita", en la oración que inicia los versos del *Buen Amor*, y que pedía a su lector "la manera del libro entiéndela sutil", no fue la invención de alguien que no se llamaba Juan Ruiz y que nunca fue Arcipreste de Hita, pero que se complacía provocando la estupefacción de sus oidores y lectores.

De todas formas, el personaje literario que se llama Juan Ruiz tiene muchas probabilidades de arrastrar consigo a una persona con igual nombre y casi con igual biografía, y en cuanto a los versos de Ossian algo había, aunque fuera muy en el fondo, de tradición oral genuina.

En cambio, a finales del siglo XIX, cuando comienza a asimilarse un poco en todas partes lo que ha dado en llamarse "la crisis del sujeto", alentada desde rincones tan lejanos como los de Marx y Nietzsche, o tan próximos como los de Freud y Jung, la cultura occidental se puebla de personajes literarios que proyectan sobre páginas y páginas la ansiedad del yo amenazado y narcisista de sus autores, o si se prefiere, la imperiosa pulsión de ciertas personas a sublimarse como personajes. La máscara, o el otro literario, pasa a ser, paradójicamente, metáfora de lo que ya no se es, del yo ausente, como escribe Antonio Carreño (1981, p.14). La operación tiene un dejo tan conservador como aquel de los costumbristas románticos de principios del XIX que se lanzaron afanosamente a inventariar y describir las costumbres, el vestido, el habla, los tipos y las escenas de una vida tradicional antes de que los vientos de la moderna los barriesen para siempre, dando paso a lo que ellos recelaron que sería una época homogénea y sin costumbres. Pero no se trata únicamente de temores y temblores. Zaratustra, el profeta del superhombre, o Monsieur Teste, el arquetipo de la fría inteligencia, no son tan sólo las máscaras con que Friedrich Nietzsche o Paul Valéry ponen en escena el personaje que ambos hubieran querido representar en el gran teatro del mundo, de acuerdo con unas reglas de juego que en España estableció Calderón y perpetuó Unamuno, según las cuales el yo se conforma en su actuación ante el otro, al que inventamos como otro pero que a su vez nos inventa como otro, en una representación mundana que se pone incesantemente en escena y en la que todos representamos para todos bajo la atenta providencia del Autor.

El Malte Laurids Brigge de Rilke, el Zaratustra de Nietzsche, el Azorín de José Martínez Ruiz, el Sigüenza de Gabriel Miró, el Dedalus de Joyce, el Alberto Díaz de

Guzmán de Ramón Pérez de Ayala, el Monsieur Teste de Paul Valéry, no son únicamente la efigie preservada de sus autores, su máscara más personal, expresan también otras urgencias. El afán de otredad, por ejemplo, de buscarse en otros yos posibles. O también el afán de sacar a luz ese yo clandestino, ese otro que convive secretamente conmigo, y proceder a su reconocimiento de una manera menos maniquea de la que utilizaron, a partir del Romanticismo, quienes más que reconocerlo necesitaron condenarlo en forma de un doble, antagonista maldito del yo: el William Wilson de Poe, el Frankenstein de Mary Shelley, el Mr. Hyde de Stevenson, el retrato de Dorian Gray de Wilde... Pero el reconocimiento era ya inaplazable desde que S.Freud dispuso un lugar apropiado para ese otro yo, una nueva torre-caverna de Segismundo, a la que llamó Inconsciente.

A menudo, y sobre todo en las novelas de artista, la máscara representa a la vez al personaje y al actor, al doble y al otro, al idéntico y a su contrario, actúa como mediador entre una identidad en peligro y la ansiedad suicida de disolverse en un ser ajeno. Es un juego ambiguo, en verdad, y comprende muy diversas jugadas. La que aspira, por ejemplo, a absorber en el yo la multitud de la creación, como enuncia Walt Whitman en *Song of Myself*: “I contain multitudes”, enunciación paradójica pues afirma a la vez el Yo y el No-Yo (las multitudes). En “El otoñado”, de Juan Ramón Jiménez, puede leerse:

“Estoy completo de naturaleza,
en plena tarde de áurea madurez,
alto viento en lo verde traspasado.
Rico fruto recóndito, contengo
lo grande elemental en mí (la tierra,
el fuego, el agua, el aire), el infinito.

...

Soy tesoro supremo, desasido,
con densa redondez de limpio iris,
del seno de la acción. Y lo soy todo.
Lo todo que es el colmo de la nada.

(*La Estación Total, con las Canciones de la Nueva Luz*, 1946).

Jugada diferente es la que enuncia la disipación del yo en el otro, que Rimbaud condensó en una célebre fórmula: “Je est un autre” (Carta a P.Demeny, 15 de mayo de 1871), que repercute años más tarde en el “a lo mejor soy otro”, de César Vallejo, o

todavía más tarde, y con matiz diferente, en el “Yotro” de Blas de Otero, como ha señalado A. Carreño (1981, pp. 37, 47...).

O esa otra en la que el yo se siente acompañado, sustituido, incluso usurpado, en íntimo coloquio o en no menos íntima controversia, por el otro. Juan Ramón la dejó apuntada en un poema de *Eternidades* (1918):

“Yo no soy yo.
Soy este
que va a mi lado sin yo verlo;
que a veces voy a ver,
y que a veces, olvido.
El que calla, sereno, cuando hablo,
el que perdona, dulce, cuando odio,
el que pasea por donde no estoy,
el que quedará en pie cuando yo muera.”

Pocos poemas expresan tan nítidamente esa sensación de perplejidad que impregnó las percepciones del yo en el Fin de Siglo. Ortega lo expresó con una hermosa metáfora narrativa: “mi yo es un ser transeúnte embozado, que pasa ante mi conocimiento, dejándome ver sólo su espalda envuelta en el paño de una capa” (“Ensayo de estética a manera de prólogo”, citado por A. Carreño).

Era la perplejidad de una nueva situación cultural en que la idea misma de identidad personal había sido seriamente cuestionada. Si Marx la desposeyó de buena parte de su capacidad de agente histórico, papel que ahora venían a desempeñar las clases sociales y las fuerzas de producción, Freud la hizo estallar en un juego de atracciones y repulsiones, de pulsiones y represalias, entre elementos de carga psíquica antagónica, el Superego y el Inconsciente, entre los que el Ego aparecía de pronto como un zarandeado e inestable mediador. Jung prefirió una alegoría: el yo es apenas el núcleo de una isla, la conciencia, rodeada por un inmenso océano, el del inconsciente.

En cualquier caso se trata de una transformación en la percepción de la identidad de consecuencias decisivas. La idea de personalidad había nacido en la filosofía clásica, con Boecio especialmente, como un conjunto de tres categorías, la de sustancia, la de individuo y la de razón, y se había mantenido como tal desde el Renacimiento hasta la Ilustración, con incrementos que la enriquecen pero no la subvierten (fundamentalmente su cada vez mayor autonomía y su cada vez mayor inserción en una esfera de naturaleza) desde Pico de la Mirandola o Descartes hasta Leibnitz o Kant. A lo largo del

siglo XIX esta concepción sustancialista de la persona va dejando paso a otra que pone su acento en el carácter agente, que recorta la hegemonía de lo racional ("siento luego existo", contestará Rousseau a Descartes) haciendo sitio a lo volitivo y lo sentimental, y que sustituye el sentido irrestrictamente individual, de propiedad personal, de mónada independiente, por una idea más abierta, comunicable, intersubjetiva incluso, además de inacabada y en continuo hacerse (Ferrater Mora, 1965).

Por su parte, A. Hauser ha caracterizado con una sutil analogía el efecto de la crisis del sujeto en el pensamiento del Fin de Siglo, la de "la psicología del desvelamiento". Así, al comparar los planteamientos de Nietzsche y de Freud, infiere que uno y otro parten de la tesis de que la vida manifiesta de la mente, esto es, lo que los hombres conocen y pretenden conocer sobre las razones de su conducta, es solamente el disfraz y la deformación de los verdaderos motivos de sus sentimientos y acciones. Para Nietzsche estos verdaderos motivos se engendran en la voluntad de poder, para Freud en el inconsciente. Pero "pensaran lo que quisieran Nietzsche y Freud de Marx, cuando ellos estaban desarrollando sus doctrinas seguían en sus desvelaciones la misma técnica de análisis que se había puesto en uso con el materialismo histórico [...] El principio fundamental de la nueva técnica de análisis fue la sospecha de que detrás de todo el mundo manifiesto hay uno latente, detrás de todo lo consciente, un subconsciente, y detrás de todo lo unitario en apariencia, una contradicción [...] Ellos descubrieron, cada uno a su modo, que la autodeterminación de la mente era una ficción y que nosotros somos esclavos de una fuerza que trabaja en nosotros y con frecuencia contra nosotros" (1964, II, 455-56).

2. DE PESSOA A MACHADO

Las máscaras que he evocado, especímenes todos ellos de un cambio profundo en el desempeño de la subjetividad moderna, son todas ellas personajes literarios que mantienen una relación de dependencia tan ambigua como sutilmente variada con sus autores, a veces, incluso, de interdependencia, como en el caso de Azorín, en el que el personaje creado en 1902 acaba superponiéndose al autor, José Martínez Ruiz, nacido en 1873, y engulléndose su nombre para poder encarnar su figura. Ninguno de ellos, quizás con la excepción de Malte Laurids Brigge, es un verdadero apócrifo, como sí lo fue Ossian. Para llegar al apócrifo genuino hay que pasar por Antonio Machado y por Fernando Pessoa, los dos arcángeles mensajeros de Jusep Torres Campalans. Uno y otro nos ofrecen aspectos fascinantes de la condición de apócrifo: en Pessoa me detendré en

las mutaciones de esa condición, en Machado en la invención del apócrifo como carta de batalla.

Posiblemente sea Pessoa el escritor occidental contemporáneo que más radicalmente experimenta el estallido del yo substancial, racional e individual, que nos había legado el Renacimiento: "desde criança que tive a tendencia para criar em meu tórno um mundo fictício, de me cercar amigos e conhecidos que nunca existiram. (Não se, bem entendido, se realmente não existiram, ou se sou eu que não existo. Nestas coisas, como em todas, não devemos ser dogmáticos)", escribe en carta del 13 de enero de 1935 a Adolfo Casais Monteiro, y que cita A. Carreño (1981, p.102). A lo largo de su vida, confiesa, experimentó a menudo percepciones, impresiones, frases, que no se correspondían con lo que "eu sou" o con "quem suponho que sou", por lo que de inmediato las atribuía a amigos o conocidos, inventados con toda precisión. "E assim arranjei, e propaguei, vários amigos e conhecidos que nunca existiram, mas que ainda hoje, a perto de trinta anos de distancia, oiço, sinto, vejo. Repito: oiço, sinto, vejo... E tenho saudade d'eles."

La experiencia personal que se traduce en su obra oscila desde la negación de sí mismo a la afirmación de una pluralizada otredad ("Sou variamente outro do que um eu que não sei se existe"), desde el sentimiento de mutilación ("Soy un fragmento de mí conservado en un museo abandonado", cita A.Crespo, 1984, p.9), hasta la disgregación en múltiples yos ("Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcen para reflexoes falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas" (cita A.Carreño (1981), p. 104), pasando una y otra vez por esos momentos agudos de percepción de lo que él llamó "estado actual de no-ser" (A. Crespo, 1984, p. 9).

Un estallido tan radical de la subjetividad anticipa al menos en cincuenta años las tesis postestructuralistas de la muerte del sujeto, hasta el punto de que nadie como Pessoa ilustraría tan ajustadamente aquella hipótesis de F.Jameson según la cual la psicopatología representativa de la Posmodernidad sería la esquizofrenia, como imposibilidad de mantener agregada la propia identidad, a diferencia de otras psicopatologías posibles, como la histeria o la paranoia, que podrían caracterizar a la Modernidad. Un tal estallido del yo sólo podría traducirse en una escritura diseminada, escindida en fragmentos, dispersa en modalidades, géneros, posiciones textuales, puntos de vista, autores diversos, heterónimos en suma. La aprehensión del mundo pierde su perspectiva, y con ella su orden jerárquico y unitario. Hay un texto impresionante,

titulado "Aspectos", que como la mayoría de los suyos, permaneció manuscrito y amontonado en un baúl hasta después de su muerte, y que ofrezco en traducción de A.Crespo, en el que Pessoa explica lo inevitable de sus heterónimos:

"A cada personalidad más dilatada que el autor de estos libros ha conseguido vivir dentro de sí, le ha concedido una índole expresiva, y ha hecho de esa personalidad un autor con un libro, o libros, con las ideas, las emociones, y el arte de los cuales él, el autor real (o por ventura aparente, porque no sabemos lo que es la realidad), nada tiene [que ver], salvo el haber sido, al escribirlas, el médium de unas figuras que él mismo ha creado.

Ni esta obra, ni las que le seguirán, tienen nada que ver con quien las escribe. No concuerda él con lo que en ellas está escrito, ni discuerda. Como si le fuese dictado escribe; y, como si le fuese dictado por quien fuese un amigo, y por lo tanto con razón le pidiese que escribiese lo que le dictaba, le parece interesante —por ventura sólo por amistad— lo que, dictado, va escribiendo.

El autor humano de estos libros no conoce en sí mismo personalidad ninguna. Cuando acaso siente una personalidad emerger dentro de sí, pronto ve que es un ente diferente del que él es, aunque parecido; hijo mental, quizás, y con cualidades heredadas, pero (con) las diferencias de ser otro" (1984, 10).

El período de incubación de los heterónimos, al menos de los tres principales, Alberto Caeiro, Alvaro de Campos y Ricardo Reis, es el que se extiende entre 1912 y 1914, y en su nacimiento todavía puede vislumbrarse un diseño, un reparto de posiciones, un juego dialéctico de posibilidades: está el maestro de todos, Alberto Caeiro, de tendencias materialistas, y están los discípulos, Alvaro de Campos, el vanguardista futurista, y Ricardo Reis, el clasicista contemplativo y sentencioso. Pero alrededor de ellos brota toda una caterva de heterónimos menores, algunos que escriben en inglés, como Alexander Search o M.R.Cross, otros en francés, como Jean Seul, otros en portugués, como Bernardo Soares, Vicente Guedes, Cesário Verde, etc. y entonces el diseño se dispersa, aflora ese *drama em gente*, esa representación dramática dividida en personajes y no en actos o jornadas, esa ficción multipolar que dio nacimiento a toda una consigna, *fingir é conhecer-se*, tan presente en las ideas de Jusep Torres Campalans como sugestivo para la crítica (Jorge de Sena, Octavio Paz...). Habría que contar también con la obra firmada por el propio Pessoa, "lo mío mío", como le dice, de forma asombrosa, a J. G. Simões, anunciándole el envío de una colaboración para la revista *Presença*. Ese intento de acotar una propiedad individual exclusiva del autor

únicamente sobre algunos de sus textos nos permite internarnos en el misterioso juego de atribuciones entre el yo del poeta y los de sus heterónimos.

"Lo mío mío" se refería a un fragmento del *Livro do Desassossego*, libro inédito a la muerte de Pessoa, en 1935, que no se publicó hasta 1982 (A.Crespo, 1984, 7), pero que había empezado a asomarse a la luz en 1913, en un texto significativamente titulado "Na Floresta do Alheamento", firmado por el entonces joven y poco conocido escritor Fernando Pessoa. Pero en el texto titulado "Aspectos", que acabo de citar, y que es de fecha indeterminada pero anterior a 1915, el proyecto del *Livro do Desassossego* aparece atribuido a "quien dice de sí mismo llamarse Vicente Guedes". Angel Crespo, que ha reconstruido los cambios de propiedad del *Livro do Desassossego*, todavía anota una tercera, la del Barón de Teive, un heterónimo menor. Pero en 1929, y en sendos números de la revista *Solução Editora* (nos. 2 y 4), aparecen otros tantos fragmentos del *Livro do Desassossego*, el primero firmado por Fernando Pessoa, el segundo por un nuevo heterónimo, Bernardo Soares, inventado para proporcionar autoría a este libro, pues a partir de este momento el *Livro do Desassossego* le será definitivamente atribuido, desposeyendo de su propiedad a Guedes, a Teive, e incluso a Pessoa.

No obstante, el problema no se cierra con la atribución definitiva, pues Soares, una vez inventado, no acaba de cristalizar como heterónimo, como yo ajeno al del autor. En otra carta al mismo Simões, del 28 de julio de 1932, Pessoa confiesa que Soares "no es un heterónimo, sino una personalidad literaria", y yo entiendo que está diciendo que es más un personaje del propio autor (a la manera de un Mr. Teste o de un Sigüenza) que un heterónimo propiamente dicho, conclusión que parece confirmarse en una nueva carta del 13 de enero de 1935, esta vez a Adolfo Casais Monteiro, en la que dice que Soares "es un semiheterónimo porque, no siendo la personalidad la mía, es, no diferente de la mía, sino una simple mutilación de ella. Soy yo menos el raciocinio y la afectividad". Angel Crespo, que ha traducido y prologado brillantemente el *Livro do Desassossego*, explica las vacilaciones de Pessoa por medio de una hipótesis esgrimida por la crítica especializada: "Las dificultades que Pessoa encontró para convertir en heterónimo al autor del *Livro* proceden, sin duda, y sobre todo, de la calidad de intermitente diario íntimo que tienen la casi totalidad de sus fragmentos" (13). Habría que añadir: de diario íntimo y en prosa, pues como escribió el propio Pessoa y recuerda A. Crespo, "en prosa es más difícil otrarse que en verso" (14).

El *Livro do Desassossego* se sitúa, por tanto, en la transición entre la obra de los apócrifos genuinos, como Alvaro de Campos o Ricardo Reis, y la del personaje

literario, doble o *alter ego* del autor, como Bernardo Soares, y arroja luz sobre las fases de mutación que dan lugar al apócrifo. Tipológicamente, Bernardo Soares está más cerca de Sigüenza que de Alvaro Caeiro, y éste a su vez se acerca más a la experiencia de Abel Martín y, sobre todo, de Juan de Mairena.

Los primeros apócrifos de Machado saltaron a la luz tardíamente, pues permanecían inéditos en un cuaderno de *Apuntes* que Guillermo de Torre rebautizó como *Los complementarios*, al publicarlo parcialmente en 1957. En este cuaderno, y bajo el título de *Cancionero apócrifo*, aparecía una curiosa antología de *Doce poetas que pudieron existir* — aunque en realidad eran catorce—, compuesta hacia 1923, diez años largos después del nacimiento de los heterónimos de Pessoa. Se trata de poetas nacidos a lo largo de todo el siglo XIX, desde 1812 hasta 1899, por lo que alguno de ellos no estaba muerto todavía en el momento de ser inventado. Posiblemente el más singular de los catorce es el que lleva el número 5. Su escueta nota biográfica dice: "Antonio Machado. Nació en Sevilla en 1895. Fue profesor en Soria, Baeza, Segovia y Teruel. Murió en Huesca en fecha no precisada. Algunos lo han confundido con el célebre poeta del mismo nombre, autor de *Soledades*, *Campos de Castilla*, etcétera." La humorada de Machado inventa un poeta veinte años más joven que él, le obliga a ser profesor en los mismos lugares que él, pero le añade, de remate, Teruel, después se cansa de él y lo mata en Huesca. De los dos poemas que le atribuye, el primero, de aire popular, podría ser una de las *Nuevas Canciones* que por entonces andaba escribiendo, el otro es un soneto de tradición moral, meditativo pero nada estoico, que insta a entregarse al amor con generosidad, sin mezquindades ni regateos, antes de que sea demasiado tarde. Este soneto se lo robaría Antonio a su homónimo para integrarlo, años después, en su propia obra, dentro del libro *Nuevas Canciones*, en la edición de 1928 (segunda de las *Poesías Completas*).

Poco después, y en la *Revista de Occidente*, Machado publicó sendos textos correspondientes a dos nuevos apócrifos, el primero de un poeta y filósofo del siglo XIX, llamado Abel Martín, el segundo de su discípulo Juan de Mairena, un guasón "poeta, filósofo, retórico e inventor de una Máquina de cantar". Ambos textos se incorporarán a la tercera edición de las *Poesías Completas*, en 1933. El último es embrión de una progenie de textos que no cesará de crecer hasta la muerte del poeta, y que lo hará — salvo alguna excepción— fuera y al margen de las *Poesías Completas* de su autor. Una serie de artículos publicados en la prensa madrileña entre 1934 y 1936, con el título de *Apuntes y recuerdos de Juan de Mairena*, vinieron a reunirse en forma

de libro en 1936, ahora con el título *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*. Pero durante la guerra civil Machado siguió publicando en diversos medios (*Hora de España, Madrid, La Vanguardia...*), comentarios que o bien atribuía a Juan de Mairena, o bien conjeturaban los que habría hecho en caso de estar todavía vivo ("así hablaría hoy Juan de Mairena a sus alumnos", A. Fernández ed. 1986, II, p. 184), o bien evocaban dichos y sentencias del maestro que su discípulo Machado aplicaba a los acontecimientos de rabiosa actualidad, y especialmente a la guerra. En algunos de ellos Mairena es ya apenas una sombra que la fuerza de los acontecimientos va desvaneciendo.

A medida que Machado madura su discrepancia respecto de los poetas del 27, fascinados por Juan Ramón, por el conceptismo gongorino y por los juegos de las primeras vanguardias deshumanizadas, va echando mano de nuevos apócrifos. El primero de ellos, que sin embargo no llegará a prosperar nunca, es Pedro de Zúñiga, el sentido de cuya invención Machado le expone a Ernesto Jiménez Caballero en un texto fundamental (*Gaceta literaria*, 15/05/1928):

"Entre mis manos tengo mi tercer poeta apócrifo: Pedro de Zúñiga, poeta actual nacido en 1900. Acaso encuentre en la ideología de este poeta motivos de simpatía. Abel Martín y Juan de Mairena son dos poetas del siglo XIX que no existieron, pero que debieron existir, y hubieran existido si la lírica española hubiera vivido su tiempo. Como nuestra misión es hacer posible el surgimiento de un nuevo poeta, hemos de crearle una tradición de donde arranque y él pueda continuar. Además, esa nueva objetividad a que hoy se endereza el arte, y que yo persigo hace veinte años, no puede consistir en la lírica —ahora lo veo muy claro— sino en la creación de nuevos poetas —no nuevas poesías—, que canten por sí mismos."

Afloran así, nítidamente, los fundamentos de los apócrifos machadianos: se trata de crear a lo largo del siglo XIX una tradición de poetas que no existió en España, que sea capaz de engendrar a los nuevos poetas que todavía no existen, pero que deberían comparecer para encarnar una poesía basada en una "nueva objetividad", alternativa a la de los jóvenes vanguardistas y neogongorinos. Tres años más tarde de esta carta, Machado ha profundizado sus ideas y envía a Gerardo Diego un "Arte poética" que acompañe sus poemas en la célebre antología de 1931, *Poesía española contemporánea*, con la que el grupo de poetas del 27 trataba de establecer su canon poético del siglo XX. En este "Arte poética" Machado no se priva de mostrar que no juega en terreno propio: "Me siento, pues, algo en desacuerdo con los poetas del día", dice, y menos aún de

declararles su alternativa, la de "los poetas futuros de mi Antología, que daré a la estampa, cultivadores de una lírica otra vez inmersa en las *mesmas vivas aguas de la vida*, dicho sea con frase de la pobre Teresa de Jesús* [* *nota al pie*: La llamo pobre, porque recuerdo a alguno de sus comentaristas]".

De esta manera, pues, si los apócrifos le nacen a Machado como una humorada, en pocos años adquieren una fascinante tarea estratégica, la de una carta de batalla como las de Tirant lo Blanch, pero de signo más poético que bélico (aún no faltándole intención agresiva). Se trata de desafiar a la poesía española (e incluso a la occidental), a la que responsabiliza de haber conducido al callejón sin salida de una poesía deshumanizada, autoexcluida del tiempo y de la historia, ensimismada y solipsista. A la altura de 1930, el cincuentón Machado reta a un combate de antologías a la infame turba de poetas contemporáneos, y convoca en su apoyo a una hueste de poetas y filósofos fantasmales.

Los dos primeros apócrifos han sido comisionados para desempeñar una tarea formativa, preparando en el siglo XIX los fundamentos en que se ha de apoyar esta nueva vanguardia. A Abel Martín le ha correspondido la responsabilidad de elaborar una filosofía de la solidaridad y del amor, una metafísica de la heterogeneidad del ser, orientada a quebrar la soledad monádica del sujeto y el narcisismo de toda una cultura. Juan de Mairena tiene una misión complementaria, la de ir madurando una poética que, en consonancia con la filosofía de su maestro, haga posible la alternativa estética. Por eso es Juan de Mairena quien, entre bromas graves y pensamientos graves o leves, inventa al apócrifo que faltaba, Jorge Meneses, el autor de las *Coplas mecánicas* y de la *Máquina de trovar*, y después dialoga con él, dejándonos intuir hasta qué punto el lenguaje y las propuestas de este apócrifo de otro apócrifo (un apócrifo al cuadrado) desbordan en radicalidad a sus maestros y autores :

"Mairena— ¿Qué augura usted, amigo Meneses, del porvenir de la lírica?

Meneses— Pronto el poeta no tendrá más recurso que enfundar su lira y dedicarse a otra cosa.

Mairena — ¿Piensa usted?...

Meneses — Me refiero al poeta lírico. El sentimiento individual, mejor diré: el polo individual del sentimiento, que está en el corazón de cada hombre, empieza a no interesar, y cada día interesará menos. La lírica moderna, desde el declive romántico hasta nuestros días (los del simbolismo), es acaso un lujo, un tanto abusivo, del hombre manchesteriano, del individualismo burgués, basado en la propiedad privada. El poeta

exhibe su corazón con la jactancia del burgués enriquecido que ostenta sus palacios, sus coches, sus caballos, y sus queridas. El corazón del poeta, tan rico en sonoridades, es casi un insulto a la afonía cordial de la masa, esclavizada por el trabajo mecánico. La poesía lírica se engendra siempre en la zona central de nuestra *psique*, que es la del sentimiento; no hay lírica que no sea sentimental. Pero el sentimiento ha de tener tanto de individual como de genérico, porque aunque no existe un corazón en general, que sienta por todos, sino que cada hombre lleva el suyo y siente con él, todo sentimiento se orienta hacia valores universales, o que pretenden serlo. Cuando el sentimiento acorta su radio y no trasciende del yo aislado, acotado, vedado al prójimo, acaba por empobrecerse, y, al fin, canta de falsete. Tal es el sentimiento burgués, que a mí me parece fracasado; tal es el fin de la sentimentalidad romántica [...] Un corazón solitario —ha dicho no sé quién, acaso Pero Grullo— no es un corazón; porque nadie siente si no es capaz de sentir con otro, con otros...¿por qué no con todos?

Mairena — ¡Con todos! ¡Cuidado, Meneses!

Meneses — Sí, comprendo. Usted, como buen burgués, tiene la superstición de lo selecto, que es la más plebeya de todas. Es usted un cursi.

Mairena — Gracias.

Meneses — Le parece a usted que sentir con todos es convertirse en multitud, en masa anónima. Es precisamente lo contrario. Pero no divaguemos. Hay una crisis sentimental que afectará a la lírica, y cuyas causas son muy complejas [...] Una nueva poesía supone una nueva sentimentalidad, y ésta, a su vez, nuevos valores... "

("Diálogo entre Juan de Mairena y Jorge Meneses", en *Poesías Completas*, 2ª ed. 1928).

Cuando en el transcurso de este diálogo Mairena pregunta: "¿Qué hacer, Meneses?" Meneses contesta: "Esperar a los nuevos valores. Entretanto, como pasatiempo, simple juguete, yo pongo en marcha mi aristón poético o *máquina de trovar*."

De la complicada y divertida explicación que Meneses ofrece de su máquina quedémonos con la idea fundamental: se trataría de producir una poesía que fuese expresión de los sentimientos colectivos de un grupo humano, y que una vez producida, por medio de sucesivas opciones de los participantes, "reconocen por suya todos cuantos la escuchan, aunque ninguno, en verdad, hubiera sido capaz de componerla".

Jorge Meneses, poeta de una nueva sentimentalidad, es el otro que Machado crea a imagen de su deseo pero a diferencia de su condición, la de un poeta formado en la tradición de la poesía solipsista del Modernismo. Si interesa no es porque se parezca a

Machado sino porque difiere de él, camina en la dirección que él considera que debe caminarsse pero en la que él no puede acompañarle, lastrado por la edad y por sus lecturas, pero sobre todo por una obra ya en buena medida hecha. Tampoco Juan de Mairena y Abel Martín son como Jorge Meneses, pero conforman con Antonio Machado, con quien comparten ideas y talante, la tradición de la que brota Meneses, son sus profetas y sus fundamentos. Los apócrifos machadianos vienen a ser los ejecutores de una estrategia de lucha estética e ideológica, los heraldos de una carta de batalla que aspira a transformar la poesía acompasándola a la historia y a la vida.

3. JUSEP TORRES CAMPALANS.

Luís Alvarez Petreña gesta su condición de apócrifo a lo largo de casi cuarenta años, desde la primera edición de 1934 hasta la tercera de 1971, *Jusep Torres Campalans* tuvo en cambio un nacimiento puntual, en 1958, los poetas de la *Antología traducida* lo tuvieron en 1963 y los poetas y combatientes de *Imposible Sinaí* en 1967. Quiere ello decir que aunque la fascinación por el apócrifo es muy temprana en la obra de Max Aub, anterior a la guerra, cobra toda su intensidad entre finales de los cincuenta, con *Jusep Torres Campalans*, y principios de los setenta, con la última edición de *Luís Alvarez Petreña*, y esta intensidad de la vida imaginaria alterna con las grandes novelas realistas de la vida literaria, como *La calle de Valverde* (1961), o de la reciente historia española, como *Campo del moro* (1963), *Campo francés* (1965), y *Campo de los almendros* (1968), lo cual ya debería advertirnos contra toda posible interpretación simplificadora que contraponga a un Max Aub vanguardista e imaginario y un Max Aub comprometido y realista, o que engañada por las trampas de un escritor tan enredador acabe por creer que Jusep Torres Campalans es algo así como el *alter ego* de Max Aub.

Jusep Torres Campalans está muy lejos de pertenecer a la estirpe de los personajes que desdoblan ficcionalmente a su autor y que protagonizan la mayor parte de las novelas de artista. No es sólo que, como ya advirtiera Antonio Saura (1982) en un temprano y lúcido ensayo, el pintor imaginario se muestre "contradictorio e inmaduro" (96), es, sobre todo, que Jusep Torres Campalans se constituye como un ser ajeno a su autor, como otro al que el autor se aproxima a través de múltiples testimonios, documentos, intermediarios, con una observación multifocal y cubista, que distancia al objeto de observación, que lo descompone y multiplica analíticamente, y siempre desde fuera, de manera que su psiquismo nos resbala inasible, escurridizo, más allá de unos cuantos trazos gruesos, casi caricaturales, lo que le ahorra —al autor— comprometerse

demasiado con el apócrifo, más cuando cuanto contiene el libro es el fruto de una maliciosa estrategia de juego.

Pero si un tan complejo como humorizado aparato narrativo no permite la identificación entre autor y apócrifo, y menos entre lector y apócrifo, tampoco el objeto mismo de la narración, el personaje apócrifo y multirreflejado, se dejará identificar con su autor.

La diferencia entre ambos comienza en lo más exterior, en su ficha de identidad. Jusep es casi veinte años (diecisiete, para ser exactos) mayor que Max, y la intrincada herencia cultural, lingüística y nacional que este recibe de sus antecesores alemanes, franceses, judíos y españoles, se contraponen a la del catalán de pura cepa que es aquel, nacido en Mollerussa, de padres rurales y sin mezcla étnica, como se contraponen la cultura urbana, mesocrática e ilustrada de Max a la rústica y proletaria de Jusep. En este aspecto, por cierto, Max está bastante más próximo a Petreña que a Campalans. Hasta físicamente resultarían antagónicos a poco que se compararan la imagen de un frágil Max con la robusta rudeza de un Jusep. De estos contrastes nacen otros mucho menos materiales pero no menos fehacientes. Nada hay en Jusep que evoque la mente compleja, laberíntica, trampeada de espejos, de paradojas, de humor y gravedad, que es propia de Max. Jusep es casi un iletrado. Ha comenzado a pintar atrapando un buen día sus "lápices y pinceles" (129)¹ sin más maestro que un factor de estación en Gerona, "pintor los domingos y días de fiesta"(125), o más escuela que la que le proporcionan lo que ve en el Louvre, en el Salón de Otoño, o en los estudios de sus amigos. Súmese lo que escucha a unos y a otros en las interminables discusiones de aquellos años parisinos. Muy probablemente esta precariedad cultural tenga que ver con su anti-intelectualismo visceral, su desprecio de cualquier intento de categorizar la experiencia artística, su virulento rechazo de toda teoría por el hecho de serlo, lo que le lleva a prorrumpir, en San Cristóbal, en una expresión muy suya: "¡teorías, teorías!, puras tonterías" (311). O a adoptar coartadas tan consoladoras como aquella de que "cada hombre es un filósofo que se ignora"². Es esta alergia al pensamiento estético una de las causas mayores de su enfrentamiento con los teóricos del grupo cubista³, especialmente

¹ Cito por la edición en Barcelona, Lumen, 1970.

² Y lo que lleva a A.Saura a constatar la difícil coherencia de esta actitud con el cubismo, tan dado al análisis intelectual: "La personalidad de Campalans se corresponde mejor con la caricatura del expresionismo que con el cubismo", escribe (104).

³ Primero, aunque con poca acritud, con Sebastián Miranda, a quien después de todo admira (véase el *Cuaderno verde*) y retrata. El Sabio no duda en exigirle en una ocasión: "Repórtate, bárbaro" (153) y en

con Juan Gris. Campalans reprocha a Gris oportunismo y falta de originalidad, pero por debajo de estos reproches no es difícil percibir el recelo del catalán por el madrileño, el odio de clase e incluso el rencor ancestral del rústico hacia el letrado.

De Jusep Torres Campalans, al lector le llegan signos inequívocos, a pesar de las dobleces que el multiperspectivismo y la parodia interponen en la lectura. Un carácter violento, por ejemplo, unas ideas artísticas tan vagas como plagadas de contradicciones, unas opiniones volátiles, que a veces llegan hasta el puro disparate⁴.

Pero si hay un aspecto en el que es difícil identificarse con el personaje, este es el de sus comportamientos amorosos y de pareja. Sorprende de entrada que alguien que ha idealizado tanto el amor en su juventud, que además se proclama catrónico a marchamartillo, y que se muestra tan puro en sus posiciones artísticas o anarquistas, sea al mismo tiempo tan promiscuo y acomodaticio en materia amorosa, desde aquella inicial visita al prostíbulo de la calle Avinyó, en compañía de Picasso, hasta sus últimos cuarenta años en Chiapas, en los que su vida sexual es tan gregaria como desafecta, y al cabo de los cuales probablemente no podría recordar el nombre de ninguna de sus circunstanciales mujeres indígenas, porque ni siquiera le preocupa si le entienden o no (295). Cuando Max Aub le pregunta a qué se ha dedicado durante todos estos años, "¿Yo? ... Al mestizaje", responde, y Max comenta: "Rió, se hizo soez". Sus cerriles opiniones sobre las mujeres o su desinterés por los hijos habidos son chocantes en un europeo, y más si es católico. "¿Cuántos hijos tiene?", le pregunta Max. "Tuve muchísimos — contesta. Viven pocos, que yo recuerde seis... mejor dicho, siete; más los que se han ido. Tengo, eso sí, más de treinta nietos." Vuelve a preguntar Max: "¿Forman un clan?". "¡A qué santo! —responde Jusep—. A mí, la familia no me interesa. Cada quien a lo suyo. Es la única manera de entenderse. No han intentado saber cómo soy [los indios]. Me aceptaron en el momento en que se dieron cuenta que yo no quería nada de ellos. No tomé parte." (296).

En sus ocho años y pico de vida artística en París, Jusep se empareja con una pintora *fauve*, Ana María Merkel, una mujer flaca, poco atractiva, inteligente, de vida torturada,

darle una preciosa lección sobre el papel jugado por Ravenna en la cristianización del arte clásico (cap.X).

⁴ Como cuando propone, en su círculo anarquista, financiar la revolución con "una sociedad anónima que, con los medios de los enemigos: la bolsa, préstamos, hipotecas, usura etc [...] permitiera ganar más dinero que todo el que podían reunir jugándose la vida", y lo propone precisamente él, que como subraya el narrador, ha ignorado siempre el cálculo y las finanzas necesarias para una elemental vida práctica, y que ahora además ignora los mandamientos de su propio credo anarquista.

doce años mayor que él, que es quien sostiene económicamente a la pareja con su trabajo y quien se encarga además de las faenas de la casa:

"Vivía tranquilamente de lo que ganaba su amante. Lo encontraba natural, ella también: tenía bastantes años más que él, no era bonita, le adoraba. El se pasaba el día en su estudio, leyendo y pintando. Al anochecer iba a la rue Ravignan, para discutir, hasta que Ana María, que trabajaba como una desesperada, para subvenir a sus necesidades, que no eran muchas, se lo llevaba a tomar un café con leche y a seguir oyendo a los demás" (172-73).

Durante toda su relación, Ana María vive angustiada por el miedo a ser abandonada, de manera que hace siempre cuanto puede, incluso más, "por retener a su amante" (137): acepta en silencio sus infidelidades, acepta, incluso, en sus últimos tiempos de vida en París, compartirlo con Juana Goldstein, su media hermana. Mientras ellas discuten esta cuestión, el narrador comenta: "A Jusep tanto le daba una que dos" (182). La vida de pareja de Ana María y Jusep, desprovista de ternura, se asoma a menudo sórdida a las páginas del libro, urdida de desconfianza, de ocultamientos, de silencios tensos, a veces también de acritud. Ana María "jamás oyó de boca de su hombre palabra de agradecimiento —ni tampoco muchas otras. La atormentó siempre la idea de que Jusep no la quería y sobre estas ascuas andaba día y noche, sin descanso. Algo de ello había", comenta Max (140). "Sólo una vez hablaron de su amor. Ana María tenía cuidado de no abordar el tema, muerta de miedo". Un domingo de verano, en el bosque de Vincennes, ella se atreve a decirle: "No me quieres", "Tal vez no —contestó él, sincero, sin dejar de andar. Ella se sintió morir y no dijo más. El tampoco". Unas horas después, en su cuarto, yacen sobre el estrecho jergón y Ana María le dice: "Déjame que te quiera", "Nadie te lo impide" responde él, y el narrador confirma oblicuo: "Nadie se lo impedía".

En su relación sólo hay dos momentos en que él da muestras de un cierto interés activo (cuando John P. Murray trata de forzarla, y una vez en que ella cae enferma), pero el momento de mayor implicación sobreviene precisamente con la separación definitiva. Las dos hermanastras son alemanas y, al declararse la guerra, tienen que salir de Francia, mientras él, por su parte, hace planes para dirigirse a México. Esos días en común, abocados a la extinción de su convivencia, se condensan en sentimiento. Pero es ya en los andenes, entre las despedidas de una multitud que se disgrega y en un tiempo que huye a velocidad vertiginosa, mientras Ana María llora y Juana se muestra impaciente, cuando Jusep al fin se siente tocado: "Jusep se encontraba desamparado, por

primera vez en su vida. Al salir de la estación le pareció que acababa de enterrar a Ana María. Le dolía el pecho. " Después, ya en México, pasarán cuarenta años sin huellas, al menos visibles, de esa emoción experimentada ante un tren que partía.

Según Miguel Gasch, otro apócrifo, Jusep Torres Campalans es depositario generacionalmente, junto con Nonell y con Picasso, de "la impronta de la generación del 98", de la que la suya —que es la de Ortega y la de Pérez de Ayala— es una continuación. La generación del 98 combate y denuncia la *España negra*, pero sin embargo está con ella, escribe Gasch (89). De esta cercanía a los noventayochistas deduce su tendencia al anarquismo, su "sentido trágico de la vida", su pasión ética, su gusto por la pintura de temas sociales y marginales (90-92), "la toma de partido por la clase desheredada" y "la protesta contra el orden imperante" (140). Parece como si Miguel Gasch, y Max Aub con él, apuntaran a bulto, con un arma de mira desviada, pues muchos de estos rasgos no forman parte de la ideología estética o social de Jusep Torres Campalans, a quien no le importa un ardite la *España negra*, ni el alma de Castilla, y que, como Picasso o como Nonell, debe sus gestos de protesta no tanto al regeneracionismo como a la insumisión de los artistas modernistas contra un sistema capitalista que perciben como amenaza de su propia condición de artistas, y que los aproxima sentimentalmente a los desheredados del sistema.

Sí tiene que ver con el neo-romanticismo y con el individualismo egolátrico de los noventayochistas, aunque también con las actitudes del artista modernista, en general, la inclinación hacia una ética anarquista, con un campo de acción estrictamente reducido a la vida interior, los sentimientos y las ideas, y unos efectos político-prácticos muy limitados⁵. Así es el anarquismo de Jusep, como antes lo fue el de Azorín, aunque este tuviera unos fundamentos intelectuales más elaborados. Jusep siente por los círculos anarquistas, en cuyas discusiones participa pero a los que no acepta seguir en su acción, la misma curiosidad y la misma prudente simpatía sentimental que el Baroja de *Aurora roja*. Su anarquismo se resume en un "amor a la humanidad" que, como le reprocha Ana María, es un amor "así, en general [...] que es como no querer a nadie", porque no compromete (147). Acracia más que anarquismo, en definitiva, y desde luego acracia rabiosamente individualista, que para asombro de Ana María y de algún otro, es

⁵ En San Cristóbal, Jusep confiesa a Max haber tomado parte no principal en el atentado contra el Rey de España en París (300), pero Max, en nota (326, n.5), toma esta confesión por falsa.

compatible con un catolicismo que él siempre proclama como ortodoxo⁶, no se sabe si por ignorancia o por puro voluntarismo.

Otro de los rasgos propios de la ideología de este pintor imaginario, como lo llamó Saura, es su catalanismo, que cristaliza en los años de Girona, entre 1904 y 1906, al calor de los acontecimientos políticos, y que en los años de París se mantiene activo tan sólo en los enfrentamientos con el castellano Juan Gris y en alguna que otra *boutade* que anota en su *Cuaderno verde* ("Francia es una provincia de Cataluña"), para disiparse a medida que se acercan las fechas de la Gran Guerra: "Así pagamos tanto nacionalismo —exclama en una ocasión—, tanto grito histérico a favor de "la tierra natal", como si fuésemos árboles o legumbres" (188). Y añade: "Sólo el día en que vuelva a hundirse en la nada el sentimiento de patria podrá pensarse en un mundo justo. Un mundo, ¿entiendes?, no un país..."(188-89). Cuando en su encuentro en San Cristóbal Max Aub le recuerda su catalanismo, Jusep contesta: "¡Quién se acuerda de eso!" Para entonces su catalanismo se reduce a su fidelidad a la lengua (lo que le permite hablar en catalán con Max) y a la nostalgia del brillante clima cultural de los primeros años del siglo en Cataluña, cuando él era un adolescente.

Si la admiración de Max hacia el 98, sobre todo hacia Unamuno y Baroja, podría haberse transferido fácilmente a Jusep Torres Campalans, ni la actitud política de Max Aub, de inequívoco signo socialista, ni por supuesto el catolicismo o el catalanismo de Jusep, y mucho menos aún su anti-intelectualismo o sus actitudes amorosas, permiten una mínima identificación ética o ideológica entre el autor y el apócrifo. Jusep Torres Campalans, ética e ideológicamente, se dibuja como alguien muy otro que Max Aub.

La heterogeneidad que se ha comprobado adquiere un sentido intencional cuando desde estos dos frentes observados, el personal y el ético-ideológico, nos trasladamos a las ideas estéticas. Es cierto que estas ideas son a menudo contradictorias, y que más de una cambia con los años, pero no lo es menos que, como artista, Campalans coloca con bastante precisión sus posiciones en el debate del arte europeo de su época.

Quizás la más evidente de sus posiciones responde más a un sentimiento que a una idea, y más que a un sentimiento a una obsesión, la de la originalidad. Toda su concepción artística se fundamenta en la división entre los creadores, como Picasso, cuyo modelo llena de sentido la vida de Campalans, y los que ejercen de parásitos de ellos, como Juan Gris, por ejemplo. Ni siquiera para aprender se ha de copiar: "No copiar, digerir", se insta a sí mismo al principio del *Cuaderno verde*, a modo de

⁶ De "apostólico y romano" lo califica P.Lafitte (20), y de "a marchamartillo", E. Cabot (106).

consigna. En la pintura que realmente importa ha de reconocerse de forma inmediata el sello inconfundible de una personalidad individual, de una firma: "Lo primero que hay que hacer con un cuadro es firmarlo", escribe (209)⁷. Detrás de las muy repetidas declaraciones del *Cuaderno verde* en este mismo sentido, asoma inconfundible el culto modernista por el estilo, la "fiebre del estilo" de que habla Valle Inclán, concebido como el primer y más sagrado signo de identidad de un artista, a su vez concebido por el Modernismo en función de su diferencia, de la religión de sí mismo.

Otro culto modernista, que retomaron y radicalizaron las Vanguardias, llena los días de Campalans, el culto de lo nuevo por lo nuevo, a veces extremadamente confuso en su expresión, pues detrás de la reivindicación obsesiva de la novedad no se llega a comprender qué se quiere decir con "nuevo", más allá de las consabidas metáforas de ruptura: "Lo que yo querría —añadía Torres Campalans— es una pintura de *acción directa*, una serie de *atentados* que hicieran saber a la humanidad que existimos [...] Pintar con dinamita. Hacer estallar el lienzo"(150-151). "Cada día hay que hacer algo nuevo. El que se repite vive de su propia carroña [...] Hasta ahora, en el arte, hubo una continuidad perfecta. ¿O es que no os queréis dar cuenta, imbéciles? He dicho: hasta ahora. Repito: hasta ahora, grito: ¡Hasta ahora! Ahora todo se acaba. Ahora todo se va a la ... mar"(153). Son expresiones de Jusep en las tertulias. En el *Cuaderno verde* anota: "No hay que buscar, hay que encontrar un nuevo camino [...] Hay que romper el cascarón [...] Buscar, no algo que no se haya hecho sino algo no hecho, sin hacer". Max Aub comenta: "Seguían así horas, días, meses, años, intentando saber hacia donde les llevaban Picasso, Braque, Torres Campalans" (155). Y añade: en "aquel tiempo hubo mucho de *amateurismo* [...] un deseo de "probar", a ver qué salía" (157).

La doble exigencia de novedad y de estilo se acompaña de un exonerar a la pintura de toda obligación para con las ideas, los contenidos, las explicaciones. "El que explica, se rebaja —leemos en el *Cuaderno verde*—. Por eso todos los críticos son pequeños" (233). Y antes: "La pintura no debe decir nada. Ha llegado la hora de hacer una pintura muda, una pintura sorda..." (209). O: "No pintar ideas. Jamás: de ahí a la pintura de historia, ni un paso" (216). "Para pintar: no pensar. Dejarse ir, llevado por las manos". "¡Quién pudiera pintar dormido!" (218). Si a algo debe acercarse la pintura es a la

⁷ Y en otra ocasión: "Si los cuadros se parecen, y, a veces, nadie puede discernir con seguridad un Rafael de un Andrea del Sarto (*sic*) sino porque lo dicen los eruditos, no vale la pena pintar. Importa que digan con sólo verlos: Picasso, Léger, Rouault, (cosa que no sucede con Gris, o con Braque, fabricantes, buenos fabricantes, pero fabricantes)" (203).

magia: "Devolver a la pintura su sentido mágico", escribe (213), e insistirá a menudo en la semejanza entre el pintor moderno y el cazador-pintor de las cavernas.

También la cualidad de arte ensimismado, el gesto modernista de Narciso, están presentes en las ideas de Campalans. Así, se debe "pintar para adentro" (217), porque "la belleza [está] dentro" y "las cosas no existen más que en mí" (228). Por ello "pintar para los demás es mentir, traicionarse. Sí, me dirás, les pagan por eso... Esclavos" (229). Lo que yo he pintado, lo que es mío, piensa Jusep, "si lo ven los demás, dejará de serlo: se *llevarán* parte de ello, perderá parte de su valor" (231). "Todo cuadro: autorretrato", sentencia en 1912.

Estas posiciones son congruentes con un declarado rechazo de la referencialidad artística. El Jusep que llega a París, fascinado todavía por la pintura figurativa de temas sociales y personajes marginados (Nonell, la época azul de Picasso), evoluciona rápidamente hacia la tesis que él ha oído de labios de Braque (232) de que la fotografía ha emancipado a la pintura de toda obligación referencial (202), de toda anécdota (232), y más si es de actualidad (227). Por ello mismo el tema pasa a ser convencional: "Si la pintura es pintura, tanto monta mi pipa como la Fornarina; el extremo mugroso de mi calle como los Alpes" (227). Y Jusep Torres Campalans lleva adelante su cruzada contra el arte referencial, que cifra en dos nombres, Velásquez y Cezanne: "Velásquez y Cezanne. Parten de una realidad para ir a la irrealidad. ¿Para qué este viaje inútil? [...] La pintura sólo puede ser irreal, forma del revuelo interior [...] Velásquez, Cezanne quieren detener el mundo [...] Quieren detener el mundo y el mundo se los tragó, con sus mentiras [...] No pasan de ser testigos", escribe (229). Y en sus discusiones, ya bastante ebrio, arremete contra los realistas, a quienes asimila a Cezanne, quien "creía, como dos y dos son cuatro, en lo que tenía delante; como Zola, su amigo del alma. Los realistas, los que van a morir de elefantiasis te saludan" (151). No es extraña, en consecuencia, su fobia por el paisaje como género: "Quedan los paisajes, para los cobardes o para los que 'no quieren meterse en nada'".

Si para Machado la poesía es palabra en el tiempo, para Campalans la pintura debe escapar al tiempo. "En pintura todo es naturaleza muerta, inmóvil para la eternidad" (203), declara en una entrevista de 1912. Y en el *Cuaderno verde*, en 1908, se alecciona a sí mismo: "Ir en contra del momento preciso, ir en contra de "ahora", para dar a las cosas un estar perdurable" (231).

Tampoco es extraño encontrar expresada en el *Cuaderno verde* la aspiración a una pintura pura (210), cuyo verdadero objeto es la forma: "Con la materia nada podemos,

queda la forma: para jugar", escribe ya en 1906 (212). Y son varias las ocasiones en que Campalans se subleva contra la idea de una pintura que por su tema, su anécdota, los objetos representados, pueda servir, ser útil, entonces es decoración.

Curiosamente, y en contradicción con algunas de estas posiciones, Campalans se siente atraído por la conjunción de pintura y literatura, al contrario que Picasso, pero en consonancia con Mondrian, y discute o medita a menudo sobre las diferencias y sobre las posibilidades de juego entre ambos modos de arte. "El cubismo fue una escritura, un alfabeto, una pintura para leer —escribe—. Algo híbrido había ahí entre la literatura y la pintura."(312).

El Jusep Torres Campalans que llega a París es un decidido adversario del arte por el arte. Todavía en 1908 escribe: "Y nada del arte por el arte sino el arte por la vida, tras dar la vida por el arte" (235). Max Aub no pudo encontrar su nombre en "ninguna de las innumerables manifestaciones de protesta que levantó el fusilamiento de Francisco Ferrer", pero según testimonio de Robert Camp (200, n.18) Campalans dejó constancia de su protesta en un cuadro, que fue reproducido por revistas libertarias (175), cosa que Max reconoce no haber podido verificar. Para Max, el joven Campalans tenía una doble pasión, que ocupaba todas sus energías: por un lado la pintura, por el otro la justicia social (140). Pero a partir de un momento dado, que coincide en líneas generales con su adscripción al cubismo, parece producirse una disyunción irreversible entre arte y preocupación social: "Poseso de amor hacia los hombres —comenta Max Aub—, desligaba por completo ese empuje vital de su obra artística; a sus ojos, nada tenía que ver lo uno con lo otro [...] Para Torres Campalans el arte no tenía que ver con la justicia"(149). Sus conversaciones con el viejo anarquista Forestier le confirman en esta disyunción. Para Forestier "una cosa es la acción y otra el arte", de manera que no hay otra salida que "sacrificar lo uno a lo otro". Forestier piensa en anarquista y tiene muy claro qué es lo que se debe sacrificar, y lo explica de una forma que Max Aub, autor, quiere que resulte incluso chusca: "Asaltar un cobrador de banco —dice— es más importante, para la historia de la humanidad, que pintar un cuadro. ¿O no?" Pero Campalans no puede seguirle hasta aquí: él queda enredado en la disyunción: "Desligar de una vez la pintura del hombre [...] Quedarse fuera del todo", desea en 1912. Al final de su vida, cuando se encuentra con Max Aub en San Cristóbal, en Chiapas, no puede creer que Picasso, su referente ejemplar, se haya hecho comunista, y en cuanto al *Guernika*, del que ha visto una reproducción, no le interesa.

En general, y dejando por el momento al margen los frecuentes —y a veces serios— desajustes de las ideas del pintor con los planteamientos de los movimientos y grupos a los que se adhiere (especialmente en el caso del cubismo)⁸, Campalans evoluciona desde su llegada a París en dirección a las posiciones que acabo de enunciar. El ficticio crítico Miguel Guasch distingue en su obra tres etapas: una rápida fase de formación de apenas dos años (1906-1907), influida por el Picasso azul y por el descubrimiento de Cezanne y Renoir, de Gauguin y Van Gogh, pero marcada ya por los *fauves*; la etapa de plenitud, entre 1908 y 1912, en que se incorpora al movimiento cubista en la etapa en que es encabezado por Picasso y Braque, y complementado por Gris; finalmente, los dos últimos años (1913-14), en que se va separando de Picasso para aproximarse a Mondrian, a una pintura abstracta, geométrica, pura, que dará lugar a la serie de las tramas, que siguen muy de cerca a las de Mondrian⁹. Esta última etapa es particularmente notable, porque sólo unos años antes se había opuesto vehementemente a la idea de una pintura abstracta, que proponía Kandinsky: "¡Anatema sobre Wassili Kandinsky! Eso: ¡a ningún precio! [...] nosotros jamás dejaremos de ser hombres. No hay derecho", exclama en 1911, y sigue: "El arte abstracto es bueno para los rusos — que huyen de su realidad, y de la de todos—, nunca para nosotros". En las conversaciones de San Cristóbal, sin embargo, Jusep evocará aquellos últimos años en París, su fácil entendimiento y su amistad con Mondrian, y calificará así su pintura: "pura expresión de su pureza" (312).

De todas estas posiciones, y de esta evolución, se deriva la figura de un apócrifo que, heredero del Modernismo, participa generacional y estéticamente de un Novecentismo que impulsa, además, los primeros movimientos vanguardistas (a la manera del *Modernism* anglosajón) desde objetivos de deshumanización y de pureza, con el decidido propósito de romper los vínculos con la tradición y de hacer brotar un arte nuevo, liberado de la representación. La dirección fundamental de la busca es la de un nuevo alfabeto, unas nuevas palabras, un nuevo lenguaje para la pintura, como no se

⁸ Dejo también de lado, de momento, un aspecto fundamental de sus ideas artísticas, por quedar a trasmano de su caracterización como pintor de época, tal el del arte como ficción, como mentira que dice la verdad. Este aspecto conecta mejor con las ideas de Max Aub sobre la literatura que con las de Campalans sobre la pintura, y tiene mucho que ver con esta notabilísima ficción biográfica o biografía ficticia que es el libro, y con la condición de pionera de la Posmodernidad de la escritura aubiana. Me he ocupado de este aspecto en J.Oleza (1996)

⁹ Para la relación de Max Aub con Mondrian, y en general con los pintores de su época, es de una gran utilidad, por su excelente documentación, la tesis de doctorado todavía inédita de Dolores Fernández (1993).

cansa de repetir Torres Campalans, o si se quiere para la pintura y para la literatura, un lenguaje artístico autónomo.

La diferencia con respecto al Max Aub que por esos mismos años escribe *Campo del moro* y *Campo de los almendros*, pero que ya antes ha escrito el *Diario de Djelfa* y los dramas mayores de su teatro, *Morir por cerrar los ojos*, *San Juan* o *No*, no puede ser más abismal. Max Aub ha buscado en Jusep Torres Campalans su diferencia, lo que le hace heterogéneo consigo mismo, el otro como antagonista, la emancipación del apócrifo, en definitiva.

Es entonces cuando se comprenden las posibles razones de Max. Porque Jusep Torres Campalans se sitúa, en buena medida, aunque no sin diferencias, en la misma línea de creación de otro apócrifo, Luís Alvarez Petreña. Jusep es once años más joven que Luís, pertenecen a clases sociales distintas y el escritor dispone de una cultura y de una mente infinitamente más complejas que el pintor, pero ambos viven la misma experiencia histórico-cultural, la que transcurre entre el Modernismo, el Novecentismo y el Cubismo; ambos comparten un individualismo excluyente; ambos asumen el arte como un universo al margen de la vida, exento de la contaminación social, que gira en torno a la indagación del lenguaje artístico y al alcance de la pureza; ambos, finalmente, son inevitablemente mediocres, el uno como escritor y el otro como pintor. De sí mismo confiesa Jusep a Max, en San Cristóbal: "Al fin y al cabo, como pintor fui un fracaso"(299), y aunque a diferencia de Luís llega a asumir con serenidad la condición de mediocre, toma la decisión –que no toma Luís- de abandonar definitivamente la pintura: "porque no siendo Pablo Picasso –dice-, lo mismo da" (319). Pero tal vez lo que más les identifica es su necesidad de huída, de escapar de sus vínculos, de sí mismos y hasta de su propio discurso. Los dos repiten el gesto de Rimbaud: incapaces de encontrar sentido a sus vidas, dimiten. En el caso de Jusep intervienen no sólo razones estrictamente personales, la conciencia de su mediocridad sobre todo, sino también ideológicas. En 1914 la revelación de que la solidaridad de clase del proletariado internacional, en la que él había creído firmemente, es disipada como el humo por los vientos nacionalistas de la primera Gran Guerra, llega a provocar en su conciencia una verdadera catástrofe moral. El siempre quiso creer que, a última hora, en los campos de batalla, los obreros de uno y otro lado abandonarían sus filas y volverían sus fusiles contra sus opresores. Pero no ha sido así. Los partidos socialistas de diversos países han votado a favor de la guerra. "¿Para qué hacerse cómplices de las imbecilidades de los hombres?", se pregunta Jusep. Su perplejidad desborda todos los límites cuando,

después de verse separado de Ana María, en la estación, se encuentra con Guillaume Apollinaire, el ángel tutelar del cubismo, y el poeta le revela que se dispone a alistarse como soldado. “¿Estás loco?”, pregunta-exclama Jusep. “No, es mi deber”, contesta el poeta vanguardista. A partir de este momento no queda ya nada que hacer. Su viejo amigo anarquista, Forestier, le pregunta: “¿Qué piensas hacer?”. Y él contesta: “Lo único que está en mi mano: nada”. Adorno hubiera dicho: no colaborar. Jusep piensa: marcharse. Es una ruptura más en la vida de Jusep, que hasta entonces, y pese a su origen campesino, ha sido una sucesión de rupturas. Pero “ahora es distinto”, dice, “ahora rompo conmigo mismo”. Y su ruptura es radical: marcharse a México, a un nuevo mundo del que nada sabe, y perderse para siempre en la selva lacandona, entre los indígenas, olvidado de cuanto fue, sin hacer nada que no sea estrictamente necesario para la subsistencia.

Quizás por estas circunstancias Max Aub le respeta más que a Luís Alvarez Petreña, y se muestra menos cruel con él, menos sarcástico. Los dos le sirven para expresar la agonía del sujeto histórico modernista y el fracaso de una estética autosuficiente, como le sirve también otro personaje suyo, esta vez no apócrifo y esta vez en el último de los *Campos*, el de *Los almendros*, cierre estremecedor del *Laberinto mágico*, la epopeya que pone en pie, a la par, un sujeto histórico solidario y una estética de lucha por el sentido. Me refiero a Paco Ferris, de quien en un agudo ensayo Rafael Chirbes (1999) ha escrito que “personifica las relaciones de Aub con el grupo de los discípulos de Ortega” (56). Recuerden por un momento la trágica anécdota. Paco Ferris, escritor tan ensimismado como Luís Alvarez Petreña, había soñado con “escribir una novela muerta. Una piedra —en esto coincide con Campalans, quien en el *Cuaderno verde* confiesa querer hacer una pintura como una piedra—. Que no sea más que ella misma, sin relación con nada. El colmo de la pureza, de la deshumanización [...] Una novela que no signifique nada. Una novela vacía. Una novela que sea a la narración lo que Kandinski es a la pintura de historia. Una novela fría”. La inmediatez de las percepciones de Campalans y Ferris es evidente. Pero el destino de ambos personajes es distinto. Cuando en aquel agónico marzo de 1939, en Alicante, Paco Ferris es hecho prisionero en las últimas horas de la guerra, uno de los muchos soldados que saquean las escasas pertenencias que todavía llevan consigo los presos, se fija en su pluma estilográfica. Bien simbólicamente, por cierto, Ferris está dispuesto a dejarse arrebatar todo menos su pluma estilográfica, y no menos simbólicamente el soldado le descerraja

J. Oleza: "Jusep Torres Campalans o la emancipación del apócrifo", en Tomás, Facundo ed. *La novela de artista*. Valencia. Bib. Valenciana. 2003, pp. 301-330.

un tiro en el vientre y lo mata. "Aub –escribe Chirbes- deja tendida en el suelo una forma de ver la literatura que los hechos se han encargado de tirotear".

Ferrís, Petreña, Campalans, una batería de antagonistas. El primero, un personaje literario, los otros dos apócrifos genuinos, pero apócrifos emancipados. Y en su emancipación Aub va más lejos que Machado o que Pessoa. Más lejos que Machado porque el poeta sevillano no soltó nunca las riendas de sus invenciones: Abel Martín y Juan de Mairena inventados por Machado, Jorge Meneses, inventado por Juan de Mairena, pero todos narrados, citados, aludidos por Machado, que además los inventó como aliados en su lucha contra Narciso y el arte autónomo, mientras que Max los inventó como antagonistas. Más lejos que Pessoa porque, si bien Pessoa es tan radical como Max en la aprehensión de la otredad, de la ajenidad de sus heterónimos, nadie fue tan lejos como Max en la pretensión de proporcionarles una realidad propia, empírica, contrastada, nadie acumuló tanta documentación, tantos artículos de prensa, tantos estudios críticos, tanta bibliografía, nadie contó con tanta colaboración de testigos reales que se prestaran a colaborar en la superchería, compartiéndola, corresponsabilizándose con ella, extrayendo por tanto la invención del ámbito de la creación personal para insertarla como acto en la historia. Nadie como Max, por último, proporcionó al menos a uno de sus apócrifos, Jusep Torres Campalans, una obra que no estaba urdida sólo de escritura, prisionera por tanto de esa cárcel de irrealidad que es el lenguaje, sino de escritura y de pintura, de cuadros que pudieron ser catalogados y exhibidos y pueden volver a serlo en cualquier otro momento, que proporcionaron firma, bulto, peso y hasta un precio de mercado a su fantasma.

Roma, 4 de julio del 2002.

Bibliografía secundaria citada:

Carreño, Antonio (1981), *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La persona, la máscara*. Madrid, Gredos.

Chirbes, Rafael (1999), "El yo culpable", en I. Soldevila y D. Fernández eds. *Max Aub: veinticinco años después*. Madrid. Ed. Complutense. 55-76.

Crespo, Angel ed. (1984). Fernando Pessoa. *Libro del desasosiego*. Barcelona. Seix Barral. Introducción y traducción de...

Fernández, Antonio ed. (1986), Antonio Machado. *Juan de Mairena*. Madrid. Cátedra. 2 vols.

J. Oleza: "*Jusep Torres Campalans* o la emancipación del apócrifo", en Tomás, Facundo ed. *La novela de artista*. Valencia. Bib. Valenciana. 2003, pp. 301-330.

Fernández, Dolores (1993), *La imagen literaria del artista de vanguardia en el siglo XX: Jusep Torres Campalans*. Tesis de doctorado inédita. UNED. Madrid. 2 vols.

Ferrater Mora, José (1965). *Diccionario de Filosofía*. Buenos Aires. Ed. Sudamericana. 2 vols.

Hauser, Arnold (1964), *Historia social de la literatura y del arte*. Madrid. Guadarrama. 2 vols.

Oleza, Joan (1996), "*Luis Alvarez Petreña* o la tragicomedia del yo", en C. Alonso ed. *Max Aub y el Laberinto español. Actas del I Congreso Internacional sobre...* Valencia. Ayuntamiento de Valencia, vol. I, 93-122

Saura, Antonio (1982), "El pintor imaginario", en I. Soldevila y D. Fernández eds. *Max Aub: veinticinco años después*. Madrid. Ed. Complutense. 91-110.