

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE III

(CONTEMPORÁNEO)



TESIS DOCTORAL

**La imagen literaria del artista de vanguardia en el siglo XX:
Jusep Torres Campalans**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Dolores Fernández Martínez

DIRIGIDA POR

Francisco Calvo Serraller

Madrid, 2002

**LA IMAGEN LITERARIA DEL ARTISTA
DE VANGUARDIA EN EL SIGLO XX:
JUSEP TORRES CAMPALANS**

Tesis Doctoral presentada por:

Dolores Fernández Martínez

Dirigida por el Profesor Doctor:

D. Francisco Calvo Serraller

Madrid, diciembre de 1.993

a Antonio,

Dolores y Aurea

En primer lugar tengo que agradecer a D. Francisco Calvo Serraller su paciencia conmigo durante estos años. En segundo lugar a D. Max Aub por la riqueza de su obra y la constancia en atesorar un archivo personal que nos permite conocer, muchos años después de su muerte, algunos entresijos de su historia y la de todos.

Asimismo agradezco a doña María Luisa, a doña Carmen y especialmente a doña Elena Aub, la elección de España para albergar el que ahora es *Archivo-Biblioteca Max Aub*, concretamente en el pueblo de Segorbe, ya que su Ayuntamiento, por iniciativa de D. Miguel Angel Sánchez -Alcalde por entonces de dicha población-, dio los pasos necesarios para su adquisición. A él, al posterior equipo municipal representado por D. José Pérez Santamaría -Concejal de Cultura-, a doña María José Calpe Martín -Archivera-Bibliotecaria del Ayuntamiento- y al Gerente de la Fundación Caja Segorbe, D. Francisco José Guerrero, agradezco las facilidades que me dieron para consultar los documentos. Agradecimiento que extiendo a doña Pilar Folch y doña María Teresa Gil por su disponibilidad para atenderme.

Igualmente reconocer la ayuda prestada con sus consejos e información a D. Ignacio Soldevila, los préstamos de doña Elena Aub, D. José Antonio Pérez Bowie, doña Mercedes Réplinger, doña Pilar Martín, D. Manuel García y la información de D. Santos Sanz Villanueva y doña María Paz Sanz.

Para finalizar, quiero destacar la gratitud y el afecto que me merecen las personas que me han alentado durante todo este tiempo, D. Antonio Zanón Ballesteros, doña María José López Oviedo y doña Carmen Florén Monedero, revisando sin desmayo la redacción de estas páginas.

SUMARIO

I. INTRODUCCIÓN

- 0.- Prólogo indispensable
- 1.- Fundamentos
- 2.- Objeto del trabajo

II. GESTACIÓN DE UNA OBRA

- 1.- Juventud de Max Aub
- 2.- La Guerra Civil
- 3.- El exilio mexicano. 1942-1958

III. LITERATURA E HISTORIA EN MAX AUB

- 1.- La Historia: Problemática de una generación
- 2.- La Biografía como fuente o sustituta de la Historia

IV. JUSEP TORRES CAMPALANS. CREACIÓN DE UNA LEYENDA

- 1.- Proyección social de la novela
- 2.- Equívocos entre los estudiosos de la obra aubiana

V. DOCUMENTACIÓN Y ELABORACIÓN DE UNA NOVELA

- 1.- La Historia del Arte en Jusep Torres Campalans
- 2.- Primeras conclusiones acerca de los modelos literarios de Max Aub

VI.- ANÁLISIS PORMENORIZADO DE LA BIOGRAFÍA DE UN ARTISTA

- 1.- Jusep Torres Campalans: Paradigma literario del artista de vanguardia
- 2.- Descripción del protagonista
- 3.- Generación a la que pertenece

- 4.- Localización geográfica
- 5.- Jusep Torres Campalans pintor
- 6.- La entidad artística
- 7.- Fundamentos artísticos en J.T.C.
- 8.- Catalanismo
- 9.- El Arte comprometido
- 10.- Las mujeres de Jusep Torres Campalans

VII.- LOS ARTISTAS REALES Y LOS MOVIMIENTOS ARTÍSTICOS EN LA NOVELA

- 1.- Artistas reales y sus relaciones con el personaje ficticio
- 2.- La Historia del arte contemporáneo y los movimientos artísticos en la novela
- 3.- Jusep Torres Campalans: los museos y las exposiciones

VIII.- LA OBRA DE UN PINTOR

- 1.- Exposiciones
- 2.- Documentación del artista
- 3.- Obras que no están en el catálogo
- 4.- La obra de Jusep Torres Campalans como copia y como broma
- 5.- Técnicas y procedimientos
- 6.- Relación de los escritores con la pintura

IX.- RELACIONES DE J.T.C. CON LA OBRA DE MAX AUB

- 1.- Juegos de realidad. La historia inventada
- 2.- El manuscrito perdido y encontrado: Técnicas de autenticación
- 3.- Antecedentes y consecuentes de Jusep Torres Campalans
- 4.- Personajes de artistas. Conocimientos artísticos
- 5.- Personajes de escritores. Cuestionamientos literarios

X.- RECAPITULACIONES

- 1.- Fines y objetivos previos
- 2.- Acerca del método seguido
- 3.- La imagen literaria del artista de vanguardia en el siglo XX: Jusep Torres Campalans
- 4.- Picasso, bisagra entre personaje y escritor
- 5.- Justificación, actualidad del tema y oportunidad de lo investigado
- 6.- La historia en Jusep Torres Campalans
- 7.- Los precedentes literarios
- 8.- Significación de Jusep Torres Campalans en México
- 9.- Max Aub pintor o humorista

XI.- APÉNDICES

- 1.- Libros de Arte en la biblioteca de Max Aub relacionados con este trabajo
- 2.- Documentos del Archivo-Biblioteca Max Aub
- 3.- Otros documentos

XII.- BIBLIOGRAFÍA

- 1.- Bibliografía de Max Aub
- 2.- Bibliografía general

ÍNDICE GENERAL

Tomo 1

I. INTRODUCCIÓN	1
0. PRÓLOGO INDISPENSABLE	3
1. FUNDAMENTOS	8
1.1. La novela como fuente para la Historia del Arte	8
1.2. La imagen del artista a través de las novelas	22
2. OBJETO DEL TRABAJO	30
2.1. La vanguardia española, Juan Gris y Picasso	30
2.2. Max Aub y Josep Torres Campalans	41
2.2.1. Josep Torres Campalans, novela	44
2.2.2. Biografía sucinta de Max Aub	49
2.2.2.1. La generación de Max Aub	65
II. GESTACIÓN DE UNA OBRA	85
1. JUVENTUD DE MAX AUB	89
1.1. Relación con los artistas	109
1.1.1. Max Aub coleccionista de arte	127
1.1.2. Antisorollismo	130
1.1.2.1. Paisaje	141
1.1.3. Contactos con la crítica de arte	146
2. LA GUERRA CIVIL	169
2.1. André Malraux y "Sierra de Teruel"	196
2.2. Cárceles y campos de concentración	206
2.3. Traición	210
3. EL EXILIO MEXICANO. 1942-1958	224

III. LITERATURA E HISTORIA EN MAX AUB	271
1. LA HISTORIA: PROBLEMÁTICA DE UNA GENERACIÓN	274
1.1. Historia y Realismo	285
1.2. La historia y Max Aub	291
2. LA BIOGRAFÍA COMO FUENTE O SUSTITUTA DE LA HISTORIA	308
2.1. Las biografías de artistas	313
2.1.1. La biografía del pintor Jusep Torres Campalans	318
IV. JUSEP TORRES CAMPALANS. CREACIÓN DE UNA LEYENDA	323
1. PROYECCIÓN SOCIAL DE LA NOVELA	326
1.1. Exposición y presentación en México. Cómo se forja la leyenda	327
1.2. Etapa de expansión. Consolidación de la leyenda	347
1.3. Después de la muerte del autor	363
2. EQUÍVOCOS ENTRE LOS ESTUDIOSOS DE LA OBRA AUBIANA	369
V. DOCUMENTACIÓN Y ELABORACIÓN DE UNA NOVELA	373
1. LA HISTORIA DEL ARTE EN JUSEP TORRES CAMPALANS	375
1.1. ¿Identidad entre protagonista y escritor?	377
1.2. Max Aub como "historiador del Arte" y su "procedimiento de investigación"	382
1.2.1. Algunas confusiones y anacronismos	388
1.2.1.1. Referencias a 1936 como anticipaciones	391
1.2.2. Sustrato científico de Max Aub. Teóricos e historiadores	393

1.2.3. Bibliografía citada en Jusep Torres Campalans	395
a) Los críticos y teóricos de Arte	396
b) <i>Bibliografía artística general</i>	405
c) Otra bibliografía	411
d) Revistas	417
e) Bibliografía en los Anales	418
1. Literatura	419
2. Teatro	427
3. Revistas	428
4. Premios Nobel	429
2. PRIMERAS CONCLUSIONES ACERCA DE LOS MODELOS LITERARIOS DE MAX AUB	430
2.1. Influencias que la crítica periodística ha ido descubriendo en Jusep Torres Campalans	431
2.2. Otras posibles relaciones literarias	440

VI. ANÁLISIS PORMENORIZADO DE LA BIOGRAFÍA

DE UN ARTISTA	453
1. JUSEP TORRES CAMPALANS: PARADIGMA LITERARIO DEL ARTISTA DE VANGUARDIA	457
2. DESCRIPCIÓN DEL PROTAGONISTA	459
2.1. Origen	459
2.2. El misterio de su nombre	462
2.3. Aspecto físico y carácter	465
2.4. Formación y nivel cultural	472
2.5. Oficios	478
3. GENERACIÓN A LA QUE PERTENECE	480

4. LOCALIZACIÓN GEOGRÁFICA	486
4.1. Lugares en los que se desenvuelve Jusep en España	486
4.2. El país desconocido, la ciudad imaginada	491
4.3. Francia. París, meca del arte moderno	492
4.3.1. Visiones de París. La idea previa y su contraste	493
4.3.2. Itinerarios parisinos	500
4.3.3. Excursiones desde París	504
4.4. México. Chianas	505
1.6.2. Españolidad	714
1.6.2.1. Goya "progenitor" de Picasso	717
2. LA HISTORIA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO Y LOS MOVIMIENTOS ARTÍSTICOS EN LA NOVELA	725
2.1. Arte moderno y pintura de vanguardia en J.T.C.	726
2.2. Movimientos artísticos. Opciones estilísticas	731
2.2.1. El cubismo	739
2.2.2. Después del cubismo	744
3. JUSEP TORRES CAMPALANS: LOS MUSEOS Y LAS EXPOSICIONES	749
VIII. LA OBRA DE UN PINTOR	757
1. EXPOSICIONES	760
2. DOCUMENTACIÓN DEL ARTISTA	763
2.1. Fotografías documentales	7563
2.2. Manuscritos. El cuaderno verde	766
2.3. Entrevistas y críticas al artista	767
A. Críticos	767
B. Textos de Jusep Torres Campalans	768
C. Testimonios	769
2.4. Catálogo de H. R. Town	770

E) Paisajes	835
F) Cabezas	836
G) Bodegones y frutas	844
H) Objetos	846
I) Abstracción	848
J) Animales	849
K) Collages	851
L) Otros	852
3.2. Jusep Torres Campalans fuera de la novela	856
3.2.1. Coleccionistas de J.T.C. según el catálogo de Doubleday	871
3.3. Dibujos, retratos y autorretratos de Max Aub	873
3.4. Dibujos y pinturas de artistas relacionados con Max Aub	879
4. LA OBRA DE JUSEP TORRES CAMPALANS COMO COPIA Y COMO BROMA	890
5. TÉCNICAS Y PROCEDIMIENTOS	932
6. RELACIÓN DE LOS ESCRITORES CON LA PINTURA	938
IX. RELACIONES DE J.T.C. CON LA OBRA DE MAX AUB	943
1. JUEGOS DE REALIDAD. LA HISTORIA INVENTADA	946
2. EL MANUSCRITO PERDIDO Y ENCONTRADO: TÉCNICAS DE AUTENTIFICACIÓN	856
3. ANTECEDENTES Y CONSECUENTES DE JUSEP TORRES CAMPALANS	971
3.1. Dos piezas de teatro relacionadas con el anarquismo de Jusep Torres Campalans	981
4. PERSONAJES DE ARTISTAS. CONOCIMIENTOS ARTÍSTICOS	986

5. PERSONAJES DE ESCRITORES. CUESTIONAMIENTOS LITERARIOS	1018
X. RECAPITULACIONES	1027
1. FINES Y OBJETIVOS PREVIOS	1030
2. ACERCA DEL MÉTODO SEGUIDO	1031
2.1. Resumen de conclusiones	1034
3. LA IMAGEN LITERARIA DEL ARTISTA DE VANGUARDIA EN EL SIGLO XX: JUSEP TORRES CAMPALANS	1037
3.1. Original y copia	1041
3.2. El misterio de la creación	1042
3.3. ¿Qué tiene que ver Jusep Torres Campalans con la idea de artista de vanguardia?	1043
3.4. Trascendencia del Arte	1045
4. PICASSO, BISAGRA ENTRE PERSONAJE Y ESCRITOR	1047
4.1. Interlocutores de Max Aub	1050
5. JUSTIFICACIÓN, ACTUALIDAD DEL TEMA Y OPORTUNIDAD DE LO INVESTIGADO	1052
5.1. Max Aub historiador y crítico de Arte	1054
5.2. Función crítica de Jusep Torres Campalans	1057
5.3. Categorías de juicio	1059
5.4. Doble aprovechamiento para la Historia de Max Aub	1060
6. LA HISTORIA EN JUSEP TORRES CAMPALANS	1064
6.1. La huella de la Guerra Civil Española	1065
6.2. La documentación de Jusep Torres Campalans	1066
7. LOS PRECEDENTES LITERARIOS	1074

8. SIGNIFICACIÓN DE JUSEP TORRES CAMPALANS	
EN MÉXICO	1081
8.1. Expansión mundial de la novela	1082
9. MAX AUB PINTOR O HUMORISTA	1084
XI. APÉNDICES	1089
1. LIBROS DE ARTE EN LA BIBLIOTECA DE MAX AUB RELACIONADOS CON ESTE TRABAJO*	1091
2. DOCUMENTOS DEL ARCHIVO-BIBLIOTECA MAX AUB	1105
2.1. Sin fechar	1105
2.1.1. Campo Cerrado	1105
2.1.2. Elogio de la diversidad de Picasso	1106
2.1.3. Manuscrito Hablo como hombre	1109
2.1.4. Jusep Torres Campalans	1114
2.2. Fechados	1118
2.2.1. Catálogo exposición Jusep Torres Campalans, Nueva York, 1962	1118
2.2.2. Fotocopia de El Correo de Euclides (1967)	1131
2.2.3. Correspondencia	1132
- Jean Cassou	1132
- Américo Castro	1133

* Hemos seleccionado los libros que tienen relación con la novela y entre ellos estarían, al menos, los anteriores a 1958, aunque hay que tener en cuenta que algunos libros anteriores a esa fecha pudieron ser adquiridos con posterioridad. Sin embargo entre los examinados podemos asegurar que Max Aub deja muchos rastros de sus opiniones y del proceso de elaboración de la novela pues marca los libros, subraya párrafos e incluso anota fragmentos del libro en elaboración en los márgenes.

Añadimos otros libros posteriores a 1958 que ofrecen información sobre los intereses artísticos de Max Aub, teniendo en cuenta que sus comentarios sobre arte y la vida del propio J.T.C. continúan más allá de esa fecha (*Juego de Cartas*). Como hemos consultado las fichas bibliográficas de la F.C.S., en fase de catalogación y revisión en aquel momento, puede haber algunos errores u omisiones que una posterior investigación puede fácilmente subsanar.

- Camilo José Cela	1134
- André Malraux	1136
- Josep Renau	1138
- Manuel Tuñón de Lara	1144
2.2.4. "Notas para lamentar la muerte de Remedios Varo"	1146
2.2.5. "Vincent, Le Rouge" (por J.T.C.)	1151
3. OTROS DOCUMENTOS	1154
3.1. Folleto de Jean Cassou para la edición francesa de Jusep Torres Campalans	1154
3.2. Sobre conmemorativo de la XXVII Exposición Filatélica de Segorbe dedicado a Max Aub	1156
3.3. "Juan Soriano por Lupe Marín"	1157
3.4. "Palabras dichas (en francés) en la inauguración del Pabellón Español de la Exposición de París, en la Primavera de 1937"	1160
3.5. Palabras de Max Aub en el "Homenaje a Picasso"	1162
XII. BIBLIOGRAFÍA	1165
1. BIBLIOGRAFÍA DE MAX AUB	1167
1.1. Archivo-Biblioteca Max Aub	1176
1.1.1. Documentos sin fechar	1176
1.1.2. Documentos fechados	1177
2. BIBLIOGRAFÍA GENERAL	1179

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Tomo 1

1. Mapa geográfico de Gerona y alrededores	487
2. Mapa de la ciudad de Barcelona, zona de la estación	488
3. Mapa geográfico de Chiapas, México	511
4. <i>Las dos hermanas</i> , Picasso	522
5. <i>La vida</i> , Picasso (1903)	522
6. <i>Los parias</i> , Picasso (1903)	522
7. <i>Viejo judío</i> , Picasso (1903)	522
8. <i>Niño enfermo</i> , Picasso (1903)	522
9. <i>El asceta</i> , Picasso (1903)	522
10. <i>La comida del ciego</i> , Picasso (1903)	523
11. <i>Viejo guitarrista</i> , Picasso (1903)	523
12. <i>Sebastiá Junyer</i> , Picasso (1903)	523
13. <i>La familia Soler</i> , Picasso (1903)	523

Tomo 2

14. <i>Congreso de anarquistas</i> , Picasso (¿1895?)	654
15. <i>Dos políticos de vuelo</i> , Picasso (¿1895?)	654
16. <i>Retrato de Stalin</i> , Picasso (12-19 marzo 1953)	667
17. Jenaro Torres Moll y Vicenta Campalans Jofré	764
18. Picasso, Fernande Olivier y Ramón Reventós, Barcelona, 1906 (Foto de Juan Vidal Ventosa)	765
19. Pablo Picasso y Jusep Torres Campalans en Barcelona en 1902. (Foto José Renau)	765
20. Picasso, Henri-Pierre Roché y Max Jacob frente a la Rotonda, Montparnasse en 1915 (Museo Picasso de París)	766
21. <i>Calle (1906)</i> , Max Aub, 1958	771

22. <i>Retrato de mujer (1906)</i> , Max Aub, 1958	771
23. <i>Catedral de Gerona (1906-1907)</i> , Max Aub, 1958	772
24. <i>Retrato de Ana María (1907)</i> , Max Aub, 1958	772
25. <i>Cabeza de Cristo (¿1907-1908?)</i> , Max Aub, 1958	774
26. <i>Neptuno (¿1907-1908?)</i> , Max Aub, 1958	774
27. <i>El marino bizco (1907)</i> , Max Aub, 1958	776
28. <i>¿Cómo lo ves? (¿1907-1908?)</i> , Max Aub, 1958	776
29. <i>Idolo (1908)</i> , Max Aub, 1958	777
30. <i>El tabernero de la esquina (1908)</i> , Max Aub, 1958	778
31. <i>San Lorenzo (1908)</i> , Max Aub, 1958	779
32. <i>Pierrot (1908)</i> , Max Aub, 1958	780
33. <i>La filla de la Carbonera (1908)</i> , Max Aub, 1958	781
34. <i>La fábrica d'en Romeu (1908)</i> , Max Aub, 1958	782
35. <i>Estudio XVI: El rábano por las hojas (1908)</i> , Max Aub, 1958	782
36. <i>Paisaje semiurbano (¿1909?)</i> , Max Aub, 1958	783
37. <i>La lágrima frente al espejo (1909)</i> , Max Aub, 1958	784
38. <i>A boca de jarro (1909)</i> , Max Aub, 1958	785
39. <i>El eterno marido (1909)</i> , Max Aub, 1958	786
40. <i>Boceto para "Francisco Ferrer" (1909)</i> , Max Aub, 1958	787
41. <i>Retrato [de Max Jacob] (¿1909-1910?)</i> , Max Aub, 1958	788
42. <i>Ocaso (¿1909-1910?)</i> , Max Aub, 1958	789
43. <i>Chimeneas y calor (1910)</i> , Max Aub, 1958	790
44. <i>Bodegón [Cabaret o Naturaleza muerta] (1910)</i> , Max Aub, 1958	791
45. <i>Café (1910)</i> , Max Aub, 1958	792
46. <i>Guillaume Apollinaire (1910)</i> , Max Aub, 1958	793
46bis. <i>Guillaume Apollinaire (1910)</i> , Max Aub, 1961	794
47. <i>El Pintor (1911)</i> , Max Aub, 1958	795
48. <i>Cannes (¿1912?)</i> , Max Aub, 1958	795

49. <i>Paisaje rojo</i> (¿1912?), Max Aub, 1958	796
50. <i>Retrato de Picasso</i> (1912), Max Aub, 1958	797
51. <i>Elegante</i> (1912), Max Aub, 1958	797
52. <i>Los Pirineos [o Paisaje]</i> (1912), Max Aub, 1958	798
53. <i>Cabeza de Juan Gris</i> (1912), Max Aub, 1958	798
53bis. <i>Cabeza de Juan Gris</i> (1912), Max Aub, 1961	799
54. <i>Montaje IV</i> (1912), Max Aub, 1958	800
55. <i>Hotel</i> (1912), Max Aub, 1958	801
56. <i>Retrato corto de Picasso</i> (1912), Max Aub, 1958	802
57. <i>Retrato de hombre</i> (1912), Max Aub, 1958	803
58. <i>El Sabio</i> (1912), Max Aub, 1958	804
59. <i>Homenaje a Van Gogh</i> (1912), Max Aub, 1958	805
60. <i>Retrato del Doctor Reynau</i> (1912), Max Aub, 1958	806
61. <i>La Creación</i> (1913), Max Aub, 1958	808
62. <i>Retrato de Rainer María Rilke</i> (1913), Max Aub, 1958	809
63. <i>Retrato del pianista Maldonado</i> (1913), Max Aub, 1958	810
64. <i>Trama persa</i> (1913), Max Aub, 1958	811
65. <i>Trama verde</i> (1914), Max Aub, 1958	811
66. <i>Trama parda</i> (1914), Max Aub, 1958	812
67. <i>Trama morada</i> (1914), Max Aub, 1958	813
68. <i>Superficie calcárea</i> (1914), Max Aub, 1958	814
69. <i>Trama morada (Pancho Villa)</i> (1914), Max Aub, 1958	815
70. <i>El prisionero</i> (1914), Max Aub, 1958	816
71. <i>Retrato de Alfonso Reyes</i> (1914), Max Aub, 1958	817
72. <i>Jeanne</i> (1914), Max Aub, 1958	818
73. <i>Sol y Luna</i> (1914), Max Aub, 1958	819
74. <i>Trama (última)</i> (1914), Max Aub, 1958	820

75. Ilustración de J. Arp para Michel Seuphor, <i>L'art abstrait: ses origines: ses premiers maîtres</i> , París, Maeght, 1950	827
76. <i>Cabeza de joven</i> (litografía), Picasso, febrero 1946	828
77. Detalle del <i>Frontal de San Quirce de Durro</i> , Museo de Barcelona	828
77bis. <i>Frontal de San Quirce de Durro</i> , Museo de Barcelona	829
78. <i>Monograma del pintor</i> , Max Aub, 1958	830
79. <i>Journal</i> , Max Aub, 1958	830
80. <i>Guitarra con jarrón</i> , Max Aub, 1958	831
81. <i>J.A.I.</i> , Max Aub, 1958	831
82. <i>Dos figuras bailando</i> , Max Aub, 1958	832
83. <i>Busto-jarra</i> , Max Aub, 1961	832
84. <i>Doble diana (1910)</i> , Max Aub, 1961	833
85. <i>Desnudo</i> , Max Aub, 1961	834
86. <i>Lyon (1908)</i> , Max Aub, 1961	835
87. <i>Moissac, 09</i> , Max Aub, 1958	835
88. <i>Paisaje montañoso</i> , Max Aub, 1961	835
89. <i>La plage-10</i> , Max Aub, 1961	836
90. <i>Soleil couchant</i> , Max Aub, 1961	836
91. <i>Saint Benoit-sur Loire, 09</i> , Max Aub, 1958	837
92. <i>Les roies du Trapece II</i> , Max Aub, 1958	837
93. <i>Jean Claude, 1908</i> , Max Aub, 1958	838
94. <i>Cabeza triste</i> , Max Aub, 1958	838
95. <i>Pequeño retrato de mujer, 1909</i> , Max Aub, 1958	839
96. <i>El hombre del peluquin</i> , Max Aub, 1958	839
97. <i>Los cinco ojos</i> , Max Aub, 1958	839
98. <i>Mujer triste</i> , Max Aub, 1958	839
99. <i>Arlequín</i> , Max Aub, 1958	840
100. <i>Hombre azul</i> , Max Aub, 1958	840

101. <i>El hombre del sombrero</i> , Max Aub, 1958	840
102. <i>Retrato de doble faz</i> , Max Aub, 1958	841
103. <i>Perfil egipcio</i> , Max Aub, 1961	841
104. <i>Germaine</i> , Max Aub, 1961	841
105. <i>Carmen</i> , Max Aub, 1961	842
106. <i>Faz preocupada</i> , Max Aub, 1961	842
107. <i>Retrato del anagrama, 1911</i> , Max Aub, 1961	842
108. <i>Retrato con sol y luna</i> , Max Aub, 1961	843
109. <i>Cabeza coronada</i> , Max Aub, 1961	843
110. <i>Madame S.D., 1912</i> , Max Aub, 1961	843
111. <i>Monsieur Mataurin, Concierge</i> , Max Aub, 1961	843
112. <i>Cuatro ojos</i> , Max Aub, 1961	844
113. <i>La mesa camilla</i> , Max Aub, 1958	844
114. <i>Botella-guitarra con copa</i> , Max Aub, 1958	844
115. <i>Bodegón de frutas y pan</i> , Max Aub, 1958	845
116. <i>Vaso de vino sobre mantel a cuadros</i> , Max Aub, 1961	845
117. <i>Plátano-barca</i> , Max Aub, 1961	845
118. <i>Manzana</i> , Max Aub, 1958	845
119. <i>Mesa de café</i> , Max Aub, 1958	846
120. <i>Mandolina</i> , Max Aub, 1958	846
121. <i>Guitarra francesa</i> , Max Aub, 1961	847
122. <i>Jarra redonda</i> , Max Aub, 1961	847
123. <i>Botella alargada</i> , Max Aub, 1958	847
124. <i>Botella redondeada</i> , Max Aub, 1958	847
125. <i>Corona dental</i> , Max Aub, 1961	848
126. <i>El mar de Mondrian</i> , Max Aub, 1958	848
127. <i>Tres barras</i> , Max Aub, 1961	848
128. <i>Cuatro barras</i> , Max Aub, 1961	848

129.	<i>Le cock de Picasso</i> , Max Aub, 1961	849
130.	<i>Cheval a bec</i> , Max Aub, 1961	850
131.	<i>Ils se trompent</i> , Max Aub, 1961	850
132.	<i>Serpiente</i> , Max Aub, 1961	850
133.	<i>Pez anagramático</i> , Max Aub, 1961	850
134.	<i>La chaussée d'Antin (I)</i> , 1912, Max Aub, 1961	851
134bis.	<i>La chaussée d'Antin (II)</i> , 1912, Max Aub, 1962	851
135.	<i>L'Huître</i> , Max Aub, 1961	852
136.	<i>Erase una vez</i> , 1904, Max Aub 1970 (¿1962?)	853
137.	<i>Monsieur Apollinaire, ami des cons</i> , 1912, Max Aub, 1970 (¿1962?)	853
138.	<i>Alfonso Reyes, París, 1913 (Boceto)</i> , Max Aub, 1970 (¿1962?)	854
139.	<i>A Jac Coq-t-eau</i> , Max Aub, 1970	855
140.	<i>Portrait de Jordi Avellac</i> , 1907, Max Aub, 1962	858
141.	<i>The Marquis</i> , 1914, Max Aub, 1962	860
142.	<i>Marín Pêcheur</i> , 1911, Max Aub, 1962	861
143.	<i>Portrait of Forestier</i> , 1913, Max Aub, 1962	862
144.	<i>La cabeza de Juan Gris III</i> , 1912, Max Aub, 1962	863
145.	<i>El eterno marido</i> , 1909 , Max Aub 1970 (¿1962?)	864
146.	<i>Julio Torri pintado por A.R.</i> ¿Alfonso Reyes, 1962?	864
147.	<i>Autorretrato de Max Aub por Jusep Torres Campalans</i> , 1912, Max Aub (s.f.)	865
148.	<i>Emmanuel Roblès visto por Campalans</i> , 1961, Max Aub, 1961	866
149.	<i>Juego de cartas</i> , Max Aub, 1964	867
149bis.	<i>Juego de cartas</i> , Max Aub. 1964	867
150.	<i>Bocetos nunca reproducidos para un autorretrato de Torres</i> ¿Max Aub, 1962?	868
151.	<i>A-Rex</i> , Max Aub ¿1962?	869
152.	<i>Retrato de Dali</i> , Max Aub, ¿1962?	870

153.	<i>Luis Alvarez Petreña</i> , Max Aub, 1929	873
154.	Escenografía de Max Aub para <i>El sombrero de copa olvidado</i> de Lord Dunsany (años 20)	874
155.	<i>Mujer sentada</i> , Max Aub, (años 20)	875
156.	<i>Escenografía</i> , Max Aub, (años 20)	876
157.	<i>Escenografía</i> , Max Aub, (años 20)	876
158.	<i>Sin velas, desvelada</i> (acerca de Juan Chabás), Max Aub, ¿1927?	877
159.	<i>Autorretrato del Espejo</i> , Max Aub (¿1959?)	877
160.	<i>Autorretrato de memoria</i> , Max Aub, 1955	878
161.	<i>Ideogramas del Manuscrito Cuervo</i> , Max Aub, 1955	878
162.	<i>Max Aub</i> , Genaro Lahuerta, 1932	879
163.	<i>Max Aub</i> , R. Benet, 1928	880
164.	<i>Narciso</i> , Josep Obiols, 1928	881
165.	<i>Fábula verde</i> . Página con ilustración de la botánica de <i>Cabanilles</i>	882
166.	<i>Fábula verde</i> . Posible portada de Pedro Sánchez y Genaro Lahuerta, 1932	883
167.	Grabado de Mariano Pérez de la <i>Enciclopedia farmacéutica o</i> <i>Diccionario general de farmacia teórico-práctico</i> . Ilustración de <i>Subversiones</i> , 1971	884
168.	Portada de <i>Morir por cerrar los ojos</i> , Antonio Rodríguez Luna, 1944	885
169.	Dibujo humorístico, <i>Excelsior</i> , México, 20, julio, 1958	885
170.	<i>Max Aub</i> , Elvira Gascón, 1958	886
170bis.	<i>Max Aub</i> , Héctor Xavier, octubre 1961	886
171.	Portada <i>Del Amor</i> , Leonora Carrington, 1972	887
171bis.	<i>Mayo loco, fiestas muchas y pan poco</i> (J.T.C.). Ilustraciones de Leonora Carrington	888
172.	Copia del artículo "Influencia de un cuadro de Torres Campalans", <i>Excelsior</i> , México, 5-junio-1960	889

173. <i>Juego de cartas: As de tréboles</i> , Picasso, 1914	891
215. <i>La noche española</i> , Picabia, 1922	918
216. <i>Las máscaras</i> , Picabia, 1922-24	919
217. <i>Retrato</i> , Picabia, 1924	919
218. <i>Retrato de mujer envejecida</i> , Picasso, 1941	921
219. <i>Caricatura de Jean Cocteau</i> , Picasso, 1917	922
219bis. <i>Caricatura de Leon Bakst</i> , Picasso, 1917	922
220. <i>Retrato de Vollard</i> , Picasso, 1909-1910	923
221. <i>Estudio de cabeza</i> , Picasso, 1913	923
222. <i>Autorretrato de torero</i> , Picabia, 1926	924
223. <i>Octavio Canals</i> , Picasso, 1904	925
224. "Crítica constructiva", en <i>El TBO</i> , 2482, Barcelona, 1982	928
225. "Sin palabras", Rafael, <i>Almanaque Agroman</i> , Madrid, 1981,	929
226. "Cubismo", <i>Almanaque Agromán</i> , Madrid, 1960,	929
227. Max Aub en una demostración del trabajo de <i>Torres Campalans</i> , <i>Telé 7</i> <i>jours</i> , París, 1961	933

Reproducciones sin numerar:

- *El Correo de Euclides*, México, 1967 (fotocopia) 1131
- Folleto de Jean Cassou para la edición francesa de *Jusep Torres Campalans*,
1961 (fotocopia: cortesía de D^a Elena Aub) 1154/1155
- Sobre conmemorativo dedicado a Max Aub. (*XXVII Exposición Filatélica de*
Seborbe, 1993) 1156

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

0.- Prólogo indispensable

Con este título, a modo de presagio, ya que es costumbre habitual en las obras de Max Aub contar con uno al inicio de cada obra, se pretende explicar la elección del tema y el proceso de la investigación.

La presente Tesis, titulada *La imagen literaria del artista de vanguardia en el siglo XX: Jusep Torres Campalans*, es consecuencia de un trabajo anterior, la Memoria de Licenciatura, que presentamos en el año 1982 con el título: *La imagen del artista en la literatura de masas*. En aquel trabajo se trataron los tópicos sobre artistas en fuentes diversas como el humor gráfico, la novela o la subliteratura, y se pudo constatar la magnitud del problema junto con la necesidad de continuar su estudio.

Tras tomar la decisión de centrar la investigación en la novela resultó conveniente acotar nuevamente el material, dada la complejidad de las fuentes y los problemas que suscitan autores y obras.

Elegimos entonces como punto de partida una de las más importantes novelas sobre el artista de vanguardia: *Jusep Torres Campalans*, escrita por Max Aub, un escritor español naturalizado mexicano, y publicada por primera vez en México en 1958. Fue elegida no sólo por estas características, sino porque la leyenda que arrastraba consigo la propia novela era lo suficientemente atrayente e incierta como para resultar un incentivo más.

A partir de la obra, tras la que se esconde uno de los prototipos indiscutibles del artista de vanguardia del siglo XX: Picasso, hemos encontrado claves que nos conducen a la II República Española, a la Guerra Civil y al Exilio de los intelectuales antifascistas en México.

De Max Aub, el autor de la novela, que dista de ser conocido íntegramente en nuestro país, es interesante resaltar su vinculación con un núcleo de intelec-

tuales franceses de gran peso en la Historia del Arte del siglo XX, como Jean Cassou, Louis Aragon y sobre todo André Malraux.

En el curso de la investigación hemos encontrado algunos obstáculos presumibles. El primero residiría en la propia vida y obra de Max Aub, de difícil acceso desde nuestro país ya que, en el momento en que se escribe este trabajo, no hay ningún centro que recoja la obra completa del escritor, si bien podemos esperar que próximamente el *Archivo-Biblioteca Max Aub*, en el pueblo castellonense de Segorbe, acabe por recibir la mayor parte de sus obras¹.

1. El Pleno del Ayuntamiento de Segorbe, en Sesión Extraordinaria del día 11 de noviembre de 1988, aprobó la adquisición del Archivo, Biblioteca y Hemeroteca del escritor Max Aub. Promotor de la iniciativa sería el alcalde socialista Miguel Angel Sánchez quien, preocupado por la posible pérdida del legado para España (existían otras ofertas de universidades extranjeras y las iniciativas de instituciones valencianas no acababan de fraguar) decidió adelantarse y conseguir éste para Segorbe, aunque más que a este pueblo, Max Aub estaba vinculado a Valencia y anecdóticamente a la región del Alto Palancia, ya que llegó a veranear en Viver de las Aguas y su *Laberinto mágico* se inicia en esta zona. Una vez establecido el compromiso con la familia de Max Aub el proceso sería irreversible. El Archivo, Biblioteca y Hemeroteca del escritor, por un precio simbólico (1.000 Pts/libro) que ascendía a diez millones de pesetas en total, pasaría a poder del Ayuntamiento de Segorbe que contaba con la ayuda financiera de la Diputación Provincial de Castellón.

El 27 de marzo de 1991 la Fundación Caja Segorbe, (institución cultural privada sin ánimo de lucro dedicada a la promoción cultural de la zona, que había nacido el 7 de junio de 1990 como resultado de la fusión entre la Caja de Ahorros de Valencia y la Caja de Segorbe), suscribía un Convenio de colaboración con el Ayuntamiento para depositar en la sede social de la Fundación (C/ Santa María número 13, Segorbe) el Legado de Max Aub compuesto de 3.000 cartas, 10.000 libros y un número aproximado de 2.000 periódicos y revistas. La duración de este acuerdo es de 5 años, prorrogándose automáticamente por periodos sucesivos de 5 años.

La Fundación se compromete a su conservación, mantenimiento y al equipamiento de instalaciones, garantizando sus condiciones y disponibilidad. El Ayuntamiento sin embargo es quien proporciona el personal que realiza la catalogación. En julio de 1992 prácticamente había finalizado el trabajo correspondiente a la clasificación de la correspondencia, pero seguía en fase de catalogación parte del material, mientras que faltaba la mayor parte de las primeras ediciones de los libros de Max Aub, aún en poder de su hija Elena, siendo inminente su traslado.

El 31 de mayo de 1991 se inauguraría oficialmente la Biblioteca, Hemeroteca y Archivo personal de Max Aub (actualmente llamada *Archivo-Biblioteca Max Aub*), asistiendo al acontecimiento los descendientes más directos. Con tal motivo se celebra una exposición titulada *Documenta Max Aub: vida y obra*, a cargo del comisario Manuel García.

En Julio de 1992, la Universidad Jaume I, conjuntamente con la Fundación Caja Segorbe, organiza un curso de verano titulado *Max Aub: prototipo del intelectual comunitario para el siglo XXI*, de nuevo acompañada por la exposición *Documenta Max Aub: vida y obra* que viajará posteriormente a Valencia, inaugurándose el día

El segundo estaría relacionado con la insuficiente información que se puede obtener sobre el exilio español, ya que gran parte de los trabajos realizados hasta el momento se basan en las necesarias generalizaciones y clasificaciones ordenadoras que sirven de base², pero sólo recientemente encontramos trabajos más concretos³.

El tercero está relacionado con la magnitud de la Guerra Civil y el ambiente intelectual en la II República Española, periodos de nuestra historia relacionados con *el laberinto mágico* de Max Aub, que es imposible comprender en su totalidad sin conocer acontecimientos anecdóticos que se escapan a nuestra investigación. Afortunadamente se han editado algunos trabajos acerca de la radicalización de los intelectuales en aquellos momentos que han resultado muy útiles y esclare-

27 de octubre en el Palau de Pineda (Plaza del Carmen, 4), acompañando al curso titulado *Exiliados: Obra y Memoria del exilio valenciano en América*.

En agosto de 1993, con motivo de la XXVII Exposición Filetética de Segorbe, el *Archivo-Biblioteca Max Aub* imprime un sobre conmemorativo acompañando los actos de homenaje celebrados con motivo del 90 Aniversario del nacimiento de Max Aub. El sobre, ilustrado por el pintor José Vento González, simboliza el punto de encuentro entre la cultura castellana y la azteca mediante la figura de Max Aub.

En diciembre de 1993 está previsto un congreso internacional titulado *Max Aub y el laberinto español* que se celebrará en Valencia, organizado conjuntamente por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (Valencia), el *Archivo-Biblioteca Max Aub* (Segorbe), y la Universitat de València, con la colaboración de la Generalitat Valenciana.

(A partir de ahora, el *Archivo-Biblioteca Max Aub* lo abreviaremos habitualmente como *A-B* o *A-B Max Aub*).

2. Nos referimos a la excelente serie sobre *El exilio español de 1930* dirigida por José Luis Abellán que consta de 6 vol.: I, *La emigración republicana*; II, *Guerra y Política*; III *Revistas, pensamiento, educación*; IV *Cultura y Literatura*; V, *Arte y Ciencia*; VI *Cataluña, Euzkadi, Galicia*. También entraría en este grupo de iniciación la exposición sobre *El exilio español en México* celebrada en Madrid del 12-1983 al 2-1984.

3. Como, por ejemplo, el ensayo de N. Sánchez Albornoz (comp.), *El destierro español en América. Un trasvase cultural*, (Madrid, 1991) y sobre todo el de F. Caudet, *El exilio republicano en México. Las revistas literarias (1939-1971)*, (Madrid, 1992). Más reciente sería el curso *Exiliados: Obra y Memoria del exilio valenciano en América*, celebrado en octubre de 1992 en Valencia.

cedores⁴, al mismo tiempo que se abre el gran debate sobre la vanguardia artística española⁵.

Finalmente, hay que dejar sentado lo que pretendemos nosotros con esta investigación: en primer lugar resaltar la imagen ideal de artista de vanguardia que tiene el autor del libro y su generación, a la que se une el concepto mismo de vanguardia, de generación, y de prejuicios estéticos, así como la relación que tiene la novela con el ambiente en que se desenvuelve el propio autor, ambiente que entendemos es un caldo de cultivo apropiado. Desde este punto de vista la novela se puede considerar expresión de fobias y filias sobre artistas y obras y declaración de principios artísticos que se expresan de manera libre y sin trabas amparándose en la "ficción".

Especialmente interesante desde el punto de vista historiográfico es el diálogo que mantiene el propio autor entre el concepto de novela y su relación con la Historia, pues si bien hoy día es indiscutible que la literatura es una fuente para la Historia y, como no, para la Historia del Arte⁶, el debate que sugiere

4. Como el ensayo de J. Tusell y G. G. Queipo de Llano, *Los intelectuales y la República*, (Madrid, 1990) y F. Castañar, *El compromiso en la novela de la II República*, (Madrid, 1992), sin olvidar el de M. Aznar Soler y L. M. Schneider, *II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (Valencia-Madrid-Barcelona-París, 1937)*, (Valencia 1987).

5. Después de los indispensables trabajos de J. Brihuela *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936* (Madrid, 1981), *La vanguardia y la República* (Madrid, 1982); *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales (Las vanguardias artísticas en España: 1910-1931)* (Madrid, 1982), de F. Calvo Serraller, entre otros, *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo* (Madrid, 1988), de V. Bozal *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1939)* (Madrid, 1992). Hay que tener en cuenta asimismo las exposiciones que se han ido sucediendo, desde el inicio de la democracia, de artistas españoles "olvidados", de las cuales la más interesante para el presente trabajo sería *Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del Arte Contemporáneo en España 1900-1936* celebrada en Francfort en 1991, o el amplio debate que se inicia con motivo de la exposición de la colección permanente del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en septiembre de 1992.

6. En el caso concreto de las novelas de Max Aub hay que recordar cómo han sido tomadas en cuenta por M. Tuñón de Lara (*La España del siglo XX*) o Manuel Aznar (*II Congreso internacional de escritores para la defensa de la cultura (1937), Literatura española y antifascismo (1927-1939)*). En el prólogo a *Novelas escogidas*

Max Aub, adquiere plena actualidad en un momento en que se están planteando de nuevo los límites de la investigación histórica⁷.

(Aguilar, 1970), escribe Tuñón de Lara:

"en muchos casos, y aunque el autor no lo haya querido, la novela se convierte en fuente de la historia".

J. Brihuega en *Las vanguardias artísticas en España 1909-1936* es un ejemplo en la historia del Arte.

7. Recordemos el reciente congreso internacional titulado *La historia a debate* que se celebró en Santiago de Compostela en julio de 1993.

1.- Fundamentos

Integran este apartado una serie de anotaciones a modo de pre-texto o pretexto mediante el cual se describen las bases sobre las que se apoya o inspira la presente Tesis.

1.1.- La novela como fuente para la Historia del Arte

Hay un fenómeno literario que ha sido detectado recientemente y es la proliferación en los últimos años de novelas y biografías noveladas cuyos personajes son artistas plásticos (Calvo, 1990c: 54 y 1991). Hay que hacer notar que este argumento alcanzó su esplendor en el siglo XIX y que ha continuado utilizándose sin interrupción hasta el presente en que parece revitalizado⁸. F. Calvo Serraller cree ver en ello un problema de fondo: el arte parece haberse convertido ya no sólo en tema de moda, sino en el asunto romanesco o novelesco por excelencia en la actualidad⁹.

8. El fenómeno ha sido objeto de algunos estudios como los de Th. Bowie, *The Painter in French Fiction*, (1950), M. Easton, *Artists and Writers in Paris. The Bohemian Idea, 1803-1867*, (1964), o el mismo F. Calvo Serraller, *La novela del artista. Imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea 1830-1850*, (1990), y, aunque no referido exclusivamente a los artistas plásticos, el trabajo de Allen W. Phillips "Apuntes para el estudio de la bohemia en algunas novelas modernas (1880-1930)", en *Anales de literatura española de la Universidad de Alicante*, (1988).

9. El arte y el artista son motivos periodísticos de rabiosa actualidad. A este respecto cabe tener en cuenta la influencia del adalid del "nuevo periodismo", Tom Wolfe, quien con *The painted Word* de 1975 dió con la síntesis del pensamiento de la clase media sobre el arte moderno, como ha apuntado F. Calvo Serraller, quien percibe su influencia no sólo en novelas como pudieran ser la de K. Vonnegut, *Barbazul* o la de Stephen Koch, *La novia de los solteros*, sino en historiadores del arte como S. Guilbaut en su estudio reciente sobre la Escuela de Nueva York, *How New York Steel The Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom and Cold War* publicado por The University of Chicago Press, 1983, y traducido al francés por la Ed. Jacqueline Chambon, París, 1988, (Calvo, 1990c: 58).

¿Cuál puede ser la posición del historiador del arte ante este fenómeno? Somos conscientes de que para la gran mayoría de los investigadores este es un asunto, si no marginal dentro de sus intereses, de difícil abordaje. Hay que tener en cuenta que hasta hace muy poco algunas fuentes han sido despreciadas por los historiadores como poco fiables y por tanto sólo ahora es posible plantear la necesidad de su utilización. ¿Por qué razón se ha considerado material no inventariable? Para responder a esta pregunta es necesario remontarse a la propia historia de la historiografía: Aunque existen escritos sobre arte desde la Antigüedad Clásica, sólo desde principios del siglo XIX se plantea la historiografía artística como disciplina académica y desde entonces su metodología ha evolucionado al mismo tiempo que en otras ciencias¹⁰. Desde el momento en que Winckelmann decidió ofrecer el compendio de una sistematización del Arte según la cual la historia de los artistas ocupa en la obra escaso lugar¹¹, se inicia la historiografía artísti-

10. Vid. Benedetto Croce, *la Teoría e Historia de la Historiografía*, (Buenos Aires, 1953); Lionello Venturi, *Theory and History of the critic of Art*, (New York, 1936; Florencia 1945; Barcelona, 1979); L. Grassi, *Teorici e Storia della Critica de Arte* (Roma, 1970-1973-1979); G. Holt, *A Documentary History of Art* [New York, 1958 (1947), *Storia documentaria dell'arte dal Medioevo al XVIII secolo*, (Milán, 1972)], o Hermann Bauer, *Kunsthistorik, Eine Kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*, [(1976), Madrid, 1980]. En lo relativo a España, M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas Estéticas*, (Madrid, 1883-1884); J. A. Gaya Nuño, *Historia de la crítica de Arte en España*, (Madrid, 1976); F. Checa, M. S. García y M. Morán, *Guía para el estudio de la Historia del Arte*, (Madrid, 1980); M. Freixa, E. Carbonell, V. Furió, P. Vélez F. Vilà y J. Yarza, *Introducción a la Historia del Arte. Fundamentos teóricos y lenguajes artísticos*, (Barcelona, 1991); J. Fernández Arenas, *Teoría y Metodología de la Historia del Arte*, (Barcelona, 1992).

11. J. J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachhmung griechischer Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, (1775); *Geschichte der kunst des Altertums*, (1764). Se diferencia de Vasari, entre otras muchas cosas, en que ya no es un artista y, por lo tanto, no se siente en el mismo lugar que los objetos de su estudio. Es un historiador que, aún sabiendo que la repetición es imposible, cree que la Historia ofrece un ideal. Sabio de gabinete y anticuario, escribió sobre Arte Griego sin haber estado jamás en Grecia, teniendo a la vista copias romanas. Exponente de una época llena de paradojas, se puede considerar descubridor de nuevas dimensiones en la Historiografía del Arte (Bauer, 1983: 83). Trad. española de Winckelmann, *Historia del Arte en la Antigüedad*, (Madrid, 1955. Ed. de Manuel Tamayo Benito), que apareció por primera vez en Weimar en 1964 aunque fue escrita en 1764, (*Geschichte der Kunst des Altertums*).

ca contemporánea o lo que se llamaría posteriormente el *formalismo contemporáneo*¹². Poco después H. Wölfflin intentó definir su método como una "historia del arte sin nombres"¹³, lo que sería llevado hasta sus últimas consecuencias, pretendiendo una historia del arte "sin biografías de artistas", por B. Croce¹⁴. Si tenemos en cuenta que la mayor parte de la información sobre el arte del pasado viene dada por los diccionarios biográficos, cuyo mayor exponente serían las *Vidas de artistas ilustres* de G. Vasari, podemos percatarnos del giro que llegó a experimentar la historiografía contemporánea. Si además constatamos que las vidas de los artistas y su posición social, lejos de perder interés, han ido ganando protagonismo a lo largo de los siglos hasta alcanzar una situación de privilegio en la época contemporánea, tendremos que llegar a sospechar que el interés desarrollado

12. El formalismo suponía una reacción contra el determinismo positivista. En esta reacción tenía importancia la teoría estética de la visibilidad formal propugnada por Fiedler (1841-1895) que distingue entre arte y belleza relegando el contenido a la forma. No consiguió realizar análisis estilísticos completos pero abrió el camino a sus seguidores (Hildebrandt, Riegl, Wölfflin, etc.). A pesar de todo, cada autor tiene su método, aunque coinciden en buscar la explicación del hecho estético según el análisis explicativo, descriptivo, de los cambios de las formas, relegando a un segundo lugar el conocimiento del artista, el medio y el contenido. Se trataría de la metodología contraria a los biógrafos, (Fernández, 1982: 89).

13. (1864-1945). Su mayor preocupación sería conocer las razones de la transformación estilística, como se demuestra en su primera obra *Renaissance und Barock*, (1888), (Madrid, 1977), en *Die Klassische Kunst*, (1899, Munich) y *Conceptos fundamentales en la historia del Arte*, (1915), (trad. J. Moreno Villa, Madrid, 1970). A diferencia de Winckelmann pasó grandes temporadas en Italia, donde contactó con Hildebrandt y Fiedler. Al partir de un principio historicista que explique el cambio de estilos y épocas, renuncia a la biografía del artista, apoyándose fundamentalmente en actitudes espirituales y culturales de la época, (Fernández, 1982: 96-97).

De hecho, anuncia en el prólogo de *Conceptos fundamentales...* que el objeto de su libro

"Ocupase de la historia interna, por así decirlo, de la historia natural del arte, no de los problemas de la historia de los artistas. (Verdad es que podría suceder que en el estudio del desarrollo particular se tropezara con las mismas normas que en el desarrollo general)" (Wölfflin, 1970: XIII).

14. *Breviario de Estética*, (Madrid, 1967), citado por F. Calvo Serraller (1991). Croce fue el gran defensor de la identidad entre historia del arte y crítica de arte en *Problemi de estetica*, (1910), que posteriormente ha sido defendida por los más importantes historiadores italianos (Venturi, Argan, De Fusco) con algunas diferencias.

por parte de la novela y el periodismo con respecto a las biografías y las novelas protagonizadas por artistas se debe a un vacío dentro de la historiografía que se ha empeñado en despreciar sistemáticamente este terreno. Así, según palabras de Calvo Serraller,

cuando los historiadores científicos contemporáneos deciden, en pos de un mayor rigor positivo, prescindir de los datos biográficos empíricos, son los propios escritores -novelistas, dramaturgos, libretistas, guionistas, poetas, etc.- los que toman el relevo y se inspiran una y otra vez en la vida de los artistas (Calvo, 1991b: 24).

Para no hacer un resumen de las distintas corrientes historiográficas, relacionaremos a continuación únicamente a los investigadores que nos preceden en el estudio de las fuentes o de la imagen de los artistas.

Hay que remontarse a la personalidad de Julius von Schlosser¹⁵, quien mantuvo una posición menos rígida de historiador, frente a los sistemas de periodización y caracterización estilística expresionistas de Riegl y Dvôrak, sus predecesores en la cátedra de Historia del Arte de la Universidad de Viena¹⁶, pues su ideal de

15. La personalidad de Schlosser evoca toda una gran época vienesa en la que se encuentra Freud, Mahler, Schönberg, Otto Wagner, Loos, Klim, Kokoscha [sic], Wittgenstein y el "círculo de Viena" (Bonet en Schlosser, 1976: 16). Una época que el joven Max Aub conocía por su origen alemán y por la rama familiar residente en Alemania. Sus gustos por la época se adivinan en su afición por el pintor expresionista Kokoschka, escritores como T. Mann y algunos filósofos, como se verá en los capítulos biográficos. Es de señalar que son unos gustos coincidentes con ciertos círculos intelectuales españoles que en aquellos momentos vuelven sus ojos hacia la idealizada República de Weimar (1919-1933).

16. Alois Riegl es el más característico representante de la Escuela de Viena y sus obras principales son *Stilfragen (Problemas de estilo, 1893)* y, sobre todo, *Spätromische Kunstindustrie (Industria artística tardorromana, 1901)*. La Historia del Arte no sería una cuestión de capacidad, sino de voluntad o *kunstwollen* (Checa, 1980: 37). Seguidor de Winckelmann, como hemos visto, a través de metodologías formalistas.

Dvôrak continúa la línea de pensamiento de Riegl, a quien sucede en la Cátedra de Historia del Arte de la Universidad de Viena. Considera la Historia del Arte como una parte de la Historia del Espíritu. Su obra cobra importancia no sólo por la nueva *unión entre arte e historia cultural y espiritual*, sino por su labor de recuperación de períodos malditos en la Historia del Arte, como el manierismo. A este respecto cabe destacar su conferencia "Acerca del Greco y del manierismo",

lo inconmensurable del fenómeno artístico le lleva a no pretender establecer cánones más o menos arbitrarios para una "Ciencia del Arte". Admirador y amigo de Benedetto Croce¹⁷, aunque de planteamientos distintos, Schlosser defendía que la historia es pensamiento y que existe una diferenciación esencial entre las obras de creación originales y únicas (la poesía) y las del lenguaje convencional o gusto común (la literatura). Sus ideas coincidían también con las mantenidas por el lingüista Karl Vossler, al cual dedicaría *Die Kunstliteratur (La letteratura artistica)*, Viena, 1924¹⁸. Verdadero enciclopedista, lo opuesto al especialista incapaz de abarcar territorios distintos al de su estricta y reducida parcela del saber, en Schlosser domina la universalidad¹⁹.

No faltan estudios españoles sobre fuentes del arte que pueden destacarse como los trabajos de F. J. Sánchez Cantón, F. Calvo Serraller, M. Herrero García, A.

recogida en *Kunstgeschichte als Geistgeschichte*, 1924 (Checa, 1980: 38-39).

17. A quien citan tanto Max Aub como *Jusep Torres Campalans*. Benedetto Croce habla sobre Schlosser en *Teoría e Historia de la Historiografía*, (Buenos Aires, 1953), obra que bien pudo conocer Max Aub antes de escribir la novela que nos ocupa.

18. Esta obra recoge la literatura artística desde Plinio hasta el Neoclasicismo e incluye los estudios que se han hecho sobre cada una de las fuentes. No sólo es un manual de fuentes sino también un estudio de la teoría artística a lo largo de la historia. Edición castellana ampliada y puesta al día por A. Bonet Correa, (Madrid, Cátedra, 1976).

19. Nos gustaría destacar, entre toda su obra los "saggi", *Präludien*, que forman parte de una colección de libros de arte publicada en Berlín en 1927. Allí encontramos un manojo de anécdotas sobre artistas florentinos del siglo XV, los diálogos entre un literato y un artista que versan sobre el retrato y el parecido, al mismo tiempo que un capítulo sobre Goya.

Según A. Bonet Correa, es de señalar su anticipación con respecto a los análisis de Malraux, gran amigo de Max Aub, en cuanto a sus estudios sobre monedas clásicas y sus transformaciones por los bárbaros expuestos en *Die ältesten Medaillen und die Antike*, en *Jahrbuch*, 1897 (Schlosser, 1976: 14). A. Bonet Correa, con el fin de elaborar la presentación de la edición española, recoge testimonios directos de E. Lafuente Ferrari y Xavier de Salas, director del Museo del Prado, que, como veremos más adelante son personas que tienen relación con Max Aub. En 1951 E. Lafuente Ferrari, en su discurso de recepción en la Academia de Bellas Artes, titulado *La Fundamentación y los problemas de la Historia del Arte*, trató, entre otras, las teorías de Schlosser, trabajo que bien pudo conocer Max Aub.

Bonet Correa²⁰, algunos sobre arquitectura, e incluso sobre artes menores, pero que por su localización temporal no afectan a la presente investigación²¹.

La inclusión de la *Literatura artística* como disciplina académica tiene una gran importancia, pues, como ha puntualizado Calvo Serraller,

La creación de una nueva disciplina académica con el título de *Literatura artística* no sólo tenía como objeto la ampliación complementaria de la visión crítica del historiador del arte hacia campos hasta entonces no hollados, sino, sobre todo, contribuir a un nuevo modo de afrontar el estudio histórico del arte (Calvo, 1991c: 48).

Pero la pregunta sigue siendo la siguiente: ¿pueden considerarse parte de la literatura artística las novelas sobre artistas? Es evidente que los límites tradicionalmente impuestos a este material específico se rompen al considerar la literatura de "ficción", pero Calvo Serraller considera que ello no afecta en esencia a la definición de fuentes de Schlosser²² ni altera sus exigencias metodoló-

20. J. F. Sánchez Cantón, *Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español*, (5 vols., Madrid, 1923-1941).

F. Calvo Serraller, *La teoría artística en el Siglo de oro*, (Madrid, 1980).

M. Herrero García, *Contribución de la literatura a la Historia del Arte*, (Madrid, C.S.I.C., 1943), en el que se recogen datos fuera de aquellos libros técnicos e históricos que se refieren directamente a los artistas y a sus obras y que pertenecen a la literatura propiamente dicha, como la novela, teatro, poesía lírica, ascética o historia de instituciones religiosas, restringiendo su ámbito de los siglos XIV a XVII.

A. Bonet Correa: prólogo al catálogo de la exposición *El libro de Arte en España*, (Universidad de Granada, 1975).

21. Vid. M. Gómez Moreno, *El libro español de arquitectura*, (Madrid, 1949); F. Zamora Lucas y E. Ponce de León, *Bibliografía hispanoamericana de Arquitectura, 1526-1876*, (Resistencia, 1972), y, como antecedente J. Torre Revello, *Tratados de Arquitectura utilizados en Hispanoamérica (siglos XVI a XVIII)* (*Inter-American Review of Bibliography*, vol. I, núm. 1, págs. 3-24), al que hay que añadir adiciones, en misma revista, en 1957.

V. Castañeda y Alcover, *Ensayo de una bibliografía comentada de Manuales de Artes, Ciencias, Oficios, Costumbres Públicas y Privadas en España (siglos XVI al XIX)*, (Madrid, 1955).

22. Esta sería la siguiente:

"El propio concepto de ciencia de las fuentes precisa una limitación: se entienden aquí las fuentes escritas, secundarias, indirectas; sobre todo, en el sentido histórico, los testimonios literarios que se refieren en sentido

gicas (Calvo, 1991: 50).

El dar valor de realidad histórica a la ficción, y considerarla fuente tan útil al historiador del arte como los hechos positivamente ocurridos en una época cualquiera es operar en el terreno de lo legendario, tal y como han hecho ya otros historiadores del arte, como Rudolf y Margot Wittkower, *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artist: a Documented History from Antiquity to the French Revolution* (1963)²³ y Otto Kurz y Ernst Kris, *Legend, Myth, and Magic in the Image of Artist. An Historical Experiment* (1979)²⁴. Tanto O. Kurtz como E. Kris son alumnos de Schlosser, quien califica a Kris como su "verdadero primer discípulo"²⁵. Sus trabajos, pese a partir de planteamientos sociológicos y psicológicos, mantienen posiciones distintas a las defendidas por F. Calvo Serraller como veremos más adelante, pues expresan claramente que su objeto de investiga-

teórico al arte, según su aspecto histórico, estético y técnico (...) La ciencia de las fuentes debe ante todo explorar el material existente, y transmitirlo describiéndolo al menos bibliográficamente. Ascende un escalón mediante la elaboración crítica de esta materia prima, que naturalmente debe adecuarse a los distintos períodos. Por último, se alza al rango de una disciplina histórica independiente, como las otras "ciencias auxiliares" -por usar una vez más esta expresión inexacta- con la demostración del valor histórico intrínseco de este material, considerado con espíritu filosófico, transformándose pues necesariamente, al pasar a tiempos más recientes, en una historia de nuestra disciplina" (Schlosser, 1976: 23-24).

23. *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la antigüedad hasta la Revolución Francesa*, (trad. Deborah Dietrick), (Madrid, 1982).

24. *La leyenda del artista*, (trad. Pilar Vila), (Madrid, 1982).

25. Como muestra de la admiración de O. Kurtz por Schlosser, hay que recordar su estudio "Julius von Schlosser. Personalita, metodo, lavoro", en *Critica d'Arte* (Florencia, 1955, año II, fascículos 11-12), reproducido en el volumen Julius Von Schlosser, *L'Arte del medioevo*, (Turín, 1961).

E. Kris realiza la corrección de las pruebas y la preparación del índice bibliográfico de *Die Kunstliteratur*, por lo que Schlosser le dedica su particular agradecimiento, (Schlosser, 1976: 19). Más tarde Kurz mantuvo actualizadas las subsiguientes ediciones italianas, según nos informa Gombrich en el prólogo de *La leyenda del artista*. (Kris, Kurtz, 1982: 12). Hay que subrayar que Gombrich, alumno también de Schlosser recordaba esta experiencia como un privilegio en su libro *Meditations on a hobby horse*, (*Meditaciones sobre un caballo de juguete*), (Gombrich, 1967: 145).

ción es el "enigma del artista" y el doble punto de vista con el que afrontar el problema:

El enigma del artista, el misterio que le rodea y la magia que de él emana pueden enfocarse desde dos puntos de vista. Se puede investigar la naturaleza del hombre capaz de crear obras de arte del tipo de las que admiramos -perspectiva psicológica-, o puede uno preguntarse cómo un hombre tal, a cuyas obras se da un valor especial, es considerado por sus propios contemporáneos -perspectiva sociológica (Kris y Kurtz, 1982: 21).

Ambos puntos de vista, presuponen que existe un *enigma* y que el creador de la obra de arte precisa de unos rasgos y disposiciones especiales, al mismo tiempo que reconocen que ciertos periodos y culturas han estado dispuestos a otorgarles un lugar especial. No obstante, a lo largo del trabajo, prima lo sociológico sobre lo psicológico²⁶.

Sobre un punto de vista más psicológico que sociológico, cabe mencionar el estudio de Eckhard Neumann *Kunstlermythen. Eine psycho-historische Studie über Kreativität*²⁷, denominado por el autor *psicohistórico*. Frente a los trabajos anteriores, introduce teorías de literatura, arte, psicología diferencial, psicología profunda, sociología y filosofía y, en lugar de trasponer el mito a una dudosa racionalidad, desea mostrar su necesidad histórica y su implicación con la iden-

26. Ernst Kris había establecido una conexión entre la teoría psicológica y la imaginación creadora, pero no comprometió el trabajo en equipo con Kurtz, sino que las conclusiones más técnicamente psicoanalíticas las desarrolló en una conferencia que daría en la Sociedad Psicoanalítica de Viena en octubre de 1934 y que se publicaría al año siguiente en *Imago*, una revista que editaba (base del cap. 2, "La imagen del artista", en *Exploraciones psicoanalíticas del arte*). De éste se haría eco Thomas Mann al pronunciar un discurso, *Freud und die Zukunft*, con ocasión del octogésimo aniversario del nacimiento de Freud, en 1936, alabando el artículo que Kris le había enviado y en el que hallaba afinidades al tema de la representación de un papel que ya le había preocupado en *José y sus hermanos*, sobre todo en cuanto a la influencia que el estereotipo tiene en la propia vida del artista. Hay que tener en cuenta que este último autor es una de las influencias confesas de Max Aub en su biografía.

27. *Mitos de artista. Estudio psicohistórico sobre la creatividad*, (1992).

tividad artística hasta el presente, (Neumann, 1992: 11), pero, a pesar de la presentación, su trabajo resulta fundamentalmente psicológico e incluso médico, llegando a presuponer que:

la comprensión liberadora de los mitos de identidad generará nuevos mitos que no podemos predecir, pero ante los que estamos expectantes (Neumann, 1992: 11),

o sea que sigue los dictámenes de un diagnóstico clínico, asegurando que el simple conocimiento supone el abandono de las costumbres "perniciosas", aunque curiosamente esto no implicaría la curación sino la "generación" de nuevos "mitos".

Sobre el origen del arquetipo del genio cabe citar el ensayo de Antoni Marí titulado *Euforión* (1989), que reconstruye el proceso de formación de dicho arquetipo humano a partir de las obras de Diderot, Kant, Schiller y Schelling.

Así pues, como decíamos, Kris y Kurz realizaron un extenso recorrido histórico tomando como base las biografías de los artistas, pero reclamando la atención sobre la raíz "novelesca" de muchos de los hechos que se relatan. Sin embargo limitaron sus investigaciones a la documentación histórica existente al respecto, excluyendo la novela. Algo parecido harían después R. y M. Wittkower pues, aunque declaraban en el prefacio de su libro que se habían propuesto

tratar el problema del artista alienado desde un punto de vista que hasta ahora ha sido más bien descuidado (Wittkower, 1982: 9),

reconocían que

Los historiadores del arte han contribuido relativamente poco a este tema. Aparte de unas pocas excepciones notables, no consideran que el psicoanálisis y la *depth psychology* sean útiles para las investigaciones históricas (Wittkower, 1982: 9).

Al centrar su investigación desde el s. XV al XVIII, (Wittkower, 1982: 10), necesariamente excluían la novela, ya que su desarrollo pleno se producirá a partir del siglo XIX.

En el momento en que estos investigadores explican la exclusión de los siglos XIX y XX:

Lamentamos tomar esta determinación, pero un estudio adecuado de la abundante documentación y de los muchos aspectos nuevos de nuestro tema después de la Revolución francesa habría requerido otro volumen entero. La época romántica constituye una marcada cesura; en vista de los muchos cambios decisivos acaecidos durante ese periodo nos creemos justificados para terminar nuestro estudio a finales del siglo XVIII (Witkower, 1982: 10).

F. Calvo Serraller subraya este significativo hecho, ya que sería una declaración de la complejidad y la "novedad",

el sentido obviamente no sólo temático, sino también metodológico (Calvo, 1991: 54),

que supone el estudio de la identidad del artista en la época contemporánea.

Curiosamente los Wittkower encabezan el prefacio con una cita del Dr. Johnson²⁸ muy significativa

Si un hombre no pudiera decir de un personaje sino lo que puede probar, no se podría escribir historia (Witkower, 1982: 9).

Frase que le habría parecido perfecta a Max Aub, objeto de esta Tesis, pues él mismo introduce la novela *Jusep Torres Campalans* con una frase muy parecida de Santiago de Alvarado, (*Nuevo mundo caduco y alegrías de la mocedad en los años de 1781 hasta 1792*) que dice

¿Cómo puede haber verdad sin mentira?

Y aún podemos añadir a este respecto otra frase, esta vez de Picasso

El arte es una mentira que permite intuir la verdad, al menos la verdad que nos es dado comprender (Cortenova, 1991: 33),

que traemos a colación intencionadamente ya que, en última instancia, es Picasso

28. Relacionada con *Vidas del Doctor Johnson*, célebre novela inglesa.

el "protagonista" de la novela aubiana que nos ocupa.

Por lo tanto en ninguno de los trabajos anteriores se tuvo en cuenta la novela como fuente de la Historia del Arte, sin embargo su contribución a la historia es muy conocida y está llena de anécdotas, como la de F. Engels y sus comentarios acerca de la instructiva obra de Balzac²⁹, y que fue compartido por otros intelectuales e historiadores del siglo XIX como Droysen que llegó a atribuir una influencia decisiva a las novelas históricas de Walter Scott en la génesis del método histórico contemporáneo³⁰. Casi un siglo después los historiadores de las ciencias sociales, continuarían sosteniendo que

son los grandes novelistas, sobre todo, los que nos proporcionan nuestra historia social; comparada con lo que se hace en la obra de éstos -en su obra de creación- las historias de los historiadores profesionales parecen vacuas y poco esclarecedoras³¹.

La historia general, la sociología y, naturalmente, la historia social de la literatura³² han precedido a la historia del arte en la incorporación de la novela

29. *Carta a Miss Harkness* en abril de 1888. Al respecto escribe M. Berger: "En carta dirigida a un oscuro novelista inglés, Friedrich Engels señaló que Balzac 'nos da una historia maravillosamente realista de la 'Sociedad' francesa... de la cual he aprendido más que de todos los historiadores, economistas y estadígrafos conocidos del periodo'" (Engels en Lifschitz, p. 122, citado por Berger, 1979: 11).
30. Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, (París, 1978, citado por Calvo, 1991: 55 y 1992b: 105). Como veremos en el capítulo dedicado a la atribución de influencias de *Jusep Torres Campalans*, Walter Scott será considerado entre ellas por parte de la crítica.
31. Según los Leavises, citados por Berger (1979: 11).
32. Hay que tener en cuenta que, hasta hace muy poco, la misma sociología de la literatura topaba con reticencias. Podemos recordar cómo era puesto de manifiesto en el *I Coloquio Internacional de Literatura* celebrado en París del 21 al 23 de mayo de 1964, en el que E. Koehler resumía la situación diciendo: "No vamos a preguntarnos si la sociología de la literatura representa un método autónomo de crítica literaria. En la actualidad nadie pone en duda su razón de ser, incluso los que no se dignan utilizarla. Es un hecho por todos conocido que muchos críticos, sobre todo universitarios, le son hostiles y quisieran limitar en la medida de lo posible su campo de aplicación (...) Bajo el malestar que experimentan muchos críticos ante la sociología histó-

como fuente de estudio, a pesar de que ya se han escrito algunos ensayos, como el de la historiadora norteamericana Dore Ashton, *A Fable of Modern Art* (1980)³³ o, más recientemente, el de Alan Bownes *The Conditions of Success. How the Modern Artist Rises to Fame* (1989).

Como precedente, aunque desde una perspectiva mucho más general, cabe citar al sociólogo norteamericano Morroe Berger, antes mencionado, en *La novela y las ciencias sociales. Mundos reales e imaginarios*, donde se traza una historia de la novela siguiendo las pautas defendidas por Norman Mailer en *The Armies of the Night*, en la que se pretendía combinar los dos enfoques que nos interesan resumidos en los dos subtítulos: *La historia como novela* y *La novela como historia* (Berger, 1979: 12).

Actualmente nos encontramos con que no sólo la Historia del Arte sino la Historia como tal se está cuestionando su futuro³⁴ y tiende a aproximarse a lo que Béla Köpeczi³⁵ ha calificado como "estudio total" ya que, tras repasar las princi-

rica y dialéctica se oculta el temor a menudo inconsciente de que el descubrimiento del proceso histórico ponga de manifiesto la relatividad histórica de su misma posición y, sobre todo, de su propia jerarquía de valores (...) La literatura es siempre, incluso en los casos en que se encarna en una obra genial, el espejo y la interpretación del estado de la sociedad en un momento determinado de su evolución histórica" (Barthes et. al., 1969: 50-52).

33. Contiene: Synopsis of Balzac's 'The Unknown Masterpiece'; I. Who was Frenhofer?; II Cézanne in the shadow of the uttermost; III Rilke in search of the uttermost; IV Picasso and Frenhofer y V Arnold Schoenberg's ascent.

El artículo "El dilema moderno" fue expresamente redactado en agosto de 1980 como Introducción al capítulo cuarto "Picasso y Frenhofer: La idea del arte moderno" de la obra *A Fable of Modern Art* (1980), para la reimpresión del mismo en la revista *Artscanada*, [Toronto (Ontario), setiembre-octubre de 1980, pp. 1 a 6]. Victoria Combalía reproduce una parte del artículo en *Estudios sobre Picasso* (Combalía, 1981: 88-98).

34. Como ha sido puesto de manifiesto en la enciclopedia francesa sobre la historiografía actual publicada bajo la dirección de Jacques Le Goff, Roger Chartier y Jacques Revel (Bilbao, 1988) y el Congreso Internacional *La historia a debate*, celebrado en julio de 1993 en Santiago de Compostela.

35. Mikel Dufrenne y Viktor Knapp (eds.), *Corrientes de la investigación en las ciencias sociales. Arte, estética y derecho. 3 Arte y Estética. Derecho*, (Madrid, 1981, pág. 128), citado por F. Calvo Serraller (1992: 107).

pales corrientes metodológicas, llega a concluir que se impone la interdisciplinariedad porque no están aisladas unas de otras sino que se influyen recíprocamente y más aún, la finalidad de la historia de la literatura y del arte no debe ser resucitar el pasado únicamente, sino que su estudio desemboque en el presente y haga comprender al público contemporáneo la obra de arte en su totalidad (Calvo Serraller, 1992b: 107). En esta misma idea de totalidad estaría Hermann Bauer cuando critica el estancamiento de la historiografía conocida³⁶.

Ha hecho falta que se produjera una nueva crisis de confianza en las posibilidades científicas de la historia para que la actitud académica antibiográfica se diluyese y que incluso los rasgos más evidentemente mitificadores de las biografías hayan pasado a constituir un material valioso para el historiador³⁷, pero es necesario ampliar el radio de acción de éste hacia ese otro material legendario que abunda en la literatura contemporánea. En palabras de Calvo Serraller,

los personajes de ficción imaginados por los escritores a partir del conocimiento directo de la experiencia vivida es hoy un material tan legítimamente inventariable e interpretable como el proporcionado por las vidas de quienes positivamente han existido (Calvo, 1991b: 26).

La problemática está en dilucidar la validez científica del material aportado por las novelas donde se mezclan "ficción" y "realidad" objeto del estudio de M. Berger y más tangencialmente de G. Lukács o M. Bajtin³⁸. Estos pensadores han de-

36. Sobre todo en el cap. "Fines y posibilidades de una futura historiografía del arte" (Bauer, 1983: 193-198).

37. En este sentido la obra de E. Kris y O. Kurz que mencionamos anteriormente era una precursora.

38. En todo caso hay que hacer notar el debate que aún mantienen los estudiosos de la literatura en torno al realismo literario, como ha puesto de manifiesto Villanueva en *Teorías del Realismo Literario*. Aunque su investigación se plantea en distintos términos a la nuestra y llega a negar la posibilidad de realidad:

"Si teóricos como Gombrich y Goodman, imbuidos de una firme convicción convencionalista, llegan a negar el poder icónico de las artes plásticas, cuanto más nosotros que estudiamos la obra de arte verbal" (Villanueva, 1992: 64),

mostrado la validez de este material y no creemos, al igual que Calvo Serraller que haga falta ningún debate al respecto (Calvo, 1991d: 57). Estamos de acuerdo con él en que

el aislamiento del artista o de la obra del medio social en la que se produce puede llegar a privarnos completamente de la interpretación histórica [...] las simplificaciones cometidas por cierta historia social del arte no pueden ser tomadas como una limitación de esta perspectiva en sí. Antes al contrario, se trata de la perspectiva naturalmente más abierta, porque hace intervenir en el diálogo con las obras del pasado a un tercer interlocutor fundamental: el público [...] Es en este campo donde la información aportada por las novelas puede resultar extraordinariamente útil, pues sólo en ellas se nos habla acerca de ese mundo anónimo que la historia épica y la técnica silencian: el mundo cotidiano. Pero este mundo cotidiano no es, además, sólo el paisaje material de las horas muertas: recoge también el rumor, la circulación de tópicos, los gestos congelados, las palabras, el modo de vivir una experiencia artística, las vivencias... ¿Dónde buscar este tesoro de la experiencia colectiva? No, desde luego, en los escritos profesionales, donde estas informaciones sólo aparecerán en sordina, claroscúricamente; tampoco, en las biografías apologéticas, y, aún menos, en la documentación estrictamente forense o económica. Toda ella está ciertamente contenida en las imágenes, pero de lo que se trata es de explotar al máximo la elocuencia de éstas, punto de partida y fin del historiador del arte, y en esta labor la novela nos proporciona todo un universo completo (Calvo, 1991d: 59-60).

realiza un trabajo intensivo a la vez que denuncia los prejuicios de épocas pasadas: "a veces nos parecía como si hubiese un acuerdo tácito de no ahondar nunca en el asunto, como si fuese una cuestión sibilina a la que bastaba simplemente con oponer el axioma intangible de la total autonomía de la obra de arte literaria y del mundo por ella erigido" (Villanueva, 1992: 68).

1.2.- La imagen del artista a través de las novelas

... apenas se encuentran precedentes de argumentos sobre artistas antes del siglo XIX y antes de la experiencia histórica del primer régimen social verdaderamente burgués, al que corresponde la Monarquía francesa de Luis Felipe³⁹. La razón de esta ausencia de artistas plásticos como héroes de relatos de ficción está relacionada con la evolución del prestigio del artista. Por mucho que fuera dignificada socialmente e incluso mitificada desde el Renacimiento, la profesión de artista carecía de interés para ocupar un papel protagonista en relatos eminentemente moralizadores. Era una profesión excesivamente trivial como para que sus miembros adquirieran la condición de héroes y para que su experiencia sirviera como guía al conjunto de la sociedad⁴⁰.

El fenómeno del artista como personaje novelesco, ha sido objeto, como ya hemos mencionado, de algunos estudios notables como los de Th. Bowie, *The Painter in French Fiction* (1950); M. Easton, *Artist and Writers in Paris. The Bohemian Idea, 1803-1867* (1964); N. Harris, *The Artist in American Society: The Formative Years 1790-1860* (1966); D. Ashton, *A Fable of Modern Art* (1980), y F. Calvo Serri, *La novela del artista. Imágenes de ficción y realidad social en la for-*

39. Existe una frontera muy sutil entre la concepción legendaria de las vidas de los artistas a partir del Renacimiento y las novelas inspiradas en la realidad a partir de la época contemporánea.

40. Para estudiar la evolución de la imagen del artista en la sociedad a través de los tiempos y en la actualidad, vid. Suzi Gablik, *¿Ha muerto el arte moderno?*, (trad. M. de Liniers Barreiros), (Madrid, 1987); Julián Gállego, *El pintor de artesano a artista*, Granada, 1976; Arnold Hauser, *Sociología del Arte*, (trad. Vicente Romano y Ramón G. Gotarelo), (Barcelona, 1975); John Rewald, *Historia del Impresionismo*, (trad. Josep Elias), (Barcelona 1972); B. Rosenberg y N. Fliegel, *The Vanguard Artist. Portrait and Self-Portrait*, (Chicago, 1965); VVAA, *Comprender el Arte*, (Madrid, U.N.E.D., 1976). Además de los citados E. Kris y O. Kurz, *La leyenda del artista* (Trad. Pilar Vila), (Madrid, 1982), y M. y R. Wittkower, *Nacidos bajo el signo de Saturno*, (trad. Deborah Dietrick), (Madrid, 1982). Sobre el poder mágico de las imágenes, Theodore Ziolkowski, *Imágenes desencantadas*, (trad. Aurelio Martínez), (Madrid, 1980).

mación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850 (1990).

Hay que tener en cuenta que el modelo cultural de la novela histórica romántica está relacionado con la historiografía artística del pasado siglo, según ha descubierto el citado Morroe Berger, *La novela y las ciencias sociales. Mundos reales e imaginados* (1979). Precedentes de estas novelas se pueden considerar las *Biographical Memoirs of Extraordinary Painters*, de W. Beckford (1760?-1844), publicadas de forma anónima en 1790⁴¹, y la tragedia *Torcuato Tasso* de Goethe (1749-1832)⁴², con la que se introduce la dimensión antiheroica del héroe-artista, pues la historia de la novela sobre artistas plásticos no está desligada de los acontecimientos literarios correspondientes a la historia de la literatura. Así, a pesar de las innumerables obras publicadas hasta el momento presente, no se podría realizar una investigación sobre ellas sin tener en cuenta las obras intermedias que van marcando las pautas⁴³. Antes de Balzac otros muchos autores han tocado el tema, como C. Brentano, J. von Eichendorff, D'Annunzio, E. Mörike...⁴⁴ Pe-

41. Parodia de las *Anecdotes of Painting in England* (1762-1771) de H. Walpole, fácilmente ridiculizables porque refundían el material erudito recopilado por George Vertue, una de las primeras historias del arte británico al modo vasariano, mezclando datos reales con rasgos legendarios, como han puesto de manifiesto los trabajos de R. y M. Wittkower y E. Kris y O. Kurz. Las Biografías de pintores extraordinarios de Beckford corresponden a arquetipos que encarnan conductas artísticas, por ejemplo se puede identificar a *Aldevrando Magno* con Sir Joshua Reynolds, un clasicista triunfador. Sus dos discípulos son *Andrew Guelph* y *Og de Bassan*, el último identificable con James Barry y Alexander Cozens en los que se adivinan los ideales estéticos del autor, manifiestamente prerrománticos (Calvo, 1990: 34-37).

42. A través de la figura del célebre escritor italiano, Goethe comprende el destino extraviado del artista contemporáneo y el derecho que le asiste en su actitud antisocial (Calvo, 1990: 42). También es autor de *Künstlers Apotheose* (1788).

43. La publicación de *Le Rouge et le Noir* de Stendhal (1830) al tiempo que la primera edición de *L'Histoire du roi de Bohême et ses sept châteaux*, de Charles Nodier; *Stello* (1832) y el estreno de *Chatterton* (1835), de Alfred de Vigny; *Mademoiselle de Maupin* (1834) de Gautier o *La confession d'un enfant du siècle* (1835) de Alfred de Musset.

44. C. Brentano (1777-1842), quien utiliza por primera vez (1811) el concepto de filisteo para denominar al tipo de mentalidad que juzga todo en términos de utilidad inmediata y no tiene estima alguna por objetos y ocupaciones inútiles como

ro Balzac⁴⁵ recrearía el personaje del artista en sus múltiples facetas: *Sarrasine*, *La Vendetta* y *La Maison du Chat-qui-Pelote* (1830); *La Bourse* (1832), la cono- cidísima y recurrente *Le chef-d'oeuvre inconnu* (1837) y *Pierre Grassou de Fougères* (1840)⁴⁶, sin contar con las numerosas novelas en las que aparecen artis-

el arte y la cultura. Una de sus novelas de carácter fantástico es *Godwi oder das steinerne Bild der Mutter* (1801).

J. von Eichendorff (1788, 1857). También de carácter fantástico, *Das Marmorbild* (1819).

D'Annunzio (1863-1938), *La Gioconda* (1899).

45. Como ha puntualizado Calvo Serraller, aunque Balzac demostró que su juicio estético no era acertado y no fue un especialista cualificado, su obra sobre artistas adquiere gran valor, ya que no hay que juzgar desde el punto de vista estético lo que debe ser analizado desde el punto de vista de la psicología y la sociología del arte o desde lo que significa ser un creador en la sociedad contemporánea (1990: 75).

46. *La Vendetta* está excepcionalmente protagonizado por una mujer, *Ginevra di Piombo*, artista apasionada que, al casarse con un apuesto oficial napoleónico, inicia la caída en picado de sus posibilidades artísticas, acabando de copista para ganarse la vida, retratista e incluso iluminando estampas, hasta que muere en la más absoluta miseria.

En *La Maison...* el protagonista, *Théodore de Sommervieux*, que aparece en otras novelas de Balzac, es un aristócrata que, vuelto de Roma y con una carrera brillante por delante, se enamora de una linda burguesita, Augustine, que le inspira dos cuadros maravillosos y con la que se casa, pero los matrimonios desiguales, en los que suelen caer los pintores al iniciar su carrera en numerosas novelas, acaban por ser desastrosos. Argumento recurrente en otras muchas novelas sobre artistas como por ejemplo *La femme nue*, escrita por H. Bataille unos años después (1908).

En *La Bourse* el protagonista sería *Hippolyte Schnner*.

En *Le chef-d'oeuvre inconnu* nos encontramos al genial *Frenhofer* que lleva diez años trabajando en su obra maestra, la *Belle Noiseuse*, que nadie ha podido ver en todo este tiempo. Cuando finalmente la muestra, ante los ojos asombrados de Nicolas Poussin y Porbus surge una tela caótica, de colores, tonos y medias tintas informes en los que sólo se puede reconocer la punta de un delicioso pie desnudo. La evidencia del desastre lleva a *Frenhofer* al suicidio. Recientemente ha sido llevada al cine.

Pierre Grassou de Fougères es la historia del pintor sin talento, arribista inconsciente, que a pesar de todo llega a triunfar por medio de unos pastiches históricos y de género que encantan a la burguesía de los años treinta. *Grassou* se convierte en un artista de moda cuando en 1829 unos conocidos que ocupan ya importantes puestos artísticos, apiadándose de su tenacidad, consiguen que le admitan un cuadro en el Gran Salón con un plagio muy bien medido. A pesar de su incapacidad poseía un buen ojo para apreciar el valor de los cuadros ajenos. Este personaje prototípico sería recogido en novelas muy posteriores por otros autores, como en *The moon and six-pence* (1918) de W.S. Maugham, basada en la vida de Gauguin, en la que el protagonista sería *Strickland* y el contrapunto es *Dick Stroeve*, personaje de pintor sin talento que se mantiene relativamente bien con

tas como personajes secundarios⁴⁷. Otros muchos autores contemporáneos de Balzac tratan el tema y publican entre estas fechas, como es el caso de E. y J. Goncourt con *Manette Salomon* (1867), Paul Heyse con *Im Paradies* (1874), Zola con *L'Oeuvre* (1886) en la que se vieron protagonizados en el personaje de Claude Lantier, tanto Cézanne como Manet o Monet, aunque fue Cézanne, amigo de Zola hasta aquel momento, quien lo tomó como una afrenta personal⁴⁸, G. de Maupassant en *Fort comme la mort* (1889), G. Gissing con *New Grub Street* (1891), Catulle Mendès con *La maison de la vieille* (1894), G. Hauptmann con *Michael Kramer* (1900), G. Flaubert en *L'éducation sentimentale* (1914)⁴⁹. Sin embargo el gran "best seller" se produce

su pintura y que sabe reconocer el genio ajeno. Recuerda extraordinariamente al *Pierre Grassou* de Balzac. Por otro lado hay que reconocer que existen otros antecedentes muy conocidos sobre el burgués que se "mete a artista" sin tener talento, como el jocosos cuento *Maler Klecksels* (1883) de Wilhelm Busch. En este caso el pintor Kuno, que inicia su aprendizaje con el pintor de brocha gorda Quast decide frecuentar la academia, donde solo sobresale en el arte de borrar. Los críticos se encarnizan con su obra y el pintor llega a enfrentarse con uno de ellos. Cuando pierde a su único mecenas, una romántica señorita que se disgusta al encontrarle con otra mujer, renuncia a la pintura y se convierte en un excelente hostelero.

47. Vid. el detallado estudio de F. Calvo Serraller (1990), quien describe el "atelier" de Monsieur Servin, maestro de Ginevra di Piombo, que vuelve a aparecer en *Pierre Grassou* o en *Le cousin Pons*, donde se reconoce el prestigio de su *Ecole des femmes* (85); el artista Joseph Bridau, quien llega a aparecer en catorce novelas (94-95); el artista Jean-Jacques Bixiot, en diecisiete (99); el paisajista Léon de Lora (101) o Dubourdieu, pintor social fourrierista (103), que estaría de moda en París durante la Monarquía de Julio. Un personaje de este tipo, *Guermann*, es el que reaparece en la novela *Nelida* de Marie de Flavigni Contesse d'Agoult (seud. Daniel Stern), escrita como revancha contra Liszt, que la abandonó. De hecho estas novelas están más en relación de lo que se supone pues antes, cuando Liszt dejó a G. Sand por huir con Marie Flavigny, amiga de G. Sand, describió los detalles de la relación en *Beatrice* (1839). En ella se describe la historia entre el cantante Conti (Liszt), artista frívolo y experto seductor, amante de la escritora Félicité de Touches (G. Sand), de la que será apartado por la "intrigante coqueta" Beatrix de Roche Fide (Marie d'Agoult), quien, abandonada posteriormente por Conti, acabará como cortesana en París.

48. Vid. John Rewald, *Histoire de l'impressionnisme*, (trad. Josep Elias), (Barcelona 1972), y *Cézanne et Zola*, (París, 1936). Zola trató el tema episódicamente en otras novelas como *La curée*, *Le ventre de París*, *La faute de l'Abbé Mouret* y *L'assommoir*.

49. Con dos versiones, la primera, escrita en 1845 y publicada en 1914, narra la historia de dos amigos, Enrique y Julio que siguen caminos distintos. El primero,

con H. Murger y las *Scènes de la vie de bohème* (1848) que inspiraría sobre todo al teatro musical de fines del siglo pasado con la famosa ópera *La Bohème*, en cuatro actos, con música de Giacomo Puccini y libreto de Luigi Illica, y después a Ruggero Leoncavallo para la *Bohème*, otra opera en cuatro actos que se representaría por primera vez en la Fenice de Venecia el 6 de mayo de 1897, y más tarde, con el mismo tema, libreto de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios, el compositor catalán Amadeo Vives escribiría una de sus más representadas zarzuelas, *Bohemios*, estrenada el 24 de marzo de 1904 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

Por otro lado hay que tener en cuenta algunas novelas de gran peso entre las corrientes estéticas aunque sus personajes no sean exactamente artistas plásticos, recordemos por un momento *A rebours* (1884) de J. K. Huysmans y su excéntrico personaje Des Esseintes, verdadero ídolo de simbolistas y decadentes⁵⁰.

En opinión de F. Calvo Serraller la moda romántica que lleva a los escritores a plantearse la situación de los artistas se continúa incluso cuando triunfa el movimiento antirromántico porque los centros de atención se desplazan de lo filosófico y lo psicológico a lo sociológico. La vida de los artistas mantendrá el interés de sucesivas generaciones de escritores que prestarán su palabra a los creadores que carecen supuestamente de ella, aunque cambien los planteamientos, los enfoques y las opiniones críticas. De hecho, durante el siglo XIX casi todos los grandes novelistas europeos tratan alguna vez el tema (1990: 30) y también hay que tener en cuenta la opinión de Albert Cassagne⁵¹, que afirma a este respec-

que marcha a París a buscar su futuro como artista, acabará dedicándose a los negocios y el segundo, que se queda en su país, termina encontrando el secreto del arte. Flauvert volvió a escribir otra versión en 1869 en la que, Frédéric Moreau, estudiante en París hacia 1840, se verá enredado entre varios amores. En la primera versión se pudo inspirar Unamuno para escribir *Abel Sánchez* (1917), aunque el tema fundamental unamuniano será la envidia.

50. Recuérdese la obra de O. Wilde.

51. Albert Cassagne, *La théorie de l'arte pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, (París, 1906, pp. 359-361), citado por F.

to que el interés creciente de los escritores por los pintores, en un primer momento, era debido a que la literatura se había transformado en una industria de consumo de masas malogrando su independencia, cosa que aún no le había ocurrido a las artes visuales. Aquella situación no es comparable a la actual, cuando el artista se ha convertido en un tema de moda como reflejo oportunista de una situación sociológicamente real.

Sobre artistas en el siglo XX, hay que tener en cuenta las obras de Joyce Cary con *The Horse's Mouth* (1944)⁵², o el caso de novelas de gran alcance por otros muchos motivos que tratan, aunque tangencialmente comparado con el volumen de la obra, el tema del artista, como es ejemplo *A la recherche du temps perdu* de M. Proust (1913-1927) y el pintor Elstir⁵³.

Sin olvidar la pasión por las artes plásticas de H. Hesse, aficionado a la pintura como muchos de los autores indicados⁵⁴, o el mismo Louis Aragon, amigo

Calvo Serraller (1990: 55).

52. En español *La boca del caballo*, trad. de Narciso Pousa, (Madrid, 1973). Fue publicada en Buenos Aires en 1954. Esta es la obra más famosa de su autor, pero también trataba el tema en *A Fearful Joy*, en español *Un espantoso placer* (trad. Rafael Vázquez), (Barcelona, 1961).

Llevada al cine en 1958 por R. Neame, el título en español sería *Un genio anda suelto*. Este detalle es importante, dada la relación de Max Aub con el cine y dado que en 1957 se había llevado a la pantalla con el título de *Montparnasse 19* y por J. Becker una novela, *Les Montparnos*, de Michel Georges Michel, a quien había recurrido nuestro escritor para documentarse. En el primer caso se trata de un artista expresionista localizado en Inglaterra antes de la I Guerra Mundial, Gulley Jimson, que en la novela acaba muriendo y en la película inicia un viaje hacia lo desconocido, tal vez a los mares del Sur al modo de Gauguin, en una barquichuela poco segura (un fin ambiguo que recuerda asimismo a A. Cravan). En el segundo caso el personaje es el pintor Amadeo Modigliani. Además habría que recordar la película que algunos años antes (1954) realizó John Huston con el título de *Moulin Rouge* sobre el pintor H. Toulouse-Lautrec o la que realizó V. Minnelli, *El loco del pelo rojo* (1956), basada en la novela de I. Stone *Lust for Life* sobre la vida de V. Van Gogh, en la que novelaba la vida del pintor inspirándose sobre todo en las "memorias" de Gauguin.

53. Para las posibles relaciones vid. de *Marcel Proust. Biografía. 1871-1903*, de G. D. Painter (trad. Andrés Bosch), (Madrid 1972).

54. En obras como *Klingsors letzter Sommer* de 1920, en español *El último verano de Klingsor* (trad. Ester Berenguer), (Barcelona 1979); *Narzis und Goldmund* de

personal de Max Aub, con *Anicet ou le panorama, roman*, de 1921 o *Le paysan de Paris* de 1926. En la primera, novela en "clave", sus protagonistas serían Jean Cocteau, Max Jacob, Paul Valery, André Breton, Pablo Picasso y transcurre en el París de entreguerras bajo la estética surrealista que en realidad es el tema central o, en un extremo opuesto, W. S. Maughan con *The Moon and six-pence* de 1918⁵⁵, de la que el protagonista, Carlos Strickland, es trasunto literario de Gauguin, el mismo tema de I. Stone llevado al cine, o E. Sabato con *El tunel* de 1948 sobre el tema de la incomunicación (también llevado al cine).

En el caso español no se pueden olvidar a E. Pardo Bazán con *La Quimera* de 1904, la citada *Abel Sanchez* de Unamuno, *El escultor de su alma* de A. Ganivet (1896), o también E. Castelar, V. Blasco Ibáñez, Pío y Ricardo Baroja, Azorín, etc. Además de las obras claves para la filosofía, la literatura y el arte como *La rebelión de las masas* de J. Ortega y Gasset en 1930⁵⁶ o *La deshumanización del arte* (1914) ya que, a pesar de ser un anti-orteguista declarado, Max Aub escoge una frase de Ortega para introducir su novela, *Jusep Torres Campalans*, una frase de *Papeles acerca de Velázquez y Goya*:

Hay que considerar cada obra de arte como un pedazo de la vida de un hombre

Después de la novela de Max Aub se publicarían, en el ámbito español y con ma-

1930, en español *Narciso y Godmundo* (trad. Luis Toribio), (Buenos Aires, 1976); *Die Morgenlandfahrt*, en español *Viaje al Oriente* (trad. Victor Scholz), (Barcelona 1981), acerca de un viaje simbólico en el que participan los pintores Klingsor y Paul Klee, encuentro entre personajes ficticios y reales.

55. Como ya hemos informado más arriba, en español se tradujo como *Soberbia* o bien como *La luna y seis peniques* (trad. J. Romeo de Tejada), (México 1979). Este escritor era detestable para Max Aub porque le consideraba racista, sin embargo podemos sospechar que ésta es una obra que nuestro escritor debió conocer.

56. A quien hay que tener en cuenta a la hora de estudiar la obra de Max Aub así como, en general, a la generación del 98 y obras clásicas de la literatura española llenas de anécdotas mágicas que tan bien conocía nuestro autor, como *El libro de buen amor* de Juan Ruiz, *El pintor de su deshonra* de P. Calderón de la Barca, escrita antes de 1651 y publicada póstumamente, algunos cuentos de Becquer, o el mismo Baltasar Gracián que incluso es escogido, junto con Santiago de Alvarado y José Ortega y Gasset, para introducir la novela que nos ocupa.

yor o menor fortuna, *Razonamiento inagotable con una carta final* de Juan Gil Albert en 1975, *Fortuny* de Pere Gimferrer en 1983, *El hombre de los santos* y *El Griego* de Jesús Fernández Santos, hasta *Un sepulcro en el cielo* de Vintila Horia o *El valle de los reyes* de Sempronio entre otras muchas que no sería el momento de enumerar.

El tema del artista novelado en los años ochenta ha sido tratado de forma genérica por F. Calvo Serraller (1990c: 54-64), que ha detectado, como decíamos al principio, una nueva proliferación, tanto en España, mediante novelas españolas o traducciones, como fuera de ella, desde el *Manual de Pintura y Caligrafía* de José de Saramago (1989), *El Coloso* de Stephen Marlowe, *Barbazul* de Kurt Vonnegut, *La vida. Instrucciones de uso* y *El gabinete de un aficionado. Historia de un cuadro*, de G. Perec, *La novia de los solteros* de S. Koch, *Un artista del mundo flotante* de Kazuro Ishiguro, *Cuatro narraciones sobre las apariencias* de G. Celati, *The dark Fire* de Linda Murray, *Cigarettes* de Harry Mathews, *Masterpiece* de Thomas Hoving, *Vita d'artista* de C. Cassola, *La doctrina de Sainte-Victoire* de P. Handke, *Figúrate (Picture this)* de Joseph Heller, o la desmesurada *Los reconocimientos* de W. Gaddis en la que detectamos un artista finalmente desorientado que se encuentra fuera del tiempo que le toca vivir. Así pues nos encontramos con que la novela de hoy en día, ante un público definitivamente desconcertado, en palabras de F. Calvo Serraller

parece ir en busca del arte perdido, pero no cuenta otra historia que la de un artista sin guión (1990c: 64).

2.- Objeto del trabajo

Se introduce este punto para situar el tema que titulamos *La imagen literaria del artista de vanguardia en el siglo XX: Jusep Torres Campalans*. Según este título nos encontramos con un estudio sobre una novela española y un artista español de vanguardia que, por si solos, dan lugar a una serie de preguntas previas. ¿De qué vanguardia estamos hablando? ¿Por qué *Jusep Torres Campalans* es un artista de vanguardia? Para responder a estas preguntas necesitamos situarnos histórica y artísticamente por medio de los siguientes puntos.

2.1.- La vanguardia española, Juan Gris y Picasso

Tanto el arte español como los artistas españoles distan de ser reconocidos en la mayoría de los tratados europeos anteriores al romanticismo. A causa de la Contrarreforma y su vinculación a los ideales religiosos que ésta preconizaba, la cultura española moderna se sitúa en una postura progresivamente excéntrica que sólo sería valorada internacionalmente desde el punto de vista romántico que busca precisamente lo exótico. Es entonces cuando se reivindican El Greco y Goya y se reconoce la existencia de un gusto artístico genuinamente español, hecho que, a pesar de no estar demasiado claro, será indiscutible desde entonces.

Así pues, España pasa, de ser desconocida, a estar de moda, según vemos a través de la influencia que ejerce entre los románticos franceses⁵⁷ e impresionistas posteriores o a través del estudio de la fortuna crítica de Goya⁵⁸.

57. A este respecto consúltese la obra de Ilse Hempel Lipschutz, *Spanish Painting and French Romantics* (Cambridge, Massachusetts, 1972).

58. Vid. Nigel Glendinning, *Goya and his Critics*, (New Have, 1977). Existe versión castellana de María Lozano, *Goya y sus críticos*, Madrid, 1983.

El problema de la asimilación de una tradición excéntrica y, por consiguiente, una forma paradójica de asumir la modernidad, pueden ser las características más determinantes de la cultura española contemporánea. De ahí la coherencia de una línea de continuidad histórica que relaciona a El Greco, Velázquez, Goya y Picasso⁵⁹.

La identidad de España sin embargo dista mucho de estar clara y, por ese motivo, cada movimiento cultural renovador que se produce en nuestro país, desde la segunda mitad del XIX hasta prácticamente la Guerra Civil, se acompaña de una imagen propia de España, incluso cuando busca una definición regional frente a ella. La "crisis del 98" pondría al descubierto la existencia de "dos Españas", síntoma evidente de una personalidad nacional excindida.

A este problema de identidad se suma una vaga y equívoca noción de vanguardia entre los jóvenes intelectuales, como se demuestra cuando tratan de definirla en junio de 1930 en *La Gaceta Literaria*⁶⁰. J. Brihuega la comenta en los siguientes términos:

no podemos asumir para la identificación de las vanguardias artísticas un sistema análogo al que los encuestados proponen para las literarias. Está claro también que no bastaría complementarlo con los criterios provenientes de las numerosas autocalificaciones de los implicados, que en el campo de lo específicamente artístico nos llevaría a la arbitraria dependencia de ese aparato de definición que la época produjo en torno al "arte de hoy", al "arte puro", "actual", "moderno", "nuevo", a la "nueva sensibilidad", a los

59. Esta línea de continuidad histórica se verá reflejada en *Jusep Torres Campalans* de Max Aub.

60. Miguel Pérez Ferrero plantea un cuestionario según el cual tenían que responder a las siguientes preguntas: ¿Existe o ha existido la vanguardia? ¿Cómo la ha entendido usted? ¿A su juicio, qué postulados literarios presenta o presentó en su día? ¿Cómo la juzgó y la juzga ahora desde su punto de vista político? Las respuestas aparecieron en *La Gaceta Literaria* 1-6-1930, 15-6-1930, 1-7-1930, 15-7-1930, 1-7-1930, 15-11-1930.

25 "ismos" que, en 1931 propondría el "ramonismo"⁶¹, a la orteguiana "deshumanización del arte", en fin, a todos esos vagos e imprecisos límites que se desprenden de mil y una intervenciones públicas en las que siempre sobresalen los mismos supuestos tácticos: *definir y justificar una actitud, redimir al auditorio* (Brihuega, 1982b: 23).

La vanguardia literaria llegó a estar bastante desacreditada, como lo vemos en las actitudes de Max Aub o de Francisco Ayala, quien llega a decir, con respecto al ultraísmo y a Ramón Gómez de la Serna:

En aquellas fechas -1921, 1922, 1923...- el ultraísmo estaba ya en su fase de liquidación, sin haber dejado obra realmente importante, pero habiendo cumplido, sí, la tarea de limpiar la atmósfera literaria al despejarla de los residuos modernistas desacreditados (...) Los disparates de la vanguardia apenaban, o más bien irritaban a mucha gente, no ajena sino afincada en el solar de la república de las letras; y la verdad es que, por cuanto se refiere a Rafael Cansinos, sorprende el papel que asumió y hubo de representar en la promoción del ultraísmo. Sorprende, digo, porque su propio estilo y el sentido todo de su obra personal es por completo ajeno a la estética postulada por aquella subversión literaria (Ayala, 1983: 90-91).

El mismo J. Brihuega reconoce que hay que generalizar con muchas precauciones, pues la historia de nuestras actitudes de vanguardia es más complicada que la simple diferenciación entre viejo y nuevo. Al terminar la década de los veinte se cuestionan en nuestro país por primera vez las relaciones entre la sociedad y la producción artística, sin embargo la confrontación entre "arte puro" y "arte social" es mucho más compleja de lo que parece, ya que las dos actitudes no son unívocas y por otro lado mantienen un enfrentamiento común con el resto de la producción artística tradicional que sigue siendo mayoritaria (Brihuega, 1982b: 23-24). Si a esto unimos que el momento histórico de asimilación de la vanguardia

61. Se refiere a la obra de R. Gómez de la Serna, *Ismos*, (Madrid, 1931).

es también complejo, pues nos encontramos con una Rusia revolucionaria, conflictos en Italia y Alemania, el surrealismo triunfante⁶² y las contradicciones iniciales de la propia Bauhaus, nos podemos hacer una idea sucinta de la base compleja y resbaladiza sobre la que se asienta la vanguardia en España.

Por todo lo anterior debemos entender que el arte español de vanguardia se enfrenta con las mayores contradicciones. Si las vanguardias son por definición contrarias al pasado y pretenden trascender la historia y lo regional, habría que suponerles una actitud hostil hacia lo castizo y localista, sin embargo nos encontramos en muchos casos con su reivindicación. La dialéctica contradictoria entre vanguardia y tradición debió de ser muy difícil entre los artistas españoles en general pero especialmente entre los que salen de España y se enfrentan a la modernidad fuera del país de origen, como les sucedió a Picasso, Julio González, Juan Gris, Salvador Dalí, Joan Miró... etc. Fueron obligados a emigrar, pues no hay un ambiente artístico adecuado en nuestro país hasta que en 1925 se inicia el despegue artístico y se origina un debate lo suficientemente trascendente con respecto a la modernidad. Era necesario acudir a París para encontrar un ambiente artístico adecuado y, a pesar de que algunos de los artistas que llegan allí no sean considerados como españoles cuando llegan a triunfar, se apoyarán en la fuerza del anti-vanguardismo inherente al vanguardismo español. De Goya a Picasso es difícil prescindir de este elemento paradójico como factor desencadenante. Hay que recordar que incluso Gertrude Stein llegó a hablar de España como del "país cubista".

Entre 1925 y 1936 prácticamente no hay artista español de vanguardia que no tuviera algún tipo de relación con el cubismo y el surrealismo, a veces simultá-

62. El surrealismo se conocerá en España casi al mismo tiempo que se da a conocer en Francia. El 18 de abril de 1925 Louis Aragon pronuncia una conferencia en la Residencia de Estudiantes y aparecen trabajos sobre el surrealismo en *Alfar*, de modo que cuando aun se está tratando de entender el cubismo ya se están difundiendo los principios del surrealismo, violentamente hostil a aquel (Calvo, 1990b: 121).

neamente, aunque Picasso sea considerado como el principal exponente, como iniciador del movimiento, incluso olvidando manifiestamente al mismo Braque. En España se llegó a intentar convertirle en una "gloria nacional"⁶³. Sin embargo Picasso es, no sólo para los españoles, sino internacionalmente

el mejor ejemplo de artista legendario en la época contemporánea (Calvo, 1990c: 61).

La relación de Picasso con Frenhofer y *La obra maestra desconocida* de Balzac no es gratuita, numerosos artistas modernos han caído bajo el hechizo de esta novela, desde Cézanne a Willem De Kooning que señaló al protagonista del relato, Frenhofer, como un pionero de la pintura abstracta. Picasso quedó profundamente impresionado por la fábula de Balzac, para la que realizó una serie de grabados. Como ha señalado Dore Ashton, el escritor, en este relato

exploró tan hondamente como le fue posible las profundidades de la experiencia creativa: sus aspectos más oscuros tanto como los más sublimes. Sus propios y profundamente inquietantes problemas como escritor aparecen ingeniosamente trasladados a este cuento sobre pintores: su propia y certera visión de las realidades cotidianas de su tiempo, confrontada por su visión de creador sobre *otra* realidad, una realidad psicológica e ideal que nunca le dejó en paz (Ashton, 1981: 88).

Lo que redundaba en la idea de la identificación entre escritores y pintores. Los primeros prestan su palabra (su pluma) a los segundos, creadores presumiblemente "mudos", pero no sólo se proponen explicar la problemática del creador plástico, es el mismo escritor el que se sirve del personaje para reflexionar sobre sus propios problemas de creación. Al describir a Frenhofer, Balzac consigue dar la imagen del artista moderno:

63. A partir de 1925 el cubismo se trata como algo casi normal, cuando en París ya era un movimiento institucionalizado próximo a lo académico. La idea de "gloria nacional" surge del paradójico Ernesto Gimenez Caballero con "El expediente Picasso", cap. de *Arte y Estado* (Calvo, 1990b: 121).

Es moderno a la manera en que todos los artistas modernos son modernos: conoce la duda. Y conoce la tentación de la abstracción (Ashton, 1981: 89).

Picasso, el artista que crece en el riesgo ha conocido el abismo ante los experimentos innovadores que realiza, por eso comprende muy bien la angustia del personaje⁶⁴.

Llega a vivir casi noventa y tres años y comienza a dibujar siendo muy niño. Durante toda su vida trabaja incansablemente; una de sus características es su extraordinaria vitalidad. Comparable a Miguel Angel, Tiziano, Goya, Ingres, lo sorprendente de su caso, como apunta F. Calvo Serraller, es que sobrevive en un siglo de cambios constantes, brillando con luz propia en medio de la corriente arrasadora de la modernidad del siglo XX que le convierte en el prototipo del *héroe moderno*:

a diferencia del artista clásico -intemporal-, Picasso sitúa el vértigo temporal en el centro de la creación; es "el tiempo-pintor" o, como gráficamente subrayara Octavio Paz, "la prisa pinta con sus pinceles". Con esto quiero decir que Picasso, como encarnación de artista moderno, necesita imperiosamente renovarse, renacer y morir en cada experiencia, sobrevivir... ¿Acaso no dejó dicho que para él "un cuadro era una suma de destrucciones?" ¿Y no nos autoriza eso a pensar que el estilo -para el artista moderno y para Picasso, que es quien mejor encarna su estereotipo- no significa ya la conquista de la eternidad, sino una muy dramática técnica de supervivencia? (Calvo, 1990b: 132).

Y más adelante

Picasso, en efecto, cumple el destino del héroe moderno, porque, transido de

⁶⁴. Hay que tener en cuenta la estrecha relación con la poesía mantenida por Picasso a lo largo de su vida a través de la amistad con escritores y poetas y con sus propios escritos poéticos. De ahí, por ejemplo, el tratamiento de Pierrot y el mundo circense. Asimismo es interesante señalar que Morice le regaló una copia de *Noa-Noa* de Gauguin, copia que anotó y conservó consigo durante toda su vida (Ashton, 1980: 79).

temporalidad, supo afrontar como nadie aquel "mundo de suicidio perpetuamente renovado" que, según Baudelaire, contiene la épica moderna. ¿Será por eso por lo que inconscientemente todo el mundo lo considera como la encarnación del arte de nuestra época? (Calvo, 1990b: 136).

Con el cubismo, que inicia con *Demoiselles d'Avignon* en 1907, se convirtió en el maestro del espíritu moderno pero al final de la Primera Guerra Mundial, Picasso, lejos de adocenarse sigue produciendo escándalo

pero ya es famoso, una de las personalidades indiscutibles de la vanguardia internacional (Calvo, 1990b: 144).

Esa virtud cambiante es la que el mismo Max Aub, autor que estudiamos en esta Tesis, aprecia en Picasso tal como desarrolla en el artículo "Elogio de la diversidad de Picasso"⁶⁵ pues, en esta variedad no carente de humor, encontraba Max Aub la justificación para su propia diversidad, frente a la adscripción puramente comprometida de la literatura o el arte. Picasso, como veremos a lo largo del trabajo, fue considerado una bandera para la izquierda, sobre todo a raíz del *Guernica*⁶⁶. A pesar de la sospecha de su filiación política anarquista durante su estancia en Barcelona, en torno a "Els 4 Gats", y comunista en los años treinta, relacionándose con Bretón, Aragón, Eluard, etc., Picasso no se compromete abiertamente hasta que pinta este cuadro, pero desde ese momento expresará claramente su postura, declaradamente antifascista⁶⁷.

65. Leg. prov. s. f. ni núm. *A-B Max Aub* (reproducido íntegro en apéndice). Por otro lado la serie de grabados *Sueño y mentira de Franco* que realiza unos días después pudo muy bien ser inspiración de los títulos del cuento y la obra de teatro de Max Aub *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco y Retrato de un general, visto de medio cuerpo y vuelto hacia la izquierda*.

66. "La presencia del mural pintado por Picasso equivale en cuento [sic] a propaganda para la República a una victoria militar en el frente", tesis de Negrín reproducida por Fernando Martín (1983: 125).

67. "La guerra española es la lucha de la reacción contra el pueblo, contra la libertad. Toda mi vida de artista no ha consistido en otra cosa que en una lucha incesante contra la reacción y la muerte en el arte. ¿Cómo puede, pues, alguien pensar que se me ocurriera aliarme con la reacción y la muerte? Cuando comenzó la rebelión, el constitucional y democrático gobierno

Desde que saliera de España y se instalara en París, Picasso se había convertido en el patriarca de la emigración artística española y, al hacer causa con el pueblo español, se convertiría en patriarca y pontífice máximo del exilio artístico así como su representante más cualificado (Ballester, 1978: 33).

La apropiación política de Picasso llega a su máxima expresión a través de L. Aragón⁶⁸ y de Juan Larrea, quien con su obra *Videncia del Guernica* y su concepción mesiánica de la obra produjo un auténtico revuelo⁶⁹. La interpretación del caballo como el fascismo y el toro como encarnación del pueblo español trajo consigo algunas molestas polémicas incluso con el mismo artista que no era amigo de significados unívocos⁷⁰. Larrea diría claramente en el núm. 1 de *España Peregrina*, con motivo de la exposición que el Museo de Arte Moderno de Nueva York dedicó a Pi-

de la República española me nombró director del Museo del Prado, puesto que acepté inmediatamente. En el mural en el que estoy actualmente trabajando y que titularé *Guernica*, y en todas mis obras artísticas recientes, expreso claramente mi horror por la casta militar que ha sumido España en un océano de horror y muerte..." Alfred H. Barr, *Picasso, Fifty Years of his Art*, (New York, 1946, p. 202), citado por F. Calvo Serraller (1981: 9).

68. A este respecto es muy ilustrativo recordar el incidente producido por el retrato de Stalin que L. Aragón le pidió a P. Picasso y que fue publicado en *Les Lettres françaises* el 12-19 de marzo de 1953. Este dibujo no fue entendido por el Partido Comunista y L. Aragón publicaría una carta de justificación en la misma revista el 2 de abril de 1953. Este escrito titulado "Sur un portrait de Staline" y otros sobre Picasso están recogidos en el volumen *Écrits sur l'art moderne* (Aragón, 1981: 110-112). La consideración que este hecho merece a ojos de Araquistain y su significación será tratado en el punto referente al anarquismo de *Jusep Torres Campalans* y Picasso (Cap. VI, punto 9).

69. En 1936, cuando se extiende el acta de defunción del *arte por el arte* o el arte "puro", se plantea la utilización inmediata de arte que llegará al extremo de utilizarse como semejanza con las armas (véase tesis de Negrín). Prueba de ello es la declaración de Picasso afirmando que maneja los pinceles como los milicianos el fusil (Larrea, 1977: 14).

70. Vid. carta de J. Larrea a Picasso desde México, D.F., del 6 de septiembre de 1947 en la que el primero se dirige a Picasso como de "miliciano a miliciano":

"Sin habérmelo propuesto, por sabiduría de las circunstancias, una de las mayores unidades de fuego de que hoy dispongo es el *Guernica*. Creo que ya sabe usted por qué"

en la que Larrea pide punto menos que una declaración con respecto a la significación del caballo (Larrea, 1977: 173).

Max Aub no se identifica con J. Larrea, a pesar de dar muestras de conocer su labor. En *Campo de los almendros* se comentan con desdén las pretensiones de Larrea (Aub, 1981:502), comentarios que resultan anacrónicos dentro de la novela.

casso en 1939, que:

Por éstas y aquellas [*Guernica* y su ayuda moral y económica] inolvidables cosas será siempre Picasso para nosotros un símbolo primordial en este filo en que estamos. Su triunfo actual es considerado por nosotros como nuestro. Al felicitarnos por él nos felicitamos también de que una gran parte de su obra se encuentre en América. Y no perdemos la esperanza de verle el mejor día desembarcar con sus mágicos pinceles en cualesquiera de las admirables playas de este Nuevo Mundo al que por su calidad humana se hallaba tan profundamente vinculado (Larrea, 1940d: 35).

A pesar de que para nosotros es evidente que Picasso es un pintor español, lo cierto es que también es reivindicado al otro lado de la frontera como "pintor francés de origen español". De hecho es conveniente tener en cuenta este dato para explicarnos el *Jusep Torres Campalans*, con el que Max Aub subraya las raíces inequívocamente españolas de Picasso, tal como lo han apreciado J. Cassou (1961c) y Ch. Calonge (1978).

En contraste con la "apropiación nacionalista" de Picasso, la historia de Juan Gris en relación con la vanguardia española es especialmente desafortunada. Como ya hemos visto, antes de 1920 no había en España más que aislados atisbos de vanguardia que eran recibidos con desconcierto o con clara hostilidad. Juan Gris se marcha de España en 1906 y muere en 1927 por lo tanto el tiempo juega en su contra ya que antes de que los jóvenes vanguardistas españoles se percaten realmente de su presencia y significado él ha dejado de existir. Por otro lado la fama y la personalidad artística de Picasso debió intervenir en su contra. Ya entonces Apollinaire presentaba la pintura de Gris como

una expresión demasiado rigurosa y demasiado pobre del cubismo científico, procedente de Picasso... Sin embargo, mientras que el arte de Picasso está concebido en la luz (impresionismo), el de Juan Gris se limita a la pureza

concebida científicamente⁷¹.

No hay que olvidar tampoco la intervención del malicioso Manolo Hugué, a la hora de crear la "leyenda negra" en torno a Juan Gris. Ciertamente el catalán Manolo, furibundo anticubista, estaba asimismo bastante predispuesto contra el madrileño Juan Gris, siendo catalán, y no tuvo reparos en proclamar la antipatía que le inspiraba⁷².

Antes de 1925, fecha reconocida por casi todos los especialistas como "el año decisivo" del lanzamiento de nuestra vanguardia, se trata poco y confusamente sobre el cubismo y apenas se encuentran comentarios sobre Juan Gris, "el eterno olvidado" (Calvo Serraller, 1990b: 118). Antes de 1920 apenas se cuenta con algunas excepciones significativas, la de Ramón Gómez de la Serna, promotor y prologuista de los pintores "íntegros" en cuyo catálogo hablaba del cubismo⁷³, la revista *Alfar* que en 1923 publica un artículo sobre Juan Gris⁷⁴ y en 1924 Eugenio d'Ors en su libro *Mi Salón de Otoño*, donde hablaba de Juan Gris en los siguientes términos:

Por el momento, ya puede decirse que, dentro de los límites de una escuela, y en la hora de su desarrollo, Juan Gris ha sido el artista más dogmático, y, desde luego, el más puro. Tal vez únicamente Georges Braque podría rivalizar con él en [sic] este respecto. A cien leguas de ellos ha estado Pi-

71. Apollinaire, *Los pintores cubistas*, (1980, p. 101), citado por F. Calvo Serraller (1990b: 113).

72. "Detrás de Picasso, vino a Ceret, Juan Gris. Este explica lo que el malagueño no ha querido nunca explicar. Era un hombre que tenía aquella disposición de ánimo que suelen tener los que no lo poseen-. Vino también el pintor Bracque, que la crítica chauvinista francesa opone a Picasso como inventor del cubismo. Estas discusiones, ¡válgame Dios!, ¡qué manera idiota de perder el tiempo!" (Pla, 1976: 153).

73. Es en *Ismos* donde escasamente menciona a Juan Gris ya que habla de casi todos los artistas de vanguardia, españoles y extranjeros.

74. Ya en 1923 aparece un artículo sobre Juan Gris y en septiembre de 1924 aparece traducido en sus páginas "De las posibilidades de la pintura", la conferencia de Juan Gris en la Sorbona del 15 de mayo de 1924, enviada expresamente para *Alfar* y traducida por J. de J. V., (Gris, 1924: 130-136).

casso, el impuro, el versátil, el voluble (aunque, en realidad, dado a una fidelidad más alta que la fidelidad a una escuela)... Juan Gris ha querido permanecer siendo siempre aquel pintor para el cual los problemas plásticos ocupan el lugar de cualquier otra clase de problemas. También ha querido ser aquél a quien los problemas en sí mismos interesan muchísimo más que las soluciones. Cada uno de sus cuadros tiene así el aspecto poco amable de una especulación (Ors, 1924: 59).

El contraste entre la genialidad espontánea de Picasso y el dogmatismo intelectualista de Juan Gris, el eterno "segundón", es uno de los tópicos más persistentes en torno a la mala fortuna del pintor madrileño, así la postura de Eugenio D'Ors frente a Gris fue siempre bastante ambigua e incluso despectiva⁷⁵. Esta "leyenda negra" sería iniciada, como hemos visto, por Apollinaire, pero es probable que fuera fomentada por el círculo íntimo de Picasso e incluso por él mismo según se deduce de los reproches de Gertrude Stein⁷⁶ o de las cartas de Juan Gris a Léonce Rosenberg⁷⁷.

Cuando muere, es *La Gaceta Literaria*, el 15 de mayo de 1927, la revista que mejor se hace eco de este "gran desconocido" del público español a través de Manuel Abril, quien vuelve a escribir un certero y encendido elogio fúnebre en el número siguiente de la revista, pero eso es todo, ya que en el resto de los nú-

75. Vid. "Juan Gris" en *Arte Vivo*, (1976) o *Arte de entreguerras. Itinerario del arte universal (1919-1936)*, (Madrid, s. a., p. 56, citado por Calvo Serraller, 1990: 116).

76. Lo que se deduce de los comentarios que G. Stein refleja en *Autobiografía de Alice B. Toklas* es lo contradictorio de la actitud de Picasso quien, en vida de Juan Gris, pudo rivalizar ferózmente con él llegando a menospreciarlo, como lo podía hacer con otros artistas contemporáneos, pero al morir el madrileño es capaz de admitir el respeto que le merece. Un respeto evidentemente muy oculto (Stein, 1983: 266).

77. En las que Gris alude a comentarios maledicentes de Picasso y de Rivera contra los que siguen siendo cubistas en 1918. Juan Gris califica de necio a Rivera, a quien apartó de su lado cuando comprendió que sólo le guiaba una "formidable ansia por triunfar" (Carta de Juan Gris a Léonce Rosenberg desde Beaulieu, 15-9-18 en Gris, 1990).

meros se percibe que los jóvenes ya están seducidos por el surrealismo y, por lo tanto, ya no están interesados por el cubismo. De todos modos un propagandista "Gris muerto" aún dió algo que hablar (Calvo, 1990: 123).

Contra los tópicos de Juan Gris reaccionaba Gabriel Ferrater cuando redactaba su inconclusa historia de la pintura española y contemporánea de los años cincuenta. Sería la primera aproximación. En la actualidad ya nadie discute la importancia y significación de las ideas artísticas de Juan Gris, sin embargo, en 1958 Max Aub escribe su novela *Jusep Torres Campalans* sobre un artista catalán próximo al círculo de Picasso y que aborrece sin ningún pudor a Juan Gris.

2.2.- Max Aub y Jusep Torres Campalans

Como hemos visto, los artistas han sido protagonistas de relatos desde la creación de la novela y, en los casos más célebres, tienen relación con artistas muy conocidos. Ahí están Van Gogh, Paul Klee, Gauguin... ¿Es de extrañar que Max Aub eligiera como protagonista entreverado de su novela a Picasso?

Max Aub había conocido al pintor en París con motivo del encargo del *Guernica* por parte del Gobierno republicano español; había conocido asimismo a la vanguardia artística española de la II República; él mismo era aficionado a dibujar de vez en cuando e incluso se puede considerar un incipiente coleccionista de arte como veremos más adelante.

Al margen de las múltiples significaciones de la novela, que iremos introduciendo a lo largo del trabajo, hay que considerar una cuestión previa. E. Irizarry apuntaba el hecho posible de un Max Aub pintor que se escuda tras la máscara de *Jusep Torres Campalans* para proteger su propia imagen:

El único camino para el aficionado es exponer sus cuadros y al mismo tiempo proteger su amor propio, llamándolos mediocres y criticándolos antes de que lo hagan otros. Aub no tiene que enfrentarse a los críticos de arte profesionales; él mismo se convierte en su propio crítico, comentarista y juez.

El escritor Max Aub hace inmortal al pintor Max Aub-Torres Campalans y le garantiza una exposición prolongada ante el público con la continuada publicación de la novela, lo cual es un logro que muchos pintores podrían envidiar (Irizarry, 1990: 145).

Opinión tal vez demasiado aventurada pero que nos lleva a suponer, sin temor en este caso a equivocarnos en exceso, que en realidad la visión del arte y de los artistas que se contempla a través de la novela es, en gran parte, la misma que pudo tener su autor que, eso sí, se "escuda" en un personaje radical que se atreve a expresar opiniones que serían excesivas incluso para su autor. A pesar de esta máscara que Max Aub llega a utilizar para quedarse al margen, como si el personaje hubiera llegado a adquirir una autonomía propia, podemos intuir que *Campalans* no llega a decir nada con lo que no está de acuerdo Aub, al menos en un período determinado de su vida. La identificación entre escritor y personaje crece al margen de la novela, de manera anecdótica en la correspondencia⁷⁸ y de forma sorpresiva a través de la crítica de arte firmada por el artista ficticio *J.T.C.*, como podemos apreciar en "Vincent, le rouge"⁷⁹, descontando el *Juego de Cartas*, con dibujos de *Jusep Torres Campalans*, en este momento⁸⁰.

78. Cartas de Max Aub a Camilo José Cela del 10-VI-58: "Saludos de Torres Campalans y un gran abrazo" (leg. 13/12, *A-B Max Aub*) y del 17-VI-58: "Jusep Torres Campalans te saluda afectuosamente, como yo te abrazo" (leg. 13/10 *A-B Max Aub*).

79. Comentario a la exposición de Vicente Rojo en la galería Proteo de México; Max Aub, que firma como *J.T.C.*, crea el juego de palabras que lo relaciona con "Vincent, le rouge", o sea, Vincent Van Gogh, "el rojo" (recordemos el título de la película "El loco del pelo rojo"). Vicente Rojo es un pintor español, hijo de exiliado, en quien se adivina la influencia del Dubuffet de los últimos años (leg. prov. *A-B*, reproducido íntegramente en apéndices).

80. Dentro de la filosofía unamuniana Max Aub no se deshace de sus personajes, ya que reaparecen posteriormente como reales en distintas obras, como por ejemplo el caso de *Luis Álvarez Petreña* que figura entre los nacidos en los anales de *Jusep Torres Campalans*, al igual que el autor, Max Aub. Incluso la obra de teatro *María*, que publica inicialmente en *Insula* (censurada) y finalmente en *Revista de la Universidad de México*, [15 (9), mayo 1961, pp. 17-19], es un monólogo que aparece reproducido en *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña*, atribuido al personaje de la novela (Aub, 1971e).

Según las investigaciones sobre la interpretación social de la novela que pone al descubierto Morroe Berger, las novelas reflejan lo ideal o el estereotipo más que la realidad⁸¹, pero ¿qué imagen de Picasso o del *héroe moderno* obtenemos a través de *Jusep Torres Campalans*? Jean Cassou nos da la pista de salida en la presentación de la edición francesa de Gallimard:

Nous sommes faits au caractère international comme au caractère français de Picasso, mais nous ne savons rien, ou si peu de ses attaches péninsulaires: or elles sont l'essentiel de ce génie singulier. Le livre de Max Aub nous contraint à nous placer dans une perspective ibérique pour le comprendre. Pêle-mêle avec des noms et des choses que nous connaissons, il en est vingt autres à quoi il est ici fait allusion et qui nous sont étrangers. Or c'est là le véritable univers original de Picasso. Grâce soient rendues à Max Aub qui nous le restitue par la biographie de cet extraordinaire Campalans. Et tout s'illumine pour nous dès que nous admettons que Campalans est aussi possible que Picasso et Picasso aussi hypothétique que Campalans⁸².

Así pues el libro daría una imagen de Picasso desde el punto de vista español y desde el universo ibérico del que arranca. Si hemos visto más arriba que la tradición española y la imagen de España ha sido durante décadas el verdadero problema para generaciones enteras desde el siglo pasado, sobre todo desde 1898, incluida la "generación" de Max Aub, podemos comprender que este "universo original de Picasso" del que habla Jean Cassou no es en realidad el de Picasso sino el que construye el escritor de acuerdo, no sólo con lo que imagina, sino con el *estereotipo* del artista de su generación.

81. M. Berger se basa en el trabajo de Dorothy Deegan, *The Stereotype of the Single Woman in American Novels*, que parte del supuesto de que "la literatura es un medio sensible que crea y refleja actitudes sociales" (Berger, 1979:330-333).

82. Folleto de presentación de la edición francesa de *Jusep Torres Campalans* (1961c) (incluida en apéndices).

Max Aub tenía la experiencia de haber escrito una novela sobre un escritor, *Luis Alvarez Petreña* (1932-1934), que se puede considerar el antecedente más inmediato, junto con algunos relatos anecdóticos que pudieran tener alguna relación como *Yo no invento nada* (1942) o el *Manuscrito Cuervo* (noviembre 1940 - febrero 1950), *Pequeña historia marroquí* (1955) y *Crímenes ejemplares* (1957), sin olvidar el soneto "Homenaje a Matisse" publicado en *Azor* en 1932, ni el teatro con *Un anarquista* (1949-50). Sin embargo es después de publicar *Jusep Torres Campalans* en 1958 por primera vez cuando la veta apócrifa irrumpe con más fuerza publicando poemas "ajenos" en *Antología traducida* (1963), *Versiones y Subversiones* (1971) o *Subversiones* (1971), el cuento *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* (1960), *De suicidios* (1961), *La calle de Valverde* (1961), el sorprendente *Juego de cartas* (1964), la obra de teatro *Del amor*, con trajes diseñados por Leonora Carrington, *María* (1961), monólogo atribuido al personaje de *Luis Alvarez Petreña*, *El Cerco* (1968) o la inconclusa biografía *Luis Buñuel, novela*, publicada póstumamente por Federico Alvarez con el título *Conversaciones con Buñuel* (1985), sin olvidar el imaginario discurso de ingreso a la Real Academia que publicó en *El correo de Euclides* (correo ficticio que repartía por Navidad entre sus amigos) el año anterior a su muerte.

2.2.1.- Jusep Torres Campalans, novela

Este título recuerda efectivamente a *Luis Buñuel, novela*, el retrato de una generación, ya que era éste y no otro el propósito que animaba a Max Aub a escribir la biografía de Buñuel. Para ello partía de dos trabajos previos que en aquel momento veía como preparatorios para la gran obra final, la biografía ficticia de *Jusep Torres Campalans* y el diario a modo de memoria que llegó a ser *La Gallina Ciega*. Así pues consideramos que es más acertado estudiar la novela dentro de estas coordenadas que dentro de la métrica que la emparenta con *Luis Alvarez Petreña* y con *Campo francés* también en siete partes.

Jusep nace el 2 de septiembre de 1886 en Mollerusa. Su partida de bautismo fue quemada en los incendios provocados por la Guerra Civil. Escribió siempre su nombre con u, "basándose en su oído y en su cabezonería". Inicialmente sus padres, progenitores de numerosa prole, le ingresan en un seminario, pero se escapa pronto y comienza a trabajar desde muy joven, amanuense en una notaría, cartero, mozo de cuerda en la estación de Gerona. Escribía versos y llegó a inventar una comedia. Enamorado de una comedianta la sigue a Barcelona, donde conoce a Picasso e inicia una amistad duradera. Junto a él visita el Paralelo, conoce a la *Chelito*, y comienza a frecuentar las *casas de citas*, especialmente en la calle de Aviñó.

Anarquista y católico "hasta las cachas", se inicia en el cenáculo de Domingo Foix, factor de la estación de Gerona, alumno de Ferrer, que es pintor aficionado y por su mediación nuestro joven personaje comienza a pintar. Jusep llega a tener una relación fugaz con su hermana, la Pili, al tiempo que alimenta un amor platónico y anacrónico con la señorita Romeu. Cuando ésta, que ignora sus sentimientos, se casa, Jusep, que discute entonces con Domingo Foix por cuestiones políticas y además tiene por delante la perspectiva del servicio militar, decide huir a París.

Al poco de llegar conoce a Ana María Merkel, pintora también, que le introduce en la vanguardia fauve, pero Jusep evoluciona rápidamente y al encontrarse de nuevo con Picasso rompe con los fauves y se inicia en los secretos del cubismo. La admiración que siente por el pintor malagueño, catalán para su gusto, contrasta con la animadversión que siente por el "adveredizo" Juan Gris, un segundón que se apunta a la fórmula fácil del cubismo cuando ya está descubierta, copiándola y atreviéndose a explicarla cuando su creador, Picasso, siempre despreció las palabras en la pintura. Mientras tanto continúa sus relaciones con los cenáculos anarquistas a través de F. Pla, (el Chuliá de otras obras), conociendo a *Libertad*, la *Bande à Bonnot*, a Victor Sergue, Rirette Maîtrejean... etc.

El artista, que evoluciona rápidamente, llega a la abstracción de la mano de Mondrian, no de Kandinsky, al que detesta. La gran crisis creativa a la que se ve abocado coincide con la destrucción de los grupos anarquistas, a los que se siente sentimentalmente unido, y los inicios de la guerra de 1914. La desilusión que la militarización de las clases populares provoca en Jusep es la misma que experimentaron muchos intelectuales del momento.

La guerra destruye su núcleo vital en París, ya bastante deteriorado de por sí y por su crisis depresiva. Ana María y su hermana, como alemanas, son expulsadas de Francia y él busca refugio en México, a la sombra de Alfonso Reyes.

En México comienza a trabajar en la plantación de unos amigos alemanes de Ana María. Allí conoce a los indios *chamulas*, mano de obra temporal, y al acabar la cosecha se marcha con ellos a las montañas.

Muchos años después, en 1955, el joven Max Aub, que acude a San Cristobal para impartir una conferencia, se encuentra en la calle con un hombre que inmediatamente le llama la atención y poco a poco se va informando. Su primer contacto iniciático, cómo no, dada la importancia de los librerías en la obra aubiana, es precisamente el librero de Tuxtla. *Jusep* se ha convertido en Don Jusepe y actúa en ocasiones de "embajador" entre los indios y los funcionarios gubernamentales. Ya no pinta, sólo se dedica a la procreación (mestizaje) y a los hongos, ya convertido en un entendido micólogo. Max Aub tiene con él dos conversaciones que le pondrán sobreaviso después, cuando averigüe la magnitud de su personalidad.

Al volver a París e informar a Jean Cassou, Max Aub inicia realmente la investigación, consigue entrevistas (Laffitte), críticas de arte sobre *Jusep* (Sebastiá Gasch, Paul Derteil...), catálogo de obras (de una exposición frustrada por la guerra), el *Cuaderno verde*, etc.

De Jusep no vuelve a saber nada salvo que debió morir hacia 1957.

La estructura de la obra, excepto la parte de la biografía novelada, es la de una monografía de arte tal como la pudiera haber escrito un historiador o un gru-

po de historiadores, ahora bien, tiene numerosos fallos que supuestamente no cometerían éstos, sin tener en cuenta las licencias poéticas o históricas.

Comienza el libro con tres frases de Baltasar Gracián, Santiago de Alvarado y José Oretaga y Gasset que son una llamada de atención acerca de la realidad, la ficción y la representación.

- 1) Sigue un *Prólogo indispensable* que explica la situación del escritor ante el fenómeno de un artista desconocido y el método empleado para escribir esta "biografía". Este prólogo ya aporta el testimonio de un "testigo de la época", la primera referencia de alguien que supuestamente tenía que ser "una autoridad", *Paul Laffitte*.
- 2) Continúa con los *Agradecimientos*, donde nos da numerosas pistas sobre las *fuentes* que ha utilizado el autor para reconstruir la novela y el ambiente histórico de Picasso.
- 3) Siguen unos *Anales*, imitando ciertas monografías de arte que relaciona los años de actividad del pintor con otros acontecimientos, año por año, desde 1886, en que nace, hasta 1914, en que decide desaparecer de París. Nacimientos, muertes, estrenos literarios, teatrales, artísticos, científicos y una sección de "sucesos" que nos van informando de la vertiente revolucionaria de la época y que demuestran la buena documentación que posee el autor. Acompañada de numerosas notas reales e imaginarias entre las que figura incluso Perpetua Barjau, esposa de Max Aub, como traductora.
- 4) La biografía propiamente dicha, la "novela" de Max Aub sobre un artista contemporáneo está acompañada de numerosas notas y documentos, como la carta de presentación para Julio Torri que Alfonso Reyes facilita a *Campalans*.
- 5) El *Cuaderno Verde*, llamado así por Max Aub por las tapas de cartón del cuaderno escolar en el que Jusep escribe, a modo de diario, numerosas frases, reflexiones, anécdotas... como muchos otros artistas, de forma a veces inconexa. Su significado se adivina en relación con las partes anteriores o por medio de

las notas del "investigador" Max Aub.

- 6) Las conversaciones de San Cristobal. Según la cronología de la investigación debían figurar al inicio del libro, pues se supone que Max Aub habla con Jusep antes de saber nada de su vida, por lo que debían constar a continuación del punto (1), aunque cronológicamente situadas en 1955, muchos años después de la aventura cubista parisina del artista. De nuevo se acompañan de numerosas notas, cronológicamente posteriores al hecho físico de las conversaciones, por lo que comentan inteligentemente, ya con conocimiento de causa, las desconcertantes declaraciones de *Campalans*.
- 7) Finalmente el *Catálogo* de las obras que pudo reunir un joven crítico irlandés en 1942, cuando el pintor había desaparecido del mapa artístico europeo hacía unos diecisiete años. El catálogo, preparado desde 1940, tuvo que posponer su aparición al estallar la II Guerra Mundial con tan mala fortuna que una bomba acabó con Henry Richard Town y, por tanto, la exposición jamás se llegó a realizar.

Las obras descritas en este catálogo aparecen reproducidas en las diferentes ediciones, nunca al completo. Hay que añadir a las ilustraciones de los "cuadros" los numerosos dibujos de mayor o menor tamaño que no figuran en dicho catálogo.

Junto a esta documentación se incluyen tres fotografías, la del padre y la madre de *Campalans*, supuestamente facilitadas por un hermano del pintor durante la investigación y que, en realidad, corresponden al archivo de extras de la película *Sierra de Teruel* realizado por Max Aub, y otra de *Jusep* junto a Picasso que en realidad es un montaje realizado por Renau sobre una fotografía real de 1906 tomada por Vidal Ventosa en su estudio "El Guayaba" en la que Picasso, sentado, tiene a la derecha a Fernande Olivier y a la izquierda al poeta catalán Ramón Raventós que es precisamente quien presta su lugar al pintor imaginario (¿un espectador de un estadio de fútbol dotado de una total calvi-

cie para evitar su reconocimiento?, aclararemos éste punto en el cap. VIII).

En 1958, coincidiendo con la presentación de la novela *Jusep Torres Campalans*, se realizó una exposición en las galerías Excelsior, relacionadas con el más popular periódico del país del mismo nombre, el cual fue siguiendo el acontecimiento día a día. Aquel año se creó la leyenda escandalosa que rodea la novela y que pervive hasta hoy en día, como veremos.

La novela se convirtió en un verdadero "best seller", avalado por la presentación inestimable de Jean Cassou y la excelente edición de la prestigiosa editorial Gallimard, en 1961. Después se celebró la presentación en Nueva York (1962), con exposición en la galería Doubleday, con catálogo propio y ampliación de obra. Max Aub justificará esta ampliación a causa de una supuesta aportación de obra por parte de los familiares de Ana María Merkel, que se habrían puesto en contacto con el escritor a raíz de la publicación de la supuesta "biografía".

Años después *Jusep Torres Campalans* volvería a reaparecer con nueva obra en el *Juego de Cartas* (1964). El autor era sustituido por su personaje hasta el extremo en que firma una crítica de arte, "Vincent le rouge" de la que ya hemos hablado, o recibe los saludos especiales de amigos y conocidos a través del correo (Camilo José Cela).

2.2.2.- Biografía sucinta de Max Aub

El único intento de biografía como tal es el realizado por Rafael Prats Rivelles (Prats, 1978), que inicia el trabajo en 1970 y lo finaliza en 1972, no siendo publicado hasta 1978⁸³, mucho después de la muerte de Max Aub.

83. Se dirige por primera vez a Max Aub comunicándole que ha iniciado el trabajo en carta del 2 de marzo de 1970 (Leg. prov. núm. 11, *A-B Max Aub*). En carta del 18 de abril de 1972 le comunica la finalización del libro, pero se lamenta porque la editorial no termina de decidirse a publicarlo por miedo a la censura, pero esto podría ser una excusa poco fiable. Como entonces se rumoreaba que Max Aub iba a volver a España, era posible suponer que la editorial estuviera interesada en hacer coincidir la publicación de la biografía con la publicidad que generaría la vuelta (Correspondencia con Prats Rivelles, leg. prov. núm. 11, *A-B Max Aub*).

Antes de esta obra, nos encontramos con numerosos artículos e introducciones de libros que se preocupan de incluir pequeñas biografías. Entre ellas cabe señalar las de Eugenio G. de Nora (Nora, 1970)⁸⁴, Ignacio Soldevila (Soldevila, 1974) y Francisco A. Longoria (Longoria, 1977: 11-13). De entre todas la más utilizada hasta el momento es la de Soldevila.

Junto a las pequeñas anotaciones que van dejando unos y otros estudiosos sobre Max Aub en libros y revistas, hay que tener en cuenta, a la hora de conocer detalles de su vida, las apostillas biográficas que incluye el propio escritor dentro de sus obras, pues donde mejor le cuadra introduce algún dato personal⁸⁵.

Las últimas aproximaciones a la biografía de Max Aub se han publicado recientemente (verano 1992) por Miguel A. González Sanchís, utilizando ya los fondos de la Fundación Caja Segorbe⁸⁶.

Hasta el momento en que se complete la verdadera biografía que está por hacer⁸⁷, nos basaremos, fundamentalmente y como punto de partida, en la somera

A pesar del esfuerzo que realiza, contiene algunos errores que no es el momento de enumerar, si bien el más llamativo es el cometido con la fecha de nacimiento de Max Aub, del 3 de junio de 1903, cuando es el 2. Por otro lado hay que resaltar que contiene información referente a las artes plásticas valencianas y al grupo de Max Aub, Genaro Lahuerta y Pedro Sánchez, que no contienen los demás y que es especialmente interesante para nuestro trabajo, aunque hemos de lamentar las deficientes o nulas referencias documentales que hacen difícil su aprovechamiento.

84. Siendo un trabajo anterior al de Prats, es de señalar que no contiene los mismos errores.

85. Por ejemplo en *Teresita*, un cuento que Max Aub dedica a Alfonso Reyes en *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*, (Aub, 1960: 266-267), en un momento dado, cuando se menciona Denia, no puede evitar salirse del relato y rememorar una aventura marinera vivida con Juan Chabás en una barquilla "con vela desvelada", referencia a su vez a la obra de Chabás que Max Aub había reseñado para *La Gaceta Literaria*, [12 (15 julio de 1927), 4]. No hay que olvidar que Chabás es de Denia y que esta anécdota bien pudo ser real.

86. "La creatividad de Max Aub. Etapa primera (I)", *La Villa de Altura: Publicación trimestral alturana*, Altura, verano 1992 y "Max Aub: bio-bibliografía", en la reciente edición de *San Juan*, la obra de teatro de Max Aub (González Sanchís, 1992: 197-121).

87. Para lo cual está pendiente el trabajo de catalogación de los fondos del *Archivo-Biblioteca Max Aub* y el proyecto de dar a conocer la correspondencia de

autobiografía que el mismo Max Aub escribió (1953) y que ha sido facilitada por el *Archivo-Biblioteca Max Aub*⁸⁸. Creemos que este procedimiento evitará que caigamos en algunos errores habituales, anotando al margen datos que puede resultar interesante aportar:

Como dicen los diccionarios nació el 2 de junio de 1903, en París, 3 cité Trévise⁸⁹, para mayor precisión casi pared por medio de las Folies Bergères. Mi padre -que falleció en Valencia, hace dos años- era comerciante, hijo de una familia bávara con aficiones intelectuales⁹⁰. La familia materna era de origen sajón y pertenecía a la burguesía alta. Recuerdo haber visto una vez a mi tío Ludwig Aub, en München. Era un tipo curioso, grafólogo y autor de

Max Aub.

88. No figura la fecha, pero dado que en el escrito se comenta la muerte del padre, ocurrida dos años antes, se puede suponer que data de 1953, pues Don Federico, el padre de Max Aub, falleció en 1951 (Prats 1978: 55). Se trata de cinco folios mecanografiados y agrupados formando un cuaderno junto con otras breves biografías y recuerdos sobre personajes que Aub conoció y otros escritos variados. Entre las notas biográficas, algunas han sido publicadas por separado, como "Elio Vittorini", (*Revista de Bellas Artes*, 8, México, marzo-abril, 1966, pp. 75-76), o "Erwin Piscator", (*Revista de Bellas Artes*, 9, México, mayo-junio, 1966, p. 97) y recopilados posteriormente en "Algunos muertos recientes que uno ha conocido", (*Papeles de Son Armadans*, tomo XLII, n. CXXV, Madrid-Palma de Mallorca, agosto, 1966, pp. 193-202). Otros escritos recogidos en el mismo cuaderno (aún sin catalogar) es posible que sean inéditos como "Elogio de la diversidad de Picasso" o "Vincent, le Rouge" (firmado J. T. C.). Entre todos ellos, esta breve autobiografía no ha sido dada a conocer en su integridad hasta ahora, porque fue enviada a I. Soldevila en diciembre de 1953 (según nos fue confirmado en carta de fecha 28-IV-1993) para que la utilizara en su Memoria de Licenciatura, pero Soldevila no la pudo transcribir por completo ya que tuvo que censurar las menciones políticas y abarcar únicamente hasta 1936.

Existe otra autobiografía realizada para el Diccionario Biográfico Español Contemporáneo (Leg. prov. 3-A, *A-B Max Aub*).

89 En la exposición *Max Aub*, F C S, julio de 1992, se podía comprobar el "Extrait des Minutes des Actes de NAISSANCE" de 1903, donde efectivamente figura que

"Les deux juin mil neuf cent trois, à midi, est né, 3 cité Trévise, Max, du sexe masculin, de Frédéric Guillaume Aub, vingt-cinq ans, négociant, et de Suzanne Mohrehwitz, vingt-deux ans, sans profession, mariés, domiciliés comme dessus. Dressé le quatre juin courant, par Nous, Jean Frédéric Roux Ajoint a su Mane du IXe. Arrondissement de Paris".

90. En 1951, como hemos comentado y Max Aub no puede acudir al entierro a causa de los visados.

Federico Guillermo Aub Marx era de Baviera, hijo de Max Aub y de Magdalena Marx. Provenía de una familia dedicada a las leyes, tenía don de gentes, hablaba bien el español y viajaba constantemente como representante comercial.

muchos folletos más o menos esotéricos. Mi madre es parisina y, ella sí, hija de familia de comerciantes, de origen también sajón. Mi padre había viajado bastante antes de casarse, en París, en 1902. Sus negocios le habían llevado ya, hacia años, a España. Mi madre, con aficiones artísticas, era compradora, en París, de una casa de antigüedades de München. Vivíamos cómodamente, 73 faubourg Poissonnière, en la planta baja había una librería: desde que tengo uso de razón nada me ha atraído tanto. Aprendí a leer en *Los Miserables*⁹¹. A los cinco años empecé a ir al Collège Rollin -un enorme caserón de la avenida Trudaine⁹². No creo haber sobresalido nunca como estudiante, ni bueno, ni malo. Recuerdo, muy vagamente, porque siempre tuve muy mala memoria, que mis amigos eran hijos del director de la Opera Cómica, Mr Carré. Tendría yo ocho o nueve años cuando pasé unas navidades en Alemania, en Berlín, München y Nuremberg, donde teníamos familia. A los once años, en 1914, sabía yo lo que todos los muchachos franceses saben -sabían- a esa edad, bastante latín. Solíamos veranear en un pueblecillo del departamento del Oise (Montcornet) de donde era mi ama seca (que nací señorito: con ama y fraülein), una aldea tranquilísima, donde éramos conocidos hasta de las ratas (mis padres iban allí a cazar, a su tiempo). En julio de 1914 mi padre estaba en España- en Cadiz, si recuerdo bien-. Estalló la guerra, con nosotros estaba veraneando mi abuela materna. Mi padre, a pesar de vivir en París, de estar casado con una francesa, nunca había renunciado a su nacionalidad alemana; de la noche a la mañana nos convertimos de amigos en ene-

91. De Victor Hugo, por quien su madre tenía una pasión que cultivaba desde la infancia, recordando el entierro multitudinario del escritor. Esta pasión se la transmitiría al hijo (Soldevila, 1974: 142). Hay que tener en cuenta que la primera visita de *Campalans* en París es a la casa de Victor Hugo, pero el personaje ya no se emociona.

92. Según Ignacio Soldevila es entonces cuando debe sentir esa manía infantil por las carnicerías, mientras que las frutas y vegetales le atraen poderosamente la atención. Esta vivencia parisina es la que reproducirá en su novela *Fábula verde* (Soldevila, 1974: 140-141), en la que también percibimos cierta atmósfera proveniente de *A rebours* de Huysmans, publicada en 1884.

migos. El alcalde -gran amigo de casa- habló con mi madre no respondiendo de que no nos pegaran un tiro al azar de las sombras. En septiembre -durante la batalla del Marne- que se libraba a dos pasos, salimos hacia España; mis tíos -los hermanos de mi madre- peleaban en el ejército francés; la familia de mi padre en las filas alemanas; otro tío mío, comandante casado con una hermana de mi madre, lo era del ejército austriaco. No nos permitieron pasar por París ni recoger nada. Todo lo de nuestra casa fue vendido en pública subasta, como bienes pertenecientes "al enemigo"⁹³.

Nos esperaba mi padre en Barcelona y, por razones de gran amistad con uno de sus clientes, fuimos a vivir a Valencia. Nos instalamos en una casa de la calle de la Reina, en el Cabañal. Fui a la Alianza Francesa y, tan pronto como ingresé en el Instituto de Segunda Enseñanza, a la Escuela Moderna⁹⁴; única que existía entonces que no fuese regentado (sic) por frailes. Mis padres eran perfectamente agnósticos, y jamás se me habló de religión en mi casa⁹⁵. Cursé el Bachillerato en el Instituto de Valencia, con buenas notas

93. El viaje fue infernal, en septiembre, duró ocho días, cruzándose con interminables trenes de heridos. Esto lo recordará inténsamente toda la vida (Soldevila, 1974: 142), y lo comentará en las "Conversaciones con Buñuel" poco antes de morir como si hubiera sido el día anterior (Aub, 1985: 35). Estos datos hay que tenerlos en cuenta a la hora de leer la supuesta crítica de Paul Laffitte en relación con H. Kahnweiler y G. Stein en *Jusep Torres Campalans*.

94. La Escuela Moderna de Valencia conoce varias etapas y varios asentamientos, en calle de Gracia núm. 28 (curso 1906), después en la plaza Pellicers núm. 1 hasta 1909 fecha en la que, con motivo de la Semana Trágica, las autoridades aprovechan para cerrarla (Samuel Torner, su director entonces, sufre destierro y marcha a la Argentina). En el curso 1910-1911 se abre nueva sucursal en el Camino del Grao, letras AC. Entre 1906-1914 tuvo tres directores: Samuel Torner, José Casasola y Vicente March. Ya en 1914 su situación era delicada por la desertión de antiguos protectores y la escasa afluencia de alumnos. En septiembre de aquel año, Samuel Torner se vuelve a hacer cargo de la dirección (había sido uno de los alumnos predilectos de Ferrer). Coincide con distintos homenajes a Ferrer con motivo del quinto aniversario de su muerte, ofrecidos por *El Radical*, *El Pueblo*, *Unión Republicana*... La Escuela Moderna valenciana, contrariamente a la de Barcelona, era verdaderamente popular, regalaba los textos y las mensualidades que pagaban los alumnos eran de hasta 1 pts. De ahí proviene la penuria económica en la que se hallaban los profesores. Fue clausurada definitivamente en 1926 y su director de entonces, José Alberola, encarcelado. (Lázaro, 1989).

95. Su estirpe judía le fue desconocida hasta llegar a la mayoría de edad.

en letras. Mis amigos eran José Gaos y José Medina Echavarría, que luego han sobresalido tanto en sus disciplinas⁹⁶. Recuerdo que al año de llegar a España escribí mi primer poema, en español -nunca he podido escribir nada en otra lengua⁹⁷. Mi padre tuvo que empezar de nuevo a construir nuestra vida: fue viajante de comercio de un almacén de quincalla y bisutería sevillana.

Al acabar el bachillerato (poemas en prosa, esbozo de algunos dramas)⁹⁸ puesto a escoger la universidad (Historia) y el trabajo paterno me decidí

"Sus padres, que se habían naturalizado españoles desde 1915, no mantenían contactos permanentes con las pequeñas comunidades judías del país. El conocimiento de su origen judío hubo, sin embargo, de afectar entonces a Aub que descubría así una nueva causa de distanciamiento. Esto explica, por otra parte, el interés que despertaron inmediatamente en él los primeros esbozos de la teoría de lo español como resultado de la convivencia de las tres culturas, tal como luego la desarrolló Américo Castro, pero que ya Aub había leído en los textos del historiador belga Henri Pirenne, y en la reseña favorable a la teoría que entonces publicara en la *Revista de Occidente* Sánchez Albornoz" (Soldevila, 1974: 144).

El interés por lo judío se percibe a lo largo de la obra aubiana, terreno aún inexplorado, así como en los contactos de Aub con la comunidad judía en México. Francisco Ayala apuntaba recientemente que en esa faceta, siendo fundamental en el escritor, no se había hecho suficiente hincapié (Segorbe, 1992).

96. J. Gaos (Gijón, 1900 - México, 1969). Filósofo y profesor en Madrid y México, a donde acude tras la Guerra Civil. Max Aub escribe un artículo sobre "José Gaos" para *Cuadernos americanos*, (marzo-abril, 1970, pp. 75-84) en el que habla de su juventud en Valencia. Sus costumbres en el cepillado de dientes son las mismas que las de *Jusep Torres Campalans* (Prats, 1978: 129).

J. Medina (Castellón de la Plana, 1903,- Santiago de Chile, 1977). Catedrático de Filosofía del Derecho en España, Letrado de las Cortes y Encargado de Negocios de la Legación de la República Española en Varsovia. Exiliado como Max Aub en América fue profesor en México, Colombia y Puerto Rico y trabajó en CLACSO y CEPAL. Está considerado como uno de los padres de la Sociología Latinoamericana.

97. A pesar de la experiencia brutal que sufrirá el niño con el cambio de país, su adaptabilidad es extraordinaria. Dado que sus padres hablaban muy a menudo en español, no solamente para recibir a los clientes españoles, sino para hablar entre ellos sin peligro de que los niños pudieran enterarse, este idioma pudo estar revestido de exotismo y adquirir tintes iniciáticos hacia el mundo de los adultos (Soldevila, 1974: 142). Por otro lado Max Aub solía decir "Se es de donde se hace el bachillerato" para calificarse como escritor español, incluso llegaba a identificarse como escritor valenciano (Soldevila, 1974: 143).

98. Al igual que *Jusep Torres Campalans* en Gerona durante su adolescencia. Max Aub entonces formaba grupo con José Medina y José y Carlos Gaos, que también escribieron algunos dramas (Aub, 1970c: 76).

por lo último⁹⁹. Durante cuatro años (del 20 al 24) viajé por Levante, Aragón y Cataluña vendiendo toda clase de artículos; de Figueras a Almería, recorrí todas las ciudades y pueblos de alguna importancia. Leía, estaba suscrito a todas las revistas literarias francesas¹⁰⁰. El año 21 conocí, en Gerona, a Jules Romains¹⁰¹; me dió una tarjeta de presentación -de la que hice uso dos años más tarde- para Enrique Díez-Canedo¹⁰². Al cumplir veinte años me decidí por nacionalizarme español haciendo el servicio militar, pero me salvó mi miopía aunque con ello quedé definitivamente como español. En diciembre de 1923, habiéndome tocado 500 ptas. a la lotería (en Murcia), fui por primera vez a Madrid, con José Medina¹⁰³. Fui a ver a Canedo, cuya simpatía no me faltó nunca, hasta su muerte. Es de los pocos que tuvo -desde esa fecha- fe en mí. Nunca se lo podré pagar¹⁰⁴. Leyéronse versos míos en el Ateneo, me pre-

99. Tal y como lo expresa, descartamos la idea del sacrificio de Aub por no poder realizar una carrera universitaria (defendida por Prats, 1978: 25), al mismo tiempo que tampoco se puede asegurar que el estudiar una carrera (Historia o "Derecho" como se ha llegado a cecir) fuera imposición paterna (como afirma González, 1992: 110).

100. Como dice acertadamente Pilar Moraleda García, "Max Aub no era un viajante con aficiones literarias sino un escritor que se ganaba la vida como viajante de comercio: no vivía de la literatura, pero sí para ella", (Moraleda, 1984: 2). Estaba suscrito a la *N.R.F.* (*La Nouvelle Revue Française*) desde 1918 (González, 1992: 110).

101. Seudónimo de Louis Farigoule (1885-1927). Formuló la doctrina del unanimismo a principios de siglo. Doctrina de gran influencia sobre Max Aub, según la cual cualquier unión de individuos posee una especie de alma colectiva. *La vie unanime* se publicó en 1908 y forma un conjunto de poemas en los que se formulan las ideas de la Abadía de Créteil y una búsqueda espiritual con la realidad. Max Aub se le presenta como lector asiduo de sus obras y de sus artículos en la *N.R.F.*

102. Enrique Díez Canedo era un escritor y poeta cercano a la generación del 98 (Badajoz, 1879 - México, 1944) y de gran influencia en la vida cultural de entonces. Para ingresar en la "Universidad" que suponían las tertulias literarias el aspirante tenía que conseguir que algún tertuliano, preferiblemente de estimada categoría, como Enrique Díez-Canedo, le presentara. (Véase cap. "Gestación de una obra. Las tertulias literarias de la República").

103. Es un buen compañero de viaje, quien le acompaña en otros que realiza, por España y Rusia (véase Cap. II. 1).

104. Si Max Aub llega a México en 1942 y Canedo muere en 1944 se vieron allí durante poco tiempo, sin embargo nuestro escritor continuará en estrecha relación

sentó ¡Luis Fernández Ardavín!¹⁰⁵ amigo por entonces del grupo que se reunía en Regina. Allí conocí a los escritores de mi generación¹⁰⁶ y publiqué unos versos en el último número de *España*¹⁰⁷. *España* está a la base de mi formación, y de mi información entonces perfectamente al día gracias al propio Canedo -letras-, a Salazar¹⁰⁸ -música-, a Juan de la Encina¹⁰⁹ -pintura-, y sin duda mis ideas políticas fueron formadas por el Ortega¹¹⁰ y el Araquistain de

con la familia de don Enrique y en 1943, al publicarse *San Juan*, será Canedo quien lo prologue.

Para comprobar la gran importancia de Enrique Díez Canedo en la vida de Max Aub véase el capítulo "Gestación de una obra. Las tertulias literarias" y el capítulo sobre "Max Aub en México".

105. Escritor menor de teatro con el que Max Aub no se identifica.

106. La situación de la generación de Max Aub está tan enredada que le dedicamos un capítulo aparte.

107. La revista *España*, con el subtítulo *Semanario de la vida nacional*, fue publicada en Madrid de 1915 a 1924. Fundada por J. Ortega y Gasset, fue su primer director, seguido por L. Araquistain y Manuel Azaña. Revista política y literaria en la que colaboran figuras relevantes de la cultura española.

108. Esteban Salazar Chapela (Almagén de la Sierra, Málaga, 1900 - Londres, 1965). Escritor habitual de *El Sol*, *Revista de Occidente* y *La Gaceta Literaria*. Como novelista publicó *Pero sin hijos* en 1931. Desde 1939 vivió el exilio en Inglaterra, encargado del *Boletín* del Instituto español en Londres. Escribe en 1959 *Perico en Londres* y *Desnudo en Piccadilly*.

109. Seudónimo de Ricardo Gutiérrez Abascal, (Bilbao, 1883 - México, 1963). Historiador y crítico de arte que estudia en Bilbao y Alemania. Desde 1909 se traslada a Alemania, de donde vuelve en 1914 a consecuencia de la I Guerra Mundial. Desde entonces hasta la Guerra Civil española colabora en *España*, *Hermes*, *La Voz* y *El Sol*. En 1931 es nombrado director del Museo de Arte Moderno. En 1939 se exilia en México donde fue profesor de Historia del Arte en la Universidad. Es uno de los más influyentes críticos españoles de la primera mitad del siglo XX (véase el capítulo sobre las relaciones de Max Aub con los críticos de Arte).

110. D. José Ortega y Gasset (Madrid, 1883 - 1955) recibió su formación en Alemania, siguiendo la filosofía neokantiana de H. Cohen. Fue Catedrático de Metafísica en la Universidad desde 1911. Ejerció un gran poder e influencia sobre la vida cultural española a través de la revista *España*, el periódico *El Sol* y sobre todo la *Revista de Occidente*. En 1936 salió de España y no volvió hasta 1948. Ha ejercido una gran influencia en la literatura española del siglo XX, sobre todo a raíz de obras como *La deshumanización del arte* y *La rebelión de las masas* (1930). Sus seguidores vanguardistas de la *Revista de Occidente* fueron llamados despectivamente orteguistas. Max Aub, lector asiduo de la revista, se inicia en la literatura dentro de esta estética, lo que no quita para que después haya sido uno de sus más encarnizados fustigadores, junto con Juan Goytisolo, resaltando el papel negativo de Ortega en el desarrollo de la novela española del siglo XX (Castañar,

entonces¹¹¹. Por otra parte, la *Colección Universal*, de Calpe, Gaos me hizo leer a Taine¹¹² (los filósofos del XIX), descubrimos a Ramón¹¹³; Jammes tuvo entonces influencia sobre mí¹¹⁴; no perdí, desde 1918 un número de la *N.R.F.* Pero nuestro entusiasmo era por Baroja¹¹⁵. (Unamuno también ha influido bas-

1992: 17). Las manifestaciones de Aub sobre el poder de Ortega están claramente expresadas en *Poesía española contemporánea* (Aub, 1969: 92-93).

111. Luis Araquistain (Santander, 1886 - Ginebra, 1959), periodista de gran influencia en la II República. Militante socialista, consejero de Largo Caballero, de quien será subsecretario. Después de su embajada en Berlín (febrero de 1932 a mayo de 1933) experimenta una radicalización que expresa en *Leviatán* y *Claridad*, revistas que dirigió. También fue director, después de Ortega y antes que Azaña, de la revista *España*. En septiembre de 1936 fue nombrado embajador de la República en París, momento en el que Max Aub trabaja con él, desde diciembre de 1936 a julio de 1937, como Agregado Cultural de la Embajada. Organizarán entonces el Pabellón Español en la Exposición Universal de París, encargando a Picasso un gran cuadro que resultará ser el *Guernica*. Acabada la guerra se traslada a Inglaterra, donde residirá hasta 1945, fecha en la que se traslada a Ginebra, donde muere. (Tusell, 1983). Con respecto a Araquistain y Ortega, hay que recordar que el primero arremete contra el segundo a través de las páginas de *Leviatán* mucho antes y más encarnizadamente que lo haría Max Aub (Araquistain, 1934 y 1935).

112. Hippolyte-Adolphe Taine (1828 - 1893) fue colaborador de la *Revue des deux mondes* y del *Journal des débats* y profesor de estética en la École des Beaux Arts. Publicó divesos ensayos, entre ellos *Essais de critique et d'histoire* (1858). Su perspectiva filosófica está cercana al determinismo positivista. Intenta subrayar la importancia de la influencia de las contingencias históricas, premisas antropológicas y el contexto geográfico y social en el comportamiento humano y, como consecuencia, en las obras artísticas.

Su obra sobre *La philosophie de l'art* de 1865 sería traducida al español por Amparo Cebrián y publicada en la Colección Austral de Espasa-Calpe en 1945.

Gaos era su maestro en aquella época (Aub, 1970c: 78).

113. Ramón Gómez de la Serna (Madrid, 1888 - Buenos Aires, 1963). Funda la tertulia del Pombo en 1915 que se continuará hasta la Guerra. Comienza a escribir muy pronto, *Entrando en fuego: santas inquietudes de un colegial* (1904), influyendo definitivamente en el panorama literario anterior a la Guerra. Comienza criticando a la generación del 98 y evoluciona hacia posturas vanguardistas. Dirige *Prometeo*, revista que divulga las nuevas corrientes. El humor más la metáfora definirán la greguería hacia 1910.

114. Francis Jammes (1868 - 1938). Escritor francés que inicia su carrera en 1891 con unos versos de forma clásica, pasando luego a una prosodia más libre e irregular. Suele describir la realidad del campo en sus poemas, mientras que sus novelas son melancólicas y sentimentales como *Clara d'Ellébeuse* (1899). Tras un periodo de acercamiento religioso, su obra más celebrada sería *Ma France poétique* (1926) y *Sources* (1936), donde las almas humildes del mundo natural se expresan en un lenguaje sencillo y lírico. Habría que considerar la posible influencia sobre *Fábula verde*.

115. Pío Baroja (1872 - 1956). Representante de la generación del 98 de la que él

tante en mí¹¹⁶, y Quevedo -pero ese es otro cantar¹¹⁷).

En 1924 hice un viaje por Alemania, con ocasión de que (sic) mi padre decidió establecerse por su cuenta. Estuve tres meses en la Selva Negra. De vuelta mis viajes fueron ya -hasta 1936- por toda España, que recorrí de punta a punta tres veces al año. Me casé en 1926 con mi primera novia, tengo tres hijas, una nieta inglesa, que allí vive mi primogénita¹¹⁸.

A España (en 1923) sucedió *La Revista de Occidente*¹¹⁹. Todos eran mis amigos

mismo renegaba como una falsa entelequia, Max Aub siempre habla de él con gran afecto y benevolencia. Es uno de los más citados en los anales de *Jusep Torres Campalans* a la vez que aparece relacionado con Picasso. Aub le recuerda con cariño a pesar de que tuvo una experiencia desagradable con Pío Baroja durante la guerra, cuando éste estaba alojado en la Casa de España en París y no cesaba de proferir comentarios negativos a la República. Araquistain y Trudi, su mujer, pretendieron que Max Aub lo expulsara pero no lo hizo "¡Cómo iba a echar a Don Pío!". Pío Baroja describió posteriormente con acritud estos hechos en sus *Memoorias* (1955) y en un libro publicado en Chile titulado *Ayer y Hoy* (1939) (véase Cap. II.2).

116. Miguel de Unamuno (1864 - 1936). Se le considera la personalidad más vigorosa de la generación del 98. La importancia de su pensamiento y personalidad entre los jóvenes intelectuales de la II República, entre los que figura Max Aub, fue enorme. A pesar de las contradicciones políticas que mostró, continuaron admirándole profundamente. Max Aub no es menos, la influencia que Unamuno tiene sobre nuestro escritor es fundamental (véase Max Aub y la Historia).

117. Quevedo le acompañará en las prisiones, como dice más abajo.

118. Se casa con Perpetua Barjau, a la que Max Aub llama Peua y a veces, sobre el papel, sólo P., el 3 de octubre de 1926 en la iglesia de San Andrés y luego tomará el tren para Madrid, donde estuvo tres semanas, luego Burgos, Vitoria, San Sebastián, Bilbao, Santander, Oviedo, León, La Coruña, Santiago, Vigo, Astorga, Zamora, otra vez Madrid, Calatayud, Zaragoza, y vuelta a Valencia el 22 de diciembre. Naturalmente este viaje de novios era también de trabajo (Prats, 1978: 29). Primero vivieron en la calle Garrigues, después en Sevilla 8 (propiedad de Arturo Carbonell) y finalmente en Almirante Cadarso, 13.

Su primogénita, María Luisa (Mimín), nace en 1927 y está domiciliada en Londres, casada con un inglés, presidente de una importante compañía comercial (3 hijos). Elena nace en 1931, casada con Federico Alvarez, que fue durante algún tiempo profesor en la Universidad de La Habana, Cuba; (2 hijos: Terele y el Güero), pasará posteriormente a vivir en México y actualmente en Madrid. Y Carmen, que nace en 1936 y reside en Veacruz, México, casada con un teniente coronel del ejército mexicano (5 hijos). María Luisa (Mimín) es la nieta inglesa.

119. Madrid (julio, 1923 - junio, 1936). Fundada y dirigida por José Ortega y Gasset. El secretario de redacción fue Francis Vela. La editorial del mismo nombre, en relación con la revista, se fundó en Madrid en 1923, y desempeñó una importante labor. De clara orientación humanista, difundió el nuevo pensamiento filosófico europeo, sobre todo el alemán, contribuyendo al conocimiento de las

pero ya había algo en mí que no comulgaba con las teorías de Ortega -reflejo de tantas alemanas- ni con el surrealismo que viví desde el principio (añádase, desde entonces, algunos viajes a París y otro, en 1933, a la URSS, para ver su teatro¹²⁰); en 1928 ingresé en el partido socialista obrero español, al que sigo perteneciendo¹²¹. Mis libros de entonces están dentro de la línea de la literatura *pura*¹²². No tuve actuación política alguna¹²³. Llegó la sublevación militar de Franco. Estaba en Madrid. A fin de julio pude llegar a Valencia; allí me hice cargo, por el partido socialista, de la dirección de *Verdad*¹²⁴. A primeros de noviembre volvía a Madrid¹²⁵; a fines de año estaba

nuevas corrientes artísticas y culturales de vanguardia. En la *Revista de Occidente* publica Max Aub un fragmento de *Geografía* en octubre de 1927 (pp. 61-79).

120. En este viaje le acompañará José Medina Echavarría.

Es de notar cómo Max Aub participa de la fascinación que entonces ejercía Rusia en gran parte de la inteligencia mundial durante los años treinta. Concretamente en España el auge del género de "libros de viaje a la URSS" es un ejemplo de la pasión con que se leían y envidiaban las conquistas socialistas soviéticas, como ha apuntado acertadamente M. Aznar (1987: 37), quien aconseja mayor información en George Portnoff, *La literatura rusa en España* (Nueva York, 1932) y George O. Schanzer, *Russian Literature in the Hispanic World: A Bibliography*, (University of Toronto Press, 1972).

121. El título de afiliado a la Agrupación o Sociedad Socialista de Valencia, libreta núm. 65 tiene fecha 23 de noviembre de 1929 (*A-B Max Aub*).

122. Se refiere a los vanguardistas *Geografía* (1927-1929) y *Fábula verde* (1932).

123. Como el resto de la generación. Hasta la publicación de *Luis Alvarez Petreña* (1932) no se percibe el cambio de orientación hacia una literatura de compromiso. Este cambio lo describe Aub en algunas ocasiones en sus novelas, por ejemplo, en el caso del personaje de Victor Terrazas, transformado en "Comandante Rafael" en *Campo del Moro* (Aub, 1979b: 108). En cuanto a la postura de la generación, los artículos de guerra de María Zambrano son muy ilustrativos por la proximidad amistosa con Max Aub (Zambrano, 1977 y 1989). Para mayor información sobre "La radicalización de los intelectuales jóvenes", Javier Tusell y Genoveva G. Queipo de Llano, *Los intelectuales y la República*, (1990: 67-92).

124. Diario socialista de Valencia en su primera época, de un solo pliego de 4 pág. 75x50 cm., a una tinta, que se vende a 15 cts. Tenía su sede en C/ Guerrillero Romeu, núm. 20, prim., y en C/ Vilaragut, 5, mientras que la administración estaba situada en el bajo de trinquete de Caballeros, 14. Se sirve de algunas fotos y dibujos cómicos de Soriano. Prats Rivelles afirma que es el "diario del Partido Comunista" (Prats, 1978: 38).

125. En Madrid tiene casa, en Valle Hermoso, en el año 1935 (Aub, 1971b: 370) o en el piso 27 de la Torre de Madrid (García, 1992: 112).

en París, con Araquistain, como agregado cultural de la Embajada. Volví a Valencia en 1937, secretario del Consejo Nacional del Teatro. Había de salir, por la frontera catalana, a fines de enero de 1939. Desde hacía más de un año trabajaba mano a mano con Malraux en la realización de *Sierra de Teruel*, película basada en *L'Espoir*¹²⁶.

Hacía años que dirigía el teatro de la Universidad de Valencia¹²⁷. ¿Qué influencia ha tenido Malraux en mí? Es difícil decirlo; creo que es más personal que literaria. Tal vez otra, sea la de Thomas Mann¹²⁸. Otra, también personal, fue la de Aragon¹²⁹. Recordando, no quiero dejar de señalar la de Ramón Pérez de Ayala¹³⁰: el de *La Pata de la Raposa* (Ayala había sido novio o pretendiente de una tía de Gaos) y la de Valle-Inclán cuyo estilo de su se-

126. Novela de Malraux basada en la guerra civil española en 1937. Existe traducción española, *La esperanza*, por José Bianco, Barcelona, 1978 y 1989.

Max Aub ha publicado el guión de la película precedido de un prólogo (*Sierra de Teruel*, México, 1968) que fue reproducido en el Catálogo de la exposición *André Malraux y España*, celebrada en la Casa de España de París en 1989.

Sobre la labor de Max Aub en la película, es muy esclarecedor el artículo de Denis Maión "Max Aub y Andre Malraux", publicado con motivo de la muerte del escritor (1973: 79-81).

127. Seguramente se refiere a *El Buho*, al que estuvo vinculado en 1934, pero ésta afirmación es puesta en duda por M. Aznar (1992) después de contactar con algunos miembros de dicho grupo.

128. Thomas Mann (1875 - 1955). Colaboró en la revista *Simplicissimus* en Munich en 1894. Esta es una revista muy leída en los ambientes anarquistas españoles. Contraponía la *kultur* a la *Zivilisation*. Muy polémico con la democracia de los países occidentales, hasta 1922 no adoptó una postura clara en su defensa. Mantuvo una meritoria oposición a Hitler, pero lo que pudo llamar la atención del joven Max Aub fue la publicación en 1924 de *Der Zauberberg*, (la montaña mágica), o *José y sus hermanos* (1933-43) por las razones que expresamos en torno a las novelas sobre artistas. En los anales de *Jusep Torres Campalans* se reseña la obra de Mann *Los Buddenbrook* (1901).

129. Louis Aragon (1897 - 1982) iniciador del surrealismo con A. Bretón. Habría que destacar, en relación con *Jusep Torres Campalans*, la novela *Le paysan de París* (1926), con Picasso como protagonista. Max Aub le conoce personalmente desde los años treinta, uniéndoles una gran amistad.

130. (1888 - 1962). En *La pata de la raposa* (1912) y *Troteras y danzaderas* (1913) reaparece un personaje de su primera novela, Alberto Díaz de Guzmán, figuración literaria de P. de A.

gunda manera, me impresionó mucho. También Miró, pero menos¹³¹.

Una de las primeras cosas que hicieron los franquistas al entrar en Valencia fue posesionarse de mi casa (era la segunda vez que, por la guerra, perdía cuanto tenía). Ahí tendría que hablar de Luys Santamarina, escritor montañés, gran amigo mío (es el Salomar de *Campo Cerrado*)¹³² en años anteriores y que tuvo influencia -no por sus obras, sí por su gusto- en el evidente rebuscamiento de mi vocabulario, de 1935 a 1942¹³³. Durante la guerra había leído *Guerra y Paz* (tan superior a todo lo demás de Tolstoi que conocía), descubrí a Galdós (tan vilipendiado por Ortega)¹³⁴ en cambio no creo que Dos-

131. Ramón María del Valle-Inclán (1866 - 1936). Su verdadero nombre era Ramón del Valle y Peña. Vinculado a México mucho antes que Max Aub, pues estuvo allí en dos ocasiones (1892 y 1922), vivió una bohemia finisecular, arrastrando una vida de noctámbulo y hombre de tertulia propia del arista de la época, tertulias en las que le conocería Max Aub. Fue un ejemplo para los jóvenes, sufrió dos encarcelamientos, en 1927 y 1929, por sus ataques a la Dictadura. Pese a todo era una figura contradictoria como todos los del 98, manteniendo siempre una adscripción carlista, aunque en sus últimos años manifestó simpatía por la revolución soviética. Con el estilo de su "segunda manera" sin duda Max Aub se refiere al "esperpento".

Gabriel Miró (1897 - 1930). Ejemplo de narrativa en que el esteticismo decadentista nos enfrenta con personajes abúlicos e inadaptados y de morbosas psicologías. Las tierras y los hombres del sur valenciano son el escenario activo de sus novelas como *Las cerezas del cementerio* (1910).

132. Salomar es quien se presenta en *Campo de los almendros* en casa de Ambrosio Villegas cuando en ella sólo queda su mujer, Pepa Chuliá. Se conocían, conocía la casa, cargada de libros y de cuadros a imagen y semejanza de la propia casa de Aub. Por las buenas, a pesar de la oposición de la mujer, lo requisan todo "para ponerlo en lugar seguro". Pepa Chuliá, en una carta que le envía a su marido, "en paradero desconocido", le explica la situación, firmando con la inicial de su nombre, como lo podía haber hecho Peua. Los libros van a parar al Ateneo Mercantil y a la Universidad (Aub, 1981: 561-564). Max Aub recuperará sólo parte de su biblioteca, compuesta por siete u ocho mil volúmenes, en su primer viaje a España en 1969, al menos algunos de los ejemplares depositados en la Universidad de Valencia. Este episodio está recogido en el "diario" *La gallina ciega* (1971b).

Efectivamente es un dato confirmado por Max Aub que Santamarina hizo efectivamente lo que cuenta de Salomar, pero sólo con los libros, y con tal de salvarlos. Los cuadros al parecer se los quedó un oficial que vivió después en su casa (Carta de Aub a Soldevila del 10-II-69, leg. 14/124, *A-B Max Aub*).

133. Es una ironía pues coincide con los años en que Max Aub toma partido como escritor comprometido y trabaja para la República, años de la Guerra Civil y los campos de concentración, pues llega a México en 1942.

134. Max Aub en *Poesía española contemporánea* (1954), hace responsable a Ortega de la ceguera y narcisismo de sus seguidores que se dedicaron frenéticamente a la

toyewski, que había leído con pasión, de 1920 a 1925, haya influido en mí¹³⁵.

No quiero dejar de decirle que no tengo oído de ninguna clase: he oído horas, años, música, para ver si aprendía. Ha sido el fracaso más doloroso de mi vida. No soy poeta, tal vez por eso.

Con la derrota se acumulan los infortunios: me detienen, en Francia, por comunista¹³⁶ -no lo he sido nunca por la vieja raigambre liberal-; anote las cárceles, los campos de concentración que quiera, se quedará corto¹³⁷. Ese tiempo dura cerca de tres años, llevo en mi equipaje los versos de Quevedo y un diccionario: las notas y los recuerdos que acumulé necesitarían cien años

búsqueda de "lo nuevo" despreciando y olvidando lo pasado. De ahí su desprecio por Galdós, a quien la joven generación ni siquiera leyó, renegando de oídas de un hombre que "olía a garbanzos y a casa de huéspedes" (Aub, 1969: 93). A este respecto hay que recordar que entre los "melenudos" modernistas también existía ese prejuicio como refleja Valle Inclán en *Lucas de Bohemia*.

135. Fiodor Mijáilovich Dostoievski (1821 - 1881). A pesar de lo que afirma Max Aub es una de las lecturas fundamentales para entender el anarquismo de *Jusep Torres Campalans* porque parte de convicciones socialistas utópicas al mismo tiempo que es defensor de una ortodoxia religiosa y un fuerte nacionalismo. De todos modos es curioso que no aparezca reseñado en los anales.

136. Fue detenido como resultado de una denuncia de un conocido del que no se ha sabido nunca la identidad, aunque a lo largo de su obra literaria se ha dejado sentir su personalidad, (véase capítulo II.2.2. referente a la traición). En 1951 aún vivía las consecuencias de aquella denuncia, como refleja en la "Carta al presidente Vicente Auriol", escrita el 22 de febrero de 1951 y publicada en *Hablo como hombre* (1967).

137. Tras la evacuación a Francia con su familia a finales de enero de 1939 se instala en París, donde visita a André Gide. Denunciado por primera vez, es encerrado en el estadio Rolland Garros, habilitado como prisión (reflejado en *Campo francés*). Nuevo despojo de sus bienes en su piso de París del que salva una maleta gracias a la portera. El manuscrito de *Campo cerrado* sale de Francia en otra maleta, de la mano de Juan Ignacio Mantecón, hacia México (anécdota que refleja en *Campo francés*). Liberado se traslada a Marsella, donde se instala provisionalmente como un refugiado más. Encuentra a un antiguo conocido (*Mardones*, en *Campo de sangre*) y le reprocha, a voces y en público, sus traiciones. Es entonces cuando es denunciado, acusado de comunista y, dos días después, es internado en el campo de concentración de Vernet (Ariège). La marcha hacia el campo fue durísima (*Morir por cerrar los ojos*, *Campo francés*, *Cuentos ciertos*). Una vez liberado pasó a Marsella, de nuevo encarcelado en Niza y vuelta a Vernet. De allí se llevan a los más aptos para trabajar en la construcción del ferrocarril transahariano por lo que, maniatado en la bodega de un "infecto" barco, lo trasladan hasta Argelia y, tras penosas marchas, al campo de castigo de Djelfa...

de vida para resolverse en libros. A fines de 1942, México¹³⁸. Procuré recuperar los años de lectura perdidos, intenté -intento- describir mi tiempo. ¿Nuevas influencias? No creo; he digerido el existencialismo francés, coincido a veces con Russell¹³⁹. Cada día admiro más a Cervantes¹⁴⁰. Quisiera escribir como el Larra de ciertos artículos¹⁴¹. Lo único que me importa es comprender.

Datamos el documento partiendo de la fecha de la muerte del padre de Max Aub en 1953, mientras que su madre, Doña Susana Mohrenwitch, falleció en 1962, los dos en Valencia, pero a su madre la pudo ver en 1953 en el sur de Francia.

En México, Max Aub tiene como ayuda fundamental la de Enrique Díez Canedo, que muere en 1944, dos años después de llegar él a México, y la de Alfonso Reyes¹⁴².

138. Con la complicidad de un guardian, Max Aub se escapa de Djelfa. Llega a Casablanca con intención de viajar hacia los E.E.U.U. Tenía en su poder un *affidavit* de John Dos Passos que éste le había entregado en el año 41 para poder salir de Europa. Max Aub pierde unas horas en la frontera de Uxda por culpa de unos funcionarios "de Petain" y por este motivo caduca el *affidavit*. El cónsul norteamericano no quiso prorrogárselo y Max Aub vió, impotente, cómo salía su barco sin poder cogerlo. Después tuvo que esconderse en una maternidad judía durante seis meses hasta que finalmente embarca hacia México en el *Serpa Pinto*, llegando a Veracruz el 10 de octubre de 1942 (parte de estos echos se reflejan en *Pequeña y vieja historia marroquí*).

139. Bertrand Russell (1872 - 1970) estaba entonces de plena actualidad pues había recibido el premio Nobel de literatura en 1950. Además de sus escritos lógico-matemáticos, *Los principia mathematica* (1910-1913) (que Max Aub refleja en los anales de *Jusep Torres Campalans*), hay que tener en cuenta las obras que reivindican la libertad del individuo y de la investigación, como *Socialism, anarchism and sindicalism* (1918) o *What I believe* (1925). Aub aún no conocía su *Autobiography* (1968) ni la labor que desarrollaría durante la década de los sesenta dentro del movimiento antinuclear europeo. Y hasta 1966 no instituyó el Tribunal Internacional para los crímenes de guerra.

140. Entre las numerosas referencias a Cervantes y al *Quijote* se encuentra la creación de *Jusep Torres Campalans* a manera del *Cide Hamete Benengeli*. Incluso la reclusión del pintor en Chiapas es una alusión a la provincia del Soconusco solicitada por Cervantes, pero esta no es más que una de las muchas menciones que realiza Aub a lo largo de toda su obra (véase cap. III).

141. Mariano José de Larra (1809-1937) Es uno de los mitos de la vanguardia, a veces rechazado por su amargura y nihilismo, a veces recordado como uno de los primeros "exiliados del interior".

142. Alfonso Reyes jugará un papel fundamental en la consecución de la naturalización mexicana de Max Aub, naturalización que le es difícil de conseguir al no

En los primeros años trabajará como autor, coautor, director y traductor de más de cincuenta guiones cinematográficos, alternando su actividad con la de profesor de Teoría y Técnica Cinematográfica hasta 1951 y con la de colaborador en el *Nacional* y el *Excelsior*, al tiempo que escribe incesantemente como veremos en el capítulo dedicado al exilio mexicano.

En 1946 se autoriza la inmigración de su familia a la que tiene que ir a recoger a Cuba. Desde entonces vivirán en la calle Euclides número 5 de México D.F.

Hasta 1955 no se le reconocerá como ciudadano mexicano por naturalización, viajando por fin a Europa en 1956 y en 1958.

Vuelto a México continúa su actividad cinematográfica, esta vez en la Universidad y en 1960 dirige la estación de radio universitaria hasta 1966.

En 1961 vuelve a Europa, visita a su hija en Inglaterra y viaja a E.E.U.U. (Austin y Texas), asistiendo en Canadá a un congreso de RTV universitarias. Desde entonces no para de viajar:

En 1962 se celebra la exposición de *Jusep Torres Campalans* en Nueva York para lo que acude a dicha ciudad y después a Quebec, Harvard, Nueva Jersey y Yale. Al año siguiente es miembro del jurado del Premio Internacional de Editores en Corfú. Después Francia, Italia, Inglaterra, Alemania, Checoslovaquia... En 1964 participa como jurado del XVII Festival de Cannes e interviene en un coloquio de escritores latinoamericanos en Alemania. Miembro del Jurado del Premio Internacional de Editores de Literatura Formentor en 1965 y del XVIII Festival de Cannes.

Con las revueltas universitarias de finales de los sesenta se destruye la RTV y cesa en la Universidad en solidaridad con el rector (1966). Vuelve a viajar a Europa y acude al Oriente Medio como enviado de la UNESCO para dar un curso en la Universidad Hebrea de Israel. En 1968 asiste al I Congreso de Intelectuales de La

ser sus padres españoles de nacimiento, lo que se explica el papel igualmente fundamental que A. R. juega en la novela para conseguir que *Campalans* pueda finalmente refugiarse en México. Los detalles acerca de esta relación los exponemos con mayor amplitud en el Cap. II.3.

Habana para dar su opinión acerca del Congreso de Madrid de 1937.

En 1969 de nuevo Europa. Inglaterra, Francia (miembro del Festival de Cannes), Roma y... España por fin. De finales de agosto a primeros de noviembre visita Barcelona, Valencia, Madrid... Recupera parte de su biblioteca incautada en la Guerra Civil, como ya hemos comentado, y regresa a México el 9 de diciembre.

En 1970 vuelve a la Universidad como asesor y consejero de la RTV y al año siguiente viaja a E.E.U.U. (Harvard, Cambridge, Massachussets). En agosto de ese año cambia el gobierno y se queda sin trabajo.

En enero de 1972 acude a Nueva York para dar una conferencia y, de mayo a julio, realiza el último viaje a Europa para buscar datos y realizar entrevistas con el fin de elaborar su *novela* sobre *Buñuel*. Acude al Festival de Cannes y vuelve a España por segunda vez. De regreso a México fallece el 22 de julio en su casa de Euclides, 5, por una fibrilación ventricular.

2.2.2.1.- La generación de Max Aub

Hay una enorme confusión con respecto a la generación a la que pertenece Max Aub, confusión que comienza por él mismo a través de sus narraciones y sus declaraciones. Esto no puede extrañarnos si se tiene en cuenta su dilatada vida literaria y los avatares históricos y geográficos a los que se vió sometido; por lo tanto, antes de llegar a conclusiones precipitadas, intentaremos aclarar y ordenar las diferentes clasificaciones.

Max Aub es el primero que inicia la carrera de obstáculos hablando de generaciones en *Luis Alvarez Petreña*, publicada por primera vez en 1934. En esta obra el escritor ficticio envía una carta a su amigo Max Aub, junto con el *diario* dedicado a *Laura*, en la que se queja de su suerte, identificándose generacionalmente con Max Aub:

Nuestra generación fue segada -partida por el eje- por la guerra y sus con-

secuencias (por la victoria del cubismo, por el surrealismo: pasiones geométricas, es decir, por cosas que de antemano podía uno descifrar si era lo suficientemente listo). (Aub, 1971e: 58).

Sin embargo tiene seis años más que Aub, pues aún no cumplía los 35 cuando se vieron por última vez en Valencia y, por lo que dice, tiene más que ver con *Jusep Torres Campalans* y la generación del 98, que con Max Aub, por lo que consideramos que el escritor en aquellos momentos se identificaba con una generación que no era realmente la suya sino anterior.

Para confirmar esta idea basta comparar con lo anteriormente expuesto algunas descripciones de la época narradas en *Jusep Torres Campalans* que relacionan a los dos *artistas* ficticios, por ejemplo, cuando se describe en esta última novela el ambiente social de antes de 1914 en España y Francia se lee en la supuesta crítica de *Juvenal R. Román*:

Hoy llaman a aquellos años "La Belle Epoque", olvidando -no adrede- lo que fueron. En España: los desastres del 98, las turbulencias que rematan, por lo que a Torres Campalans importa, en el atentado de Morral contra los Reyes, en 1906. En Francia, los coletazos del asunto Dreyfus, el anticlericalismo de Combes y sus congéneres. En ambos países, por esas fechas, la manifestación sangrienta del anarquismo. La "Belle Epoque", ¿por qué no?, fue una época agria y revuelta, sin más viso amable que la pintura impresionista triunfante, el vigor oscuro de Van Gogh, la dureza a hachazos de Cézanne, la evasión colonial de Gauguin, la ferocidad decorativa de Lautrec; suficientes para descubrir lo áspero revuelto del tiempo. Las ilusiones de Lamarck y - Darwin hicieron concebir, décadas antes, desaparecen (volverán a surgir), el empuje contra las religiones positivas tropieza con un renuevo del catolicismo, que hallará en la guerra europea -¡tantos nichos!- panal donde libar (Aub, 1985: 94).

Por otro lado encontramos que *Luis Alvarez Petreña* se identifica con la genera-

ción del 14:

No tengo ya fuerzas para unirme a esas bandadas de jóvenes que ahora, ahí en la calle, han cruzado sus bastones, sus polainas, sus skis, y se van alegres (...) Nuestra generación fue segada -partida por el eje- por la guerra y sus consecuencias (por la victoria del cubismo, por el surrealismo: pasiones geométricas, es decir, por cosas que de antaño podía uno descifrar si era lo suficientemente listo). Hemos vivido lejos de ciertas cosas -quizá demasiado cerca de otras-, demasiado lejos de lo externo, de lo real, en el sentido natural de la palabra, y hoy ya es tarde para ir a recoger. El ritmo no es el mismo; mi corazón no llegaría ni mis músculos tampoco¹⁴³.

Para entender estas relaciones entre generaciones que aparecen en la obra de Max Aub, habría que aclarar lo que se entiende por generación de 1914. Esta etiqueta, para designar a la generación de Ortega y Gasset, fue utilizada por primera vez por Lorenzo Luzuriaga en 1947¹⁴⁴ y ha sido después ampliamente recogida y usada por Juan Marichal, que habla de 1914 como "el año bautismal de la generación de Ortega"¹⁴⁵, a la que califica no sólo como

"la generación más importante de la historia intelectual de la España moderna", sino también como "una de las generaciones más *completas* de la historia europea del siglo XX"¹⁴⁶

ya que el resto de los miembros europeos de esa generación se vieron afectados y diezmados por las consecuencias de la Gran Guerra (Abellán, 1991: 47).

143. (Aub, 1971e: 58). Resulta asombrosa esta descripción de su estado anímico y físico si tenemos en cuenta que tiene poco más de treinta años.

144. Lorenzo Luzuriaga: "Ortega y Gasset y sus obras completas", en *Realidad*, (Buenos Aires, enero-febrero de 1946, pág. 132-133. Citado por Abellán, 1989: 47).

145. Juan Marichal: *La vocación de Manuel Azaña* (Madrid, 1971, p. 66), citado por Abellán, (1991: 47).

146. Vid. Juan Marichal: "La Generación de los intelectuales y la política (1909-1914)", en *La crisis de fin de siglo: ideología y Literatura* (Barcelona, 1974, p. 41), citado por Abellán, (1991: 47).

El acceso a la plena vigencia social de la generación se produce en el *Homenaje a Azorín*, en los jardines de Aranjuez, de 1914. El acto tuvo importancia simbólica pues produjo el encuentro entre las dos generaciones más importantes de la España moderna y constituye, en ese aspecto, un antecedente insoslayable en el surgimiento de la generación¹⁴⁷. La convocatoria y ofrecimiento corrió a cargo de José Ortega y Gasset y se celebró el 23 de noviembre de 1913.

Azaña sería el exponente político de la generación, la primera deliberadamente política (Marichal, 1971: 69). Heredera del espíritu del 98, recibe como legado su preocupación por el *problema de España*.

El estallido de la Gran Guerra, a finales del verano de 1914, quebró vigorosamente el letargo inmemorial en que la sociedad española vivía... Aunque el gobierno se obstinara en una neutralidad que previas alianzas con la *Entente* a los torpedeamientos de cargueros no habían de romper, el país vivió una efervescencia política inusual, y en más de un caso los españoles de 1914 consideraron una vergüenza nacional el no intervenir con las armas en la contienda. Aliadófilos y germanófilos se repartieron la opinión pública, la prensa, la política y hasta las familias¹⁴⁸.

De esta generación serían también Juan Ramón Jiménez, Américo Castro, Eugenio D'Ors, Salvador de Madariaga, Gregorio Marañón, Ramón Pérez de Ayala, Julio Rey Pastor, Julián Besteiro, Fernando de los Ríos, Blas Cabrera, Augusto Pi y Suñer, Teófilo Hernando, Pablo R. Picasso, Pío del Río-Hortega, Antonio Mediaveitia, Enrique Moles, Angel Herrera, Vázquez Díaz, Novoa Santos, Juan Peset, Juan Zaragüeta, Ramón Carande, Ramón Gómez de la Serna, Pedro Bosch Gimpra, Claudio Sánchez Albornoz, Luis Jiménez de Asúa, Javier Sánchez Cantón, Gonzalo R. Lafora, Melchor

147. Era un homenaje en desagravio a Azorín por haber sido desdeñado por la Real Academia Española.

148. Vid. Mainer, "Una frustración histórica: la aliadofilia de los intelectuales. La guerra europea a través del *Bolletín Hispanique*", en *Literatura y pequeña burguesía en España (Notas 1890-1950)* (Madrid, 1972, pp. 141-142), citado por Marichal (1971: 59).

Fernández Almagro, M. de Falla... (Abellán, 1991: 65).

Hoy día parece descabellado confundir a Max Aub con la generación de 1914 a la que hemos aludido, sin embargo, en 1934 o antes, fecha en la que escribe *Luis Alvarez Petreña*, ni él mismo parece tener claro la generación a la que pertenece y, de hecho, ya que su toma inicial de contacto con las tertulias y los grupos intelectuales madrileños se produce a través de Canedo y el grupo del *Regina*, es posible suponer que en aquellos momentos se identifique más con ellos que con los jóvenes estudiantes de la Residencia que formarían la generación de 1927. Además, no hay que olvidar su propia experiencia de la guerra de 1914, no por vivirla de niño es menos intensa, ya que muchos años después, hablando con Buñuel, confesará que recuerda los hechos que vivió con tal intensidad como si acabaran de pasar¹⁴⁹.

En la última parte de *Luis Alvarez Petreña*¹⁵⁰, Aub escribe, a los 66 años, el supuesto *Informe del académico* que clasifica a *Luis Alvarez Petreña* como escritor y que se puede considerar una reflexión del mismo Aub:

Luis Alvarez Petreña pertenece mucho más a una línea que se podría trazar del Ramón Pérez de Ayala de *Troteras y danzaderas* al último Francisco Ayala de *El as de bastos*: ambos republicanos cristianos viejos y, a Dios gracias, burgueses bastante conservadores, lo que demuestra que hubo de todo en aquella fugaz viña del Señor (Aub, 1971e: 221).

En 1963, cuando escribe esto, han pasado muchos años y Aub está tan alejado de su creación que ahora sí se puede despedir de una vez por todas de *Luis Alvarez Petreña* como de alguien ajeno. Sin embargo no podemos pasar por alto el hecho de trazar una línea que va de Ramón Pérez de Ayala (1888-1962) a Francisco Ayala

149. (Aub, 1985: 48). Soldevila considera que *Luis Alvarez Petreña* es "mucho más autobiográfico de lo que el autor mismo creía, no en la aventura humana de su personaje, sino en el juicio crítico de su obra anterior (la suya y la de sus compañeros de generación)", (Soldevila, 1968: 197).

150. Aquí ya se trata de una fecha muy posterior, cuando el mismo Max Aub ha evolucionado. La edición aumentada de *Luis Alvarez Petreña* se publica en México en 1964.

(1906)¹⁵¹, lo que ya anuncia una idea que expondrá en otras ocasiones, desmarcándose de las propuestas generacionales que tienen que ver con la cronología y no con la actitud literaria o vital de sus protagonistas.

En esta última parte de *Luis Alvarez Petreña*, Max Aub intenta rectificar los errores cometidos en la primera mediante un diálogo que mantiene con el personaje, con quien se encuentra en la clínica inglesa en la que los dos son ingresados. Comienza el diálogo *Luis Alvarez Petreña*:

Claro que aquel libro tuyo [se refiere a la primera edición de *Luis Alvarez Petreña* que corresponde a la primera parte de la edición definitiva] era un libro romántico. Tal vez no como lo entendían los escritores de la época, y no había por qué sacar a relucir a Novalis o a Kleist. Lo hiciste por darte pista. La pista era otra (Aub, 1971e: 157).

Y cuando Aub le pregunte por esa pista, le contestará:

El surrealismo. (157).

Naturalmente Max Aub "se sorprende":

¡No fastidies! ¿Qué tenías que ver con él? Ni fuiste ni yo era amigo de Dalí ni de Buñuel ni se parece tu libro ni tenía por qué parecerse a *Poeta en Nueva York* ni a *Espadas como labios*. Al contrario, el interés de *Luis Alvarez Petreña* está en que es el primer relato español realista a la manera que lo serán después los de Paco Ayala o los míos, o los de Cela, después.

El realismo. ¿O qué tiene que ver con...? (157).

Y *Alvarez Petreña* insiste en que lo analice a la luz del "psicoanálisis", pero entonces, siguiendo el hilo de la conversación, creemos que es Aub quien confiesa que nunca leyó en serio a Freud y no sabe una palabra de ese tema. La respuesta que sigue puede ser de cualquiera de los dos.

151. Como hemos visto en su *autobiografía* Max Aub confiesa Pérez de Ayala que fue una influencia importante en sus inicios.

Francisco Ayala siempre es relacionado con Max Aub como de la misma generación a pesar de sus diferencias.

Entonces sonó la flauta de tu prólogo por casualidad y engañaste a los más pintados, como a Eugenio de Nora¹⁵² (...) Está muy bien lo que dice de mi novelita (157).

Y, ahora sí, puede responder cualquiera de los dos, indistintamente, sin que importe en realidad su identidad:

¿De la tuya o de la mía? Es muy simpático. Informal, inteligente... (157).

Con respecto a los críticos, empeñados en clasificar generacionalmente a alguien que es de muy difícil clasificación, hay que hacer notar las discrepancias o los equívocos en los que caen inopinadamente.

Ricardo Gullón, en 1955, ya hablaba de "Generación de 1925" (1955: 3 y 12), eso sí, con ciertas reservas, pues él hubiera preferido llamarlos "equipos". Utilizando los requisitos de Ortega o Peterson¹⁵³, serían de la misma generación poé-

152. Eugenio G. de Nora diría

"*Luis Alvarez Petreña*: una novela epistolar y, en cierto modo, romántica, wertheriana (cartas de un suicida); pero en la que el rigor del análisis y el apasionado dramatismo de la situación conducen a una nueva actitud frente al lenguaje, y, lo que es aún más significativo, se acompañan ya de un propósito explícito de conseguir el documento humano, e incluso histórico" (Nora, 1970: 21).

153. Aquí Ricardo Gullón cita a Ortega, "En torno a Galileo", *Obras completas*, (tomo V, pág. 39) y a Peterson, "Las generaciones literarias", en *Filosofía de la ciencia literaria*, [México, Fondo de Cultura, (...), p. 164 y sigs.], que serían los críticos que elige para defender el concepto de generación. Tanto en uno como en otro se consideran precisas la coetaneidad y la dirección coincidente. Para Gullón, los poetas que nacen entre dos lustros, en torno a un eje situado en el 98, desde Pedro Salinas que nace en 1893 a Luis Cernuda, en 1902, son de la misma generación. La "sustantividad" exigida por Peterson también se cumpliría en estos casos, pues hay que fijarse en los elementos educativos y las experiencias generacionales, entre los que figura el magisterio de don Francisco Giner de los Ríos y de Ortega. En poesía admiran a Unamuno, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez y no simpatizan con el tipo de vida bohemia predominante en el Madrid de los años veinte. En lo estético empalman con el ultraísmo. Pasan la tercera década del siglo viajando y estudiando, aunque siempre en contacto unos con otros, condición asimismo imprescindible. Otra característica propia es la falta de actitud política y de crítica social [hay que tener en cuenta que hablamos de 1926 o 1927]. Establecidos la "comunidad personal", la "coetaneidad", los "elementos educativos" y las "experiencias generacionales", puede señalarse además otra de las condiciones exigidas por Peterson, el "lenguaje común". en el que hay que hacer notar la búsqueda de la expresión sencilla y la repulsa de lenguajes caducos. Los modelos serían Juan Ramón en la poesía y Ortega en la prosa (Gullón, 1955: 3 y 12).

tica del 25, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Federico García Lorca y Vicente Aleixandre, Emilio Prados, Rafael Alberti y Luis Cernuda. Y no lo serían León Felipe -ligeramente mayor en edad, incluido en la generación por la fecha tardía de publicación de su primer libro-, Ramón de Basterra, también mayor (1887) que publica asimismo a partir de 1923, Mauricio Bacarise y Adriano del Valle, nacidos en 1895, Jose María Pemán y Juan José Domenchina (1897 y 1898).

En la misma generación de prosistas estarían: Benjamín Jarnés, Francisco Aya-la, Antonio Espina, Guillermo de Torre, Antonio Marichalar, Melchor Fernández Almagro, José María de Cossío, Cesar M. Arconada, Miguel Pérez Ferrero, Ernesto Giménez Caballero, José Bergamín, Mauricio Bacarisse, Juan Chabás, Claudio de la Torre, Fernando Vela, Angel Sánchez Rivero, José María Quiroga Plá, Emilio García Gómez, *Max Aub*, Eugenio Montes, Esteban Salazar Chapela, Adolfo Salazar, Valentín Alvarez y varios más. Lista fijada con amplitud, teniendo en cuenta las posiciones de partida, no de llegada (Gullón, 1957).

Sin embargo, para José García Lora en 1965:

Max Aub es uno de los escritores más originales y universales de una generación -la de Lorca- pródiga en buenos escritores (1965: 14).

Finalmente, en palabras del propio Max Aub en la entrevista realizada por María Embeita en 1967, parece zanjarse la cuestión por el mismo interesado:

En esta entrevista (...) quisiera dejar más claro el problema de las generaciones, por lo menos de la mía. Los que han escrito libros sobre la novelística española en el exilio, Alborg, Pérez Minik, De Nora, Marra-López, suelen agruparnos a Barea, a Sender y a mí. Es una equivocación. Aunque Barea era algo mayor que nosotros y Sender tiene un año más que yo, pertenecemos a grupos distintos ... (...) Barea es un epígono del noventa y ocho; Sender también lo es, pero metido en la generación del veintisiete (...) creo que mi obra tiene poco que ver con la de ellos. Me encuentro mucho más ligado a

la de Paco Ayala o a la de Segundo Serrano Poncela (...) me eduqué literariamente en el ambiente, digamos, de la *Revisia de Occidente* (...) Lo mismo Ayala que yo escribíamos entonces textos puramente literarios. Tuvo que venir la guerra para que nos interesáramos literariamente en la política. Desde entonces nuestra obra, sobre todo la mía, está mucho más atada a la actualidad. (...) Las generaciones no tienen importancia más que en lo inmediato. Desde el punto de vista literario son una clasificación cómoda para el crítico, que incluye en una generación a gentes completamente dispares desde todos los puntos de vista. Sobran ejemplos. (...) Los de mi generación, dejando aparte a los poetas, valemos muy poco. (...) hay una profusión de escritores de segundo orden en mi generación que ya están completamente olvidados (Embeita, 1967: 1 y 12).

Max Aub reconoce que son los poetas los que cuentan en su generación:

empezando por León Felipe, que considero de mi generación porque empezó a escribir muy tarde. Sume usted a Federico, Salinas, Guillén, Alberti, Aleixandre, Prados, Cernuda, Altolaguirre, Domenchina, Ernestina, Antonio Espina hasta acabar, como acabamos con Miguel Hernández, y aún habría que añadir, como es natural, a José Moreno Villa y a Bergamín ¿Qué podemos presentar en prosa frente a esto? Casi nada. Es exactamente lo contrario de lo que sucedió en lo que yo llamo la generación del sesenta y ocho. ¿Qué poetas presentar frente a prosistas como Galdós, Pardo Bazán, Clarín, Pereda, Valera, Menéndez Pelayo? Luego hay un cierto equilibrio en la generación del noventa y ocho porque los prosistas son a la vez poetas. Es el caso de Unamuno, de Antonio Machado, de Valle-Inclán, de Juan Ramón. (1 y 12).

La temática de su generación sería sin embargo la misma que en las anteriores:

No hay más que un tema que preocupa a los españoles desde mil ochocientos ocho y aún antes: el de España. Es el tema de Larra, de Galdós, de Ortega, de Bergamín, de Juan Larrea, a quien estimo uno de los escritores más impor-

tantes de mi generación. Es el tema de Ayala. El mío (12).

No hay que olvidar que Max Aub tiene unas raíces literarias profundas en la tradición de la novela española, como pone en claro su gran amigo Juan Chabás, que llega a decir que

Aub, por encima de R. Sender o de Masip, a los cuales aventaja en impulso poético, continúa la gran tradición de la novela española y, reanudándola más allá de donde la habían dejado Baroja o Valle-Inclán, arranca, para trazar el camino de una nueva novelística contemporánea, desde Galdós...¹⁵⁴

Por otro lado, hay que tener en cuenta la relación que mantuvo con escritores extranjeros con los que se identifica, a veces mucho más que con los españoles. Partiendo de la amistad que mantuvo con Malraux desde 1937¹⁵⁵, con el que tampoco se diferencia demasiado en edad (Malraux nace el 3 de octubre de 1901), el propio Aub llega a confesar (¿1967?) en la carta a Roy Temple House del 24 de enero de 1949, rechazando una posible filiación existencialista de su obra literaria:

Me siento mucho más ligado (...) a otro movimiento de las letras contemporáneas, más claro y normal -y, si usted quiere, heroico-, en el que no hay diferencias geográficas ni políticas, donde se encuentran gentes solo dispares en apariencia, como lo son, por ejemplo, Hemingway, Malraux, Ehrenburg, Koestler, Faulkner, O'Neill. Gentes que, desde luego, a pesar de sus esfuerzos, no pueden pasar de reflejar su época. Con fe distinta, pero con fe. Un

154. Juan Chabás, *Literatura Española Contemporánea*, (La Habana, 1952, pág. 663), citado por Eugenio G. de Nora, (1970: 20-21).

155. Esta relación, importantísima en Aub, será estudiada a lo largo del trabajo, sin embargo, traemos a colación un comentario esclarecedor del propio Max Aub, hablando de sus influencias, que parten de Roger Martin du Gard, dos Passos, Jules Romains (el de *Les copains* y *La mort de quelqu'un*), Thomas Mann... y finaliza diciendo

"Todo esto se revuelve en mi generación con las novelas de Malraux y las novelas de Hemingway. Yo pertenezco a esa *cuadra*, que dicen los franceses, y no hay por qué buscar otras cosas ni más. Pertenezco a este tipo de novela histórica que Lukacs ni siquiera ha oído en su sabio tratado". [Rodríguez Monegal, (1977): 41].

poco al modo de los cronistas de la alta Edad Media, que tampoco deberían ver muy claro el futuro¹⁵⁶.

Eugenio de Nora en 1970, incluye a Max Aub en la generación de 1925:

se sitúa en principio, cronológica y estéticamente entre los miembros jóvenes de la "generación de 1925" (terminología expuesta por Ricardo Gullón en "los prosistas de la generación de 1925", *Insula*, núm. 126, mayo 1957 y por Cernuda en *Estudios...*, Madrid, 1957, pág. 182. Gullón sitúa a Max Aub junto a Jarnés, Francisco Ayala, C. M. Arconada y M. Bacarisse) (Nora, 1970: 18).

Sin contar los errores de críticos que realizan algunas clasificaciones en los años en los que aún había que contar con la censura franquista, como Luis López Molina en 1970, que relaciona a Max Aub con Galdós y con Ramón J. Sender, cosa no demasiado descabellada pero insuficiente¹⁵⁷.

Román Gubern, en su artículo de 1973, insiste en la generación de 1925:

Producto de un crisol hispano-franco-alemán, Max Aub encarnó a uno de los prototipos más puros del intelectual de anteguerra de la "generación del 25", si se prefiere, solicitado por una curiosidad universal hacia todos los fenómenos de la cultura moderna. Igual que en un Rafael Alberti, en un García Lorca, en un Francisco Ayala o en un César M. Arconada (...) Los fil-

156. Citado por Mainer [(1973): 6]. Carta publicada en el volumen VIII, 1949, de *Cuadernos Americanos* y en *Hablo como hombre* de Max Aub, (1967: 35-36), (Manuscrito en leg. prov. 5. I y II, *A-B Max Aub*).

157. Se aprecia la censura en este autor, ya que se ve obligado a decir, no sabemos si por propio criterio, que

"Como ya se habrá podido deducir, Max Aub escribe desde el punto de vista del bando derrotado. Naturalmente, esto no quita ni añade nada al valor literario de su obra. Con su posición política cabe, por supuesto, no estar de acuerdo, pero al escritor hay que juzgarlo por sus realizaciones, por lo que éstas tienen de logrado o de malogrado, y estas realizaciones sólo cobran su sentido si se las refiere a los supuestos y condicionamientos del escritor, no a los nuestros. Desde esta posición, la única adecuada para enfrentarnos sin prejuicios a la obra literaria, lo que Aub ha hecho merece una valoración positiva",

a pesar de firmarlo en enero de 1970 desde la Universidad de Ginebra (López, 1970: 201).

mes de Chaplin, de Einsenstein y de Keaton, al igual que las atormentadas obras maestras del expresionismo alemán, impresionaron a los espíritus más sensibles de la primera trasguerra europea, concretamente a los intelectuales, y no podía ser de otra manera, vinculados de cerca o de lejos a las corrientes culturales de la vanguardia. Para los espíritus sensibilizados por el canto a la cultura de las máquinas de Marinetti, por la dislocación del espacio plástico propuesta por el cubismo y por la plasmación de los sueños proclamada por los surrealistas, el cine venía a ofrecer un centro geométrico a modo de asidero y de banco de pruebas para sus elucubraciones (Gubern, 1973: 11).

Curiosamente Román Gubern introduce un tema que será fundamental para la "generación" del 27, entre la que se incluye a Francisco Ayala, considerado compañero de generación por el mismo Max Aub, y es el tema del anti-héroe simbolizado por Charlot, a quien Ayala considera

el hombre clave de nuestra época¹⁵⁸.

Efectivamente, Ramón Buckley en 1970 dice en relación con Francisco Ayala:

ha llegado, también, el momento de rectificar una valoración histórica injusta: la generación de 1927 no se compone sólomente de una serie de poetas superdotados (los Lorca, Guillén, Alberti, Salinas). Estas figuras fueron las más brillantes, pero, a mi juicio, no las más significativas. Para comprender el momento estético e ideológico 1927, es imprescindible leer a los prosistas (o mejor, cuentistas) de aquella generación: Benjamín Jarnés, Antonio Espina, el mejicano Torres Bodet, César Arconada, Francisco Ayala y el

158. "Indagación sobre el cinema", en *Revista de Occidente* (abril 1929), citado por Buckley (1970: 1). Las relaciones de la novelística contemporánea, desde J. Dos Passos, con el cine, han sido estudiados por Claude-Edmonde Magny y en el caso concreto de Max Aub por R. Gubern, pero Ignacio Soldevila considera que es excesiva la tendencia a explicar muchos de los procedimientos narrativos contemporáneos como préstamos directos del cine (Soldevila, 1968: 215).

que fue precursor de todos ellos, Ramón Gómez de la Serna (Buckley, 1970: 1).

Cuando planea el libro sobre Buñuel, al final de su vida, Max Aub se plantea escribir no sólo una biografía novelada de Buñuel, sino el retrato de una generación, la del 27, que ahora entiende que es la suya también. Efectivamente hay escasa diferencia de edad entre Buñuel y Max Aub, el primero nace el 22 de enero de 1900, el segundo el 3 de julio de 1903, sin embargo las vivencias y las tomas de postura son muy distintas. En aquellos momentos Max Aub dice:

La cuestión no es saber a qué generación pertenecemos: evidentemente, a la de los nacidos antes o después de 1903, digamos de 1898 -Guillén- a 1910 -Hernández-, más o menos. Ahora bien, como diría Ortega, una generación se distingue por las convicciones comunes. ¿Qué tuvieron que ver las mías o las de Luis con las de García Lorca o Cernuda, las de Masip con las de Quiroga Pla, las de Ayala con las de Gaos, con las de Larrea? Poco. Es posible que a los veinticinco años los amigos de juventud -Gaos, Medina, Chabás- tuviéramos unas ideas socializantes y humanitarias bastante próximas, pero hoy día me siento mucho más cerca de algunos jóvenes que de muchas personas de mi edad, sobre todo si son españolas. El concepto de generación debe de ser exacto en una generación de masas -pero ¿la hay?-, lo más curioso es que la defendiera Ortega, enemigo de este tipo de sociedad. Existe una generación del 98, y existe también la del 27, pero esto no quiere decir en manera alguna que Baroja tuviera que ver con Unamuno, ni Azorín con Valle-Inclán. Ni -en los que siguen- que Manuel Bueno tuviera que ver con Canedo, ni Ortega con D'Ors, ni Pérez de Ayala con Muñoz Seca. Ni, en la mía, Dámaso Alonso con Alberti, Federico con Prados, Altolaguirre con Domenchina. Ni siquiera tenemos un denominador común. Tal vez mi generación estuvo más plagada de maricas por el relajamiento -¡ya era hora!- de las costumbres. Que todos viviéramos las dos guerras mundiales, y la civil española, no fue razón de

agruparnos, sino de separarnos más (Aub, 1985: 22).

Las características surrealistas o fantásticas de parte de la obra de Max Aub son evidentes, pero no significan una identificación generacional con Buñuel¹⁵⁹. Max Aub lo reconoce (1968) y llega a decir al respecto:

También quiero escribir este libro [*Buñuel, novela*] porque nunca he sido surrealista, pero me interesa mucho la labor de Buñuel con los surrealistas (...) No pienso escribir un libro sobre Buñuel, sino sobre la generación del veintisiete. Quiero hacer un análisis generacional (Aub, 1971: 62).

En 1977, Francisco A. Longoria aporta unas consideraciones más al concepto de generación a la hora de estudiar específicamente a Max Aub. Si bien reconoce que

la literatura española desde 1890 a 1930 aparece como un basto panorama de escuelas y movimientos (...) *generación* tiene significado cuando se refiere a los hombres del 98 (Longoria, 1977: 17-18).

La generación intermedia, imprecisa, ha sido llamada la de "los hijos de la del 98" o grupo "post-novecentista". Este periodo algunos autores lo extienden hasta los años 30, con tres representantes destacados en Ortega, Pérez de Ayala y Jorge Guillén. De los tres el que más influencia tuvo posteriormente sería Ortega. A la hora de hablar de la generación de Aub y sus compañeros el problema se complica. Este grupo es considerado como la generación del 25¹⁶⁰ por algunos y como generación del 23 por otros¹⁶¹. Sin embargo no faltan los que encajan a Max Aub, como hemos visto, entre la generación de 1927. Longoria afirma, por otro lado, que

La deuda que Max Aub y su generación tiene con Ortega y Gasset presupone un parentesco íntimo y espiritual entre el filósofo y el grupo vanguardista

159. A este respecto conviene tener en cuenta la conferencia inédita de Franklin B. García Sánchez (Segorbe, 1992).

160. Francisco A. Longoria explica que esta fecha se elige por que es el año en que se publica *La deshumanización del arte* de Ortega, al igual que Marra-López, *Narrativa española fuera de España* (Longoria, 1977: 18).

161. Aquí Longoria cita a G. Torrente-Ballester y su *Literatura española contemporánea* (19).

(Longoria, 1977: 22).

A pesar de reconocer que

Muchos de ellos, entre los que se incluyen a Aub y Ayala, renegaron de sus estilos anteriores; y casi todos hicieron una revisión general, reconsiderando acontecimientos o creándolos, pero siempre desde un ángulo realista (Longoria, 1977: 19).

De entre todos ellos, Aub y Ayala son los más parecidos de la generación, pues

No sólo compartieron comienzos literarios semejantes, sino que también experimentaron el vanguardismo, la guerra civil y el exilio. En su manera de escribir, los dos, apartándose completamente del vanguardismo, se orientaron hacia el realismo, y los dos produjeron sus mejores obras en el exilio. La influencia de Ortega se advierte en ambos, más claramente en los estudios anteriores a la guerra (...) La guerra, más tarde, desafió y maduró a los dos hombres de diferente manera (Longoria, 1977: 25).

La diferencia radical entre los dos escritores estaría en la forma en que cada uno enfoca la guerra en su literatura

Ayala la enfocó desde el ángulo ético: un punto de vista apasionado, mientras que Aub asumió una postura más distanciada. Ayala sufrió mucho en el sentido espiritual. Pero Aub sufrió física y mentalmente desde la realidad de los campos de concentración y, sin embargo, pudo recapitular y llegar a una visión más universal del conflicto y presentarlo, conjurándolo en conversaciones entre sus protagonistas. Puede ser que su ascendencia no española le permitiese hacer esto. Cualquiera que sea el caso, se le acusó de ser demasiado desapasionado en sus opiniones, pero sin duda fue capaz de lograr un balance mejor que Ayala y otros testigos del conflicto¹⁶².

Como resultado de la Guerra Civil, la generación del 25, con la incorporación de algunos escritores independientes y varios literatos jóvenes, se

162. Se hace eco de las mismas reflexiones de Marra-López

convirtió en el grupo de los *emigrados* (Longoria, 1977: 30).

Finalmente, Ignacio Soldevila, en su excelente estudio sobre Max Aub, reconoce que

La fecha de nacimiento literario de la generación de Aub va de 1925 a 1930; si bien algún texto se adelanta o aparece en fechas inmediatamente posteriores al septenado de la dictadura primo-riverista, o anteriores al diktat estético de José Ortega y Gasset, el nacimiento del grupo tiene en esas dos autoridades las coordenadas paternas y paternas (Soldevila, 1973: 22).

Los rasgos generacionales serían:

Intelectualismo, autosuficiencia, búsqueda de la estabilidad social -lo que ellos decían colocarse- asepsia política más aparente que real, irresponsabilidad, facilidad deportiva, ambición de originalidad a cualquier precio, metaforismo, miedo a parecer pedante o cursi, horror al triunfo popular, gusto por los clásicos barrocos, filiación poética modernista (Soldevila, 1973: 33-34, que remite a Aub, 1971: 33-34).

Posteriormente parte de la generación "deshumanizada"¹⁶³ a la que pertenece el propio Aub, tomará conciencia social y abandonará las corrientes vanguardistas¹⁶⁴.

163. Este grupo generacional sería llamado "deshumanizado", siguiendo un término impuesto en los medios literarios por Ortega, fruto del éxito de su colección de ensayos reunida bajo el título de *La deshumanización del arte*.

"El concepto de *deshumanización* ha sido mal interpretado en nuestros tiempos, confundiéndolo prácticamente con el de *cosificación*, por entender que el término orteguiano tomaba su raíz en *homo*, cuando, en realidad, la toma en *humanitas*, y que, por consiguiente, la deshumanización no fue huida de lo humano tanto como de lo humanitario, en el sentido menos ñoño de la palabra", (Soldevila, 1973: 28).

164. La toma de conciencia social y consecuentemente la ruptura con el movimiento será explicado por Francisco Ayala (1969: 598-199) y recogido por I. Soldevila, (1973: 32):

"Pasó pronto la oportunidad y el ambiente de aquella sensual alegría que jugaba con imágenes, metáforas, con palabras, y se complacía en su propio asombro del mundo, divirtiéndose en estilizarlo. Todo aquel poetizar florido, en que yo hube de participar también a mi manera, se agostó de repente; se ensombreció aquella que pensábamos aurora con la gravedad hosca de acontecimientos que comenzaban a barruntarse, y yo por mí, me reduje al silencio. Requerido -creía- por otras urgencias e intereses, pero sin duda bajo la presión de una causa más profunda, puse tregua a mi gusto de

Estos orígenes sin embargo no se deben olvidar a la hora de estudiar el resto de la producción, sobre todo en el momento en que se produce el enfrentamiento entre la individualidad del artista con los dictámenes del partido.

Durante la guerra se plantea la necesidad de un "arte de urgencia", una "literatura de urgencia", un "teatro de urgencia", y los problemas planteados serán otros, como veremos en el siguiente capítulo¹⁶⁵.

Una vez en el exilio, más que de grupos habría que hablar de individualidades.

Santos Sanz Villanueva, cuando aborda la literatura del exilio, tiene que manejar una ingente cantidad de escritores y obras, en muchos casos desconocidos en el interior de España, que no encajan en las clasificaciones generacionales y, como aproximación, realiza unas agrupaciones de acuerdo con la fecha clave en la que se inicia el exilio. Así, tendría en cuenta, para una primera clasificación:

- a) Los escritores con obra anterior a 1939.
- b) Los escritores que comienzan a escribir en el exilio.
- c) Los hijos de los exiliados o los trasterrados, con obra posterior a 1975.

Estas agrupaciones tienen sus fallos, los problemas metodológicos son innumerables, como el propio Sanz Villanueva reconoce:

Nuevo problema que se plantea -y que no es simple cuestión metodológica- es

escribir ficciones, y acudí con mi pluma al empeño de dilucidar los temas penosísimos, oscuros y desgraciados que tocaban a nuestro destino, al destino de un mundo repentinamente destituido de sus ilusiones".

Hay más ejemplos del cambio, como la crítica sobre la reedición de *El profesor inútil* de Jarnés que realiza Juan José Domenchina en *Crónicas de Gerardo Rivera*, (Madrid, 1935, p. 107-9), que llega a decir de los *orteguianos* que "La metáfora se encrespó en desatino", o la interpretación que realiza Juan Chabás del orteguismo en *Literatura española contemporánea*, (La Habana, 1952). Para profundizar en el sentido de todas estas diatribas a favor y en contra de José Ortega y Gasset, es necesario consultar a Marra-López, (1963: 23). Todos los casos son citados por Ignacio Soldevila, (1973: 15 a 32).

165. Para la toma de conciencia ante la guerra, sobre escritos inmediatos, conviene consultar a María Zambrano, *Los intelectuales en el drama de España: Ensayos y notas (1936-1939)* (1977), y al mismo Max Aub, "Las cosas como son: Los escritores y la guerra" (1938: 3). Sin olvidar el detenido estudio de M. A. Gamonal Torres, *Arte y política en la Guerra Civil Española. El caso republicano* (1987).

el de intentar clasificar de alguna manera coherente el casi un centenar de narradores trasterrados. Estamos partiendo de un hecho extraliterario para etiquetar un fenómeno literario. Ya se las profundas vinculaciones de lo estético con lo histórico-social, pero no trato ahora de esa cuestión. El problema radica en si resulta congruente hablar de forma genérica de la novela del exilio admitiendo que éste sea el hecho diferencial que nos permite incluir en el mismo saco a escritores como Luis Santullano, Eduardo Zamacois o Salvador de Madariaga (que nacen en 1871, 1876 y 1886, respectivamente), junto con otros como Clemente Airó, Manuel Lamana o Roberto Ruiz (nacidos, por orden, en 1918, 1922 y 1925). Medio siglo distancia las fechas extremas de nacimiento y es demasiado espacio de tiempo para que pensemos que pueda existir entre ellos comunidad literaria suficiente para incluirlos bajo un epígrafe común (...) Mientras la obra de Benjamín Jarnés (nace en 1888) se desarrolla casi de modo exclusivo con anterioridad a la guerra, la de Arturo Barea (nacido en 1897) es claramente exilada (su primer libro de relatos es de 1938). Pero no sólo por una cuestión de fechas de edición, sino porque la de aquél se inscribe en una órbita de preocupaciones -antes y después de la lucha- a la que de ninguna manera afecta la guerra ni sus antecedentes; la de éste, sin embargo, no tendría explicación sin los hechos históricos que motivan al escritor (...) Un criterio generacional no creo que sea suficientemente válido para aclararnos esa cuestionada propiedad del adjetivo (Sanz Villanueva, 1977: 114-115).

La ruptura que supone la Guerra y el exilio es incuestionable. De acuerdo con este hecho, Ignacio Soldevila llegó a reconocer dos etapas en Max Aub cortadas por la contienda (1960: 11). Sin embargo, en 1968 cambió de parecer al percibir la misma problemática esencial en el escritor a lo largo de toda su obra, ya que en el fondo de su producción están enraizados desde el principio los problemas esenciales entre los que se debate su obra: el aislamiento humano y la incomuni-

cabilidad, por lo que finalmente Soldevila determinó por admitir que esa división no es tan evidente (Soldevila, 1968: 198).

Así, nos encontramos con que si bien los orígenes literarios de Max Aub son orteguistas, posteriormente serán socializantes, hasta llegar al acontecimiento generacional por excelencia, la Guerra Civil. Ya no será la dictadura de Primo de Rivera sino un golpe mayúsculo que precisamente no une sino en la disensión, como acertadamente ha señalado I. Soldevila (1973: 36). Este hecho y la temática que aborda Max Aub después de la Guerra Civil le une a escritores de la generación siguiente, llamada de 1936, acogiéndonos al argumento del exilio para agruparlos, pues tanto Aub como Ayala estarían más cerca de la generación del 36, con la que comparten el exilio (Herrera Petere, Barea, Andújar, Sánchez Barbudo o José R. Arana), que con los compañeros de promoción que quedaron en España (Soldevila 1973: 36). De todos modos, en Aub persistirá la interiorización progresiva del estilo dentro de su obra, motivada por lo social y lo histórico, y este rasgo será el contrapunto característico de su obra. Evidentemente, como venimos exponiendo, de resultas de sus orígenes orteguistas, si entendemos la deshumanización como interiorización (Soldevila, 1973: 29).

Posiblemente sea un empeño vano pretender encontrar en Aub una sólo filiación generacional ya que, a medida que él mismo cambia, puede cambiar el "grupo" al que se encuentra próximo o, tal vez como postulaba José Antonio Fortes recientemente¹⁶⁶, ya que las generaciones, que se demuestran inoperantes, producen tantos problemas, sea hora de olvidar tantas falsas clasificaciones.

Sin embargo, esta solución, tan evidente y tan fácil, no es posible. No lo es desde el momento en que los mismos autores que estudiamos han venido dando vueltas al tema desde principios de siglo, convirtiéndolo en un debate digno de tenerse en cuenta. Por otra parte, si consideramos que desde el punto de vista sociológico no es posible estudiar una obra aislada del momento en que se

166. José Antonio Fortes en conferencia inédita (Segorbe, 1992).

escribe, tampoco se puede estudiar a su autor como si hubiera crecido en solitario.

En el caso de Max Aub hay que tener en cuenta sin duda los grupos entre los que se formó, sin pretender obtener únicamente una sólo filiación, computando su propia evolución, algo que ya anunció Francisco Ayala, reconociendo las distintas etapas del escritor, en julio de 1992 (Ayala, 1992).

CAPÍTULO III

GESTACIÓN DE UNA OBRA

Este título, con el que englobamos ambientes y acontecimientos significativos de la vida de Max Aub, ya indica suficientemente nuestras intenciones. Efectivamente creemos que una obra literaria no surge limpiamente de la imaginación de su autor, sino que es la suma de muchos factores, conocimientos, experiencias vividas, etc. Naturalmente somos conscientes de los peligros que traería el intentar explicar la obra de Max Aub según algunos sucesos particulares de su vida; estamos muy lejos de pretenderlo, sin embargo hemos llegado a considerar que su conocimiento es útil y necesario para comprender las motivaciones y el origen de sus orientaciones artísticas. El bagaje aportado por la historia, los círculos intelectuales que conoce, las discusiones artísticas de las que es testigo, en fin, todo un entramado de acontecimientos que configuran un ambiente del que surgirá *Jusep Torres Campalans*. No hay que olvidar que este autor se sirve de una abundantísima documentación histórica y literaria para muchas de sus obras, documen-

tación que aparece claramente expuesta a lo largo de esta novela y que forma un corpus digno de tenerse en cuenta.

Hemos supuesto que la relación con su participación en las tertulias literarias de los años veinte y treinta (verdadera universidad del momento), el inicio de una nueva sensibilidad vanguardista, el conocimiento de artistas y críticos de arte comprometidos con la modernidad, la toma de conciencia posterior de los intelectuales durante la II República, la participación activa en el montaje del Pabellón Español de la Exposición de Artes e Industrias de París de 1937, con el encargo del *Guernica* a Picasso y su colaboración en la película *Sierra de Teruel* de André Malraux en 1938, convierten a nuestro autor en un testigo de primera fila del movimiento cultural generado por la Dictadura, la II República y la Guerra Civil española. Al fin y al cabo, como dirá Lacouture a propósito de A. Malraux,

Un hombre se puede definir por las personas que le gustan y con las que se relaciona durante su vida (Lacouture, 1973: 175).

Quizás no sean cuestiones determinantes pero sí indispensables para conocer la obra posterior de Max Aub y no sólo para el *Laberinto Mágico* sino para toda su obra, incluida la supuestamente ajena a la Guerra Civil, como ha sido considerada erróneamente, *Jusep Torres Campalans*.

Junto con este ambiente cultural prebélico hay que considerar acontecimientos posteriores que inciden asimismo en su producción. Así las consecuencias derivadas de la delación de la que fue objeto, las posteriores vicisitudes de los campos de concentración y finalmente la recalada en México, país de "misterios y paradojas" en el que escribirá casi ininterrumpidamente al encontrar el ambiente adecuado.

Los siguientes puntos amplían nuestro conocimiento sobre momentos determinantes de la vida de Max Aub que ya se han apuntado en su autobiografía.

1.- Juventud de Max Aub

Repasando los escritos de Max Aub podemos percibir que el tiempo de la Dictadura¹ se ha convertido en un recuerdo agradable de una época que, aunque conflictiva, fue muy rica en cuanto a acontecimientos culturales que están en la base de la formación del escritor, tal como refleja en *Poesía española contemporánea*:

se publican los libros más interesantes de la nueva generación, abundarán las revistas literarias nunca estuvieron tan animadas las tertulias de los cafés, todo era dichos y dicharachos, chistes y maledicencias, conspirábase a más y mejor, todos los poetas eran republicanos, pero a ninguno se le ocurría poner su poesía al servicio de la política (Aub, 1969: 100-101).

Cuenta como

se destierra a Unamuno, a Enrique de Mesa, se persigue a Valle-Inclán, pero todo ello con un signo bastante amable y jaranero²: Primo de Rivera no se

1. Es el periodo del reinado de Alfonso XIII en que el general Miguel Primo de Rivera ejerció dictatorialmente la jefatura del gobierno, desde septiembre de 1923 hasta enero de 1930. Se suspendió el régimen constitucional, se impuso una rigurosa censura de prensa, se confió el mando de las provincias a los gobernadores militares y se formó un directorio militar presidido por el general. En el terreno educativo se produjeron numerosos enfrentamientos con estudiantes y profesores que culminaron con la destitución y destierro de catedráticos y acabó extendiéndose a la mayor parte de la intelectualidad española. Hubo un intento de golpe de estado en junio de 1926, la Sanjuanada, que fue frustrado y otro en 1929 que, a pesar de no lograr su objetivo, fue el indicio definitivo del malestar generalizado. Primo de Rivera se vió obligado a dimitir, siendo sustituido por Berenguer pero, antes de que transcurrieran quince meses, caería también la monarquía. La ideología del periodo, puramente conservadora y paternalista sin llegar a posturas fascistas, dió lugar a una etapa relativamente *blanda* y culturalmente rica, como se aprecia en los recuerdos de Max Aub. La novela de *La calle de Valverde* está ambientada en este periodo.

2. Unamuno, en 1920, había sido condenado por el delito de injurias al rey desde las páginas de *El Mercantil Valenciano*. En 1924 fue desposeído de su cátedra de Salamanca ante la propaganda *disolvente* y por desacreditar de continuo a los representantes del poder y al propio soberano, siendo desterrado a Fuerteventura (Canarias) a causa de su oposición a la dictadura de Primo de Rivera (coincide con la clausura del Ateneo madrileño). Este hecho provocó la protesta

mancha las manos con sangre, sus estrafalarias notas oficiales alimentan la alegría y la indignación. Se vive en Madrid como en el mejor de los tiempos (Aub, 1969: 100-101).

Es curioso ver que en algunos momentos Max Aub llega a considerarse, como hemos visto en el capítulo anterior, de la generación de la Dictadura, (Aub, 1969: 106).

El escritor, que siempre dijo que "se es de donde se hace el bachillerato", estudia en el Instituto de Segunda Enseñanza Luis Vives de Valencia. Allí hace grandes amigos, con los que celebra reuniones caseras³. Con Leopoldo Querol, que ofrecía conciertos familiares, José Gaos y su hermano Carlos, José Medina Echeverría y el abogado Manuel Zapater, aproximadamente todos de la misma edad⁴. Con

de ilustres intelectuales europeos como A. Einstein, R. Rollan o T. Mann. Huyó en un barco fletado por el director del periódico *Le Quotidien* y acabó viviendo su exilio en París y posteriormente en Hendaya. Poco antes de la proclamación de la II República regresó a España, en 1930.

E. de Mesa (Madrid, 1878 - 1929). Poeta y escritor influido por Rubén Darío y por la visión del paisaje propia de la generación del 98.

Valle-Inclán estuvo incluso en prisión en esa época.

3. "Todas las tardes acudía a la calle del Pintor Sorolla a trabajar, a estudiar, a leer y leernos, casa de Carlos y José Gaos" (Aub, 1970c: 79).

4. El músico Leopoldo Querol, que había nacido en Vinaroz, era cuatro años mayor que Max Aub. Cursó estudios en Valencia que posteriormente ampliaría en París. Fue Catedrático de piano en el Conservatorio de Madrid. Su hermano, Luis Querol i Roso, un año menor que él, publicó en 1946 una breve geografía valenciana que pudo muy bien utilizar Max Aub a la hora de situar la localización de sus novelas.

José Gaos nace en Gijón en 1900, por lo que también es mayor que Max Aub. Filósofo y profesor en Madrid y en México, donde muere en 1969. Fue comisario general del Gobierno Español en el Pabellón Español de la Exposición Universal de París de 1937. Realiza estudios de la Historia de las ideas en torno al existencialismo y a Heidegger, a quien traduce. En 1940 escribe sobre la Filosofía de Maimónides. Filosofía de la Filosofía e Historia de la Filosofía en 1947. Orígenes de la Filosofía y de su Historia en 1960 y Filosofía Contemporánea en 1962. La importancia de José Gaos en la formación de Aub es considerable, le hacía leer a Windelband, a Taine, a Renan, a Ortega, a Ramos Gómez de la Serna, a Proust. (Aub, 1970c: 78). Su influencia en México fue decisiva como lo demuestra el número extraordinario que le dedica la *Revista de la Universidad de México* titulado "José Gaos y la cultura mexicana", 9 (24), México, mayo, 1970.

J. Medina Echeverría es exactamente de la misma edad que Max Aub, pues nace en Castellón en 1903, pero Medina estudia Derecho. Viajan juntos a Madrid a los

José Medina Echevarría, que le acompañará en el exilio mexicano, tiene una relación más especial durante toda su vida. El grupo era lo más vanguardista de la Valencia de entonces, leían *España* como si fuera la Biblia e iban cada tarde al puesto de la Estación del Norte, lugar al que primero llegaban las novelas de Baroja y los libros de Azorín. A Unamuno lo leían una o dos veces por semana en *El Mercantil Valenciano*, también *La Novela Corta*, *La Novela Teatral* y la *Colección Austral* de Calpe (Aub, 1970c: 78).

En aquella época leerá a Blasco Ibáñez⁵ y en las visitas a la playa de la Malvarrosa tendrá la oportunidad de ver a Sorolla⁶.

En 1920 tiene diecisiete años⁷ y en vez de acudir a la Universidad pasa a vender, con su padre, artículos de caballero por todo el Levante español. Los viajes le proporcionarán muy buena fuente de conocimientos sobre las gentes y el país, así como independencia económica suficiente para suscribirse a las revistas nacionales y extranjeras que le interesan⁸. Al año siguiente, durante un viaje a

diecinueve años para conocer a Canedo, a Andalucía, junto con María Zambrano, y a la Unión Soviética a los treinta aproximadamente. Enseñó en las universidades de París y Marburgo, siendo en España letrado de las Cortes y catedrático de Filosofía Jurídica. Después serán compañeros de exilio en México, donde fue profesor. Posteriormente pasó a Puerto Rico y trabajó en organizaciones internacionales dedicadas al desarrollo económico de América Latina. Murió en Chile en 1977. Fue asimismo amigo de Francisco Ayala, quien desvela a un José Medina tan comedido que llega a ser enigmático. Con respecto a Max Aub, el discreto amigo, no exento de humor, nos asombra describiéndolo como un compañero de viaje "bastante chinche", cosa que Ayala pudo comprobar por sí mismo (Ayala, 1983).

5. Es el líder del barrio valenciano en el que reside Max Aub justo a su llegada a la ciudad. En la *Gallina Ciega* tiene un recuerdo muy especial al visitar la tumba de sus padres en el mismo cementerio donde está enterrado el escritor. Entonces recuerda como tuvo la oportunidad de estrechar su mano y saludarle cuando éste vuelve del destierro a Valencia. El atrevido Max se sube en el estribo del simón en el que viaja don Vicente a su paso por la calle de San Vicente (Aub, 1971c: 53).

6. Según Prats Rivelles (véase punto 1.1.2.).

7. José Antonio Pérez Bowie, tal vez confundiéndose con el año de terminación del bachillerato, sitúa este hecho en los 20 años de Aub, cuando en realidad debe tener casi 18 años (Pérez Bowie, 1985: 14).

8. Suscrito a la *Nouvelle Revue Française* desde 1918, lee con asiduidad, primero la *Revista de Occidente* y después *España* y *Alfar*.

Gerona, conoce a Jules Romains⁹ quien le proporciona una tarjeta de presentación para Enrique Díez-Canedo¹⁰ que no puede utilizar de momento. El viaje a Madrid, junto con su amigo José Medina Echevarría, lo efectúa dos años después gracias a un premio de lotería de 500 Pts. Aub contará después que, gracias a Canedo, se introduce en la tertulia del Regina y se leen versos suyos en el Ateneo, al mismo

9. Ya hemos hablado de él, el nombre es seudónimo de Louis Farigoule. Entonces tenía 37 años y moriría en París cinco años después. Se puede considerar que este hecho es primordial para Aub, pues le facilita el acceso a los círculos artístico-literarios españoles y, además, a través de Romains conoce en París a Coypeau, a los Pitoeff y a Dullin, aunque desconocemos el grado de este conocimiento. Max Aub tiene un recuerdo para Romains en *Jusep Torres Campalans*, ya que es uno de los poetas anarquistas recitados por el cenáculo de *Libertad*. Romains, a principios de siglo formuló la doctrina del "unanimismo", idea del "alma colectiva" que existe en la unión entre los individuos. De acuerdo con esta doctrina publicó *La vie unanime* en 1908, entre bergsoniana y utópica. Este "unanimismo" influiría de tal manera en Max Aub que es perceptible en toda su obra, con la valoración de los individuos más insignificantes y la esperanzada visión del futuro que, sin embargo, contrasta con la reflexión amarga ante las limitaciones propia del existencialismo.

10. Escritor y poeta cercano a la generación del 98 que entonces tenía 42 años aproximadamente. Doctor en filosofía y profesor de la Escuela central de idiomas, tradujo a todos los poetas franceses contenidos en su antología sobre *La poesía francesa* de 1913, de ahí seguramente su amistad con Jules Romains. José Antonio Pérez Bowie aclara que Canedo era uno de los "santones" de la juventud literaria de entonces y solía asistir a la tertulia de Valle-Inclán en el "Regina". (Pérez Bowie, 1985: 230-231). El hecho autobiográfico de la presentación ante Canedo, está reflejado en *La calle de Valverde*, siendo Victoriano Terraza su protagonista. Además otro personaje de la misma novela, Joaquín Dabella, más cercano a Max Aub que Victoriano Terraza, se introduce en el círculo de *Alfar*, revista a la que el mismo Aub estaba muy unido, con sólo mencionar el nombre de Canedo ante Julio J. Casal, el director. Max Aub le admirará y le respetará siempre. Ya en 1925, a raíz de la publicación de *Algunos versos*, Max Aub le escribió la reseña en *Alfar*, diciendo

"Nos ha enseñado los caminos, no nos llevó por ninguno (...). Es el starter de una nueva generación" (Aub, 1925).

También es citado por el supuesto crítico *Miguel Gasch Guardia*, (Aub, 1985: 89). Enrique Díez-Canedo, que llegó a México antes que Max Aub, murió dos años después, aunque debió ayudarlo a instalarse también allí, poniéndole en contacto con Alfonso Reyes y escribiéndole la presentación de *San Juan*. En los años sesenta Max Aub publica algunos libros en la editorial Joaquín Mortiz, de Joaquín Díez-Canedo Mortiz, hijo de Enrique Díez-Canedo. Signo inequívoco del aprecio que Max Aub le continúa profesando es que le hace "propietario" de las pinturas de *Jusep Torres Campalans*, *Montaje IV*, de 1912 y del *Retrato del Pianista Maldonado*, de 1913, donación encubierta bajo las siglas del nombre: J. D. C., práctica habitual de Max Aub.

tiempo que le publican en el último número de la revista *España*¹¹. Sin embargo es rechazado por la editorial de la *Revista de Occidente* el manuscrito de *Fábula verde*, relato acorde con la estética orteguista deshumanizada¹².

En 1924 ya sabemos que ha mejorado la economía familiar, ha viajado a Alemania y en 1926 se casa con Perpetua Barjau, viajando por toda España, en un viaje tanto de trabajo como de novios, visitando los mejores hoteles y las distintas tertulias. El ambiente, sobre todo el madrileño, lo recrea Max Aub en *La calle de Valverde*, novela en la cual *Joaquín Davella* y sus amigos suelen recorrer, seguramente, los mismos lugares que el propio Aub recorrería, pues, por poner un ejemplo, en 1924 les escribe desde La Coruña:

Estaréis en el Henar, en el Regina, en la Revista de Occidente, en el Reina

11. No han sido localizados (Soldevila, 1992).

12. Es rechazado por boca de Benjamín Jarnés (1888-1950), crítico de la *Revista de Occidente*, que estuvo exiliado en México y regresó a España, enfermo, en 1948, y de Fernando Vela, quien comentó de la novela: "demasiados vegetales". El disgusto de Max Aub se refleja en *La calle de Valverde* mediante el relato de un hecho parecido ocurrido a *Victoriano Terraza*. Aub se vengará de la afrenta a través de él. Es interesante hacer notar que en esta novela, el propio Max Aub aparece como personaje, pues Victor Terrazas (se cambia de nombre para despertar mayor interés) lo cita como uno de los posibles escritores a imitar, al igual que Espina, Salinas, y Valentín Andrés Alvarez, todos ellos de la *Revista de Occidente*. Hay que tener en cuenta que efectivamente Aub ya había publicado fragmentos de *Geografía* en dicha revista (octubre 1927, pp. 61-70). Esta obra, si fue escrita en 1922, no fue editada en su totalidad hasta 1929 en la editorial madrileña *Cuadernos Literarios*, una colección para "círculos intelectuales reducidos". Introduce el libro un retrato de Max Aub dibujado por R. Benet y fechado en 1928, recurso que utilizará el mismo Aub en la presentación del poeta ficticio *Luis Alvarez Petreña*, con un retrato del supuesto escritor realizado por el propio Aub. La primera edición completa sería publicada en México en 1964. Con respecto a Benjamín Jarnés y su peso en la *Revista de Occidente*, muy selectiva con los "nuevos", conocemos la descripción de Francisco Ayala que puede ser ilustrativa, de un hombre de juventud difícil, de carácter suave, elusivo, sonriente e irónico, de un ingenio finísimo en contradicción con el estereotipo del aragonés. En la época en la que se conocieron era capitán el cuerpo auxiliar de oficinas del Ejército. Con Ayala siempre se mostró muy amable, dando a conocer sus originales para la publicación en la *Revista de Occidente*. La tertulia de ésta era

"a diferencia de las demás, era un círculo cerrado, y esto es inevitable-suscitaba entre los excluidos, o no admitidos, resentimientos tremendos, verdaderos odios (...) originalmente los amigos de Ortega se reunían con él en un café, pero después, huyendo de la intemperie social española y sus desapacibilidades, se confinaron en un salón del piso donde las oficinas de la *Revista* estaban instaladas" (Ayala, 1983: 94-95).

Cristina y yo estoy frente al mar, y como centollos y bebo Ribeiro. Desgraciados, envidiadme (Aub, 1985c: 237).

La tertulia de Valle-Inclán, que primero fue en el Regina, pasó a estar en La Granja del Henar, como se refleja en la mencionada novela. Allí se encontrarían José Díaz Fernández y Joaquín Arderius, que en 1926 se oponían a la concepción deshumanizada y elitista de la literatura de la *Revista de Occidente*. Díaz Fernández escribió entonces *El nuevo romanticismo*.

La tertulia del Regina era la más frecuentada por Max Aub quien confiesa, en *La gallina ciega*, que acudió durante trece años casi todas las tardes si se encontraba en Madrid. Tertulia a la que iban también Luis de Hoyos, Marañón, Valle-Inclán, Canedo, Melchor, Luis Bilbao, Sindulfo, Fernando González, Azaña, Domenchina, Chabás, Vayo, Araquistáin, Negrín (que fue poco). Es una tertulia de gente mucho mayor que él, asentada y con poder. A pesar de todo también debía acercarse a otros cafés, pues en *La gallina ciega* también recuerda a Antonio Espina, en el Lyon y a Paco Ayala y Pepe Bergamín en el Gijón (1971c: 269).

En el resto de la península conocerá la tertulia de Mourlane Michelena¹³ y Manuel de la Sota y Somonte. En Gijón la tertulia de Gerardo Diego¹⁴ y en La Coruña la organizada en torno a la revista *Alfar*. El encuentro con los integrantes de *Alfar* también aparece reflejado, a través de Joaquín Davella, en *La Calle de Valverde* (Aub, 1985c: 230-231).

Hay que hacer notar que Max Aub tenía amigos que no siguieron su trayectoria política, como los falangistas Luys Santamarina (*Salomar* en las novelas), José

13. Entonces tenía 38 años. En 1931 se traslada a Madrid, escribiendo en *El Sol* y en *Vértice*, nombre que Aub utilizaría para una de las revistas de adolescentes de sus personajes de *la Calle de Valverde*. Mourlane Michelena después sería falangista.

14. Entonces tenía 30 años. En 1925 había obtenido el premio Nacional de Literatura, "ex aequo" con Rafael Alberti.

Jurado Morales o Juan Ramón Masoliver¹⁵. Otros sin embargo fueron encarcelados al acabar la guerra simplemente por ser amigos de Max Aub, como Manolo Zapater¹⁶.

A la tertulia del Regina acudía el escritor y periodista mexicano Martín Luis Guzmán¹⁷, por entonces exiliado en España. Max Aub relata en *La Calle de Valverde*, como si fuera premonitoria, la conversación que mantuvieron un día, hacia 1926, acerca de la superficie del estado de Chihuahua, en México (Aub, 1985c: 326).

En Valencia suele acudir, según la información de Prats, a la tertulia del balneario de Las Arenas, a la que asistían Federico García Sanchiz, Puig Espert, Juan Gil Albert, Vicente Medina, Juan Chabás¹⁸, los pintores antisorrollistas Ge-

15. A estos los vuelve a ver cuando visita España, dejando sus impresiones en *La gallina ciega* (Aub, 1971c: 227).

16. Le vuelve a ver al visitar España (Aub, 1971c: 47).

17. (Chihuahua, 1887 - Ciudad de México, 1977). Tomó parte en la Revolución (1910-16), siendo un político liberal, novelista histórico y periodista combativo. Obtuvo el Premio nacional de literatura en 1958. Aquellos años de estancia en España están próximos a su novela *El águila y la serpiente* (1928) donde cuenta sus experiencias revolucionarias.

18. F. García Sanchiz nació en Valencia en 1888. Su padre era pintor de abanicos. Estudió Filosofía y Letras en Madrid y colaboró en *Los lunes de El Imparcial*, en *Blanco y Negro* y en *Lectura*. Después de pasar un año en París, dedicado a trabajos editoriales y periodísticos, volvió a España, donde escribe en *La Esfera*, *La Tribuna*, *La Acción* y *La Noche*, al mismo tiempo que obras como *Por tierra farragosa*, *Barrio Latino*, *La Sulamita*, etc, hasta que en 1926 crea sus *Charlas líricas*. En 1941 pasa a ser Académico de la Real Academia Española. Entre sus obras podemos destacar *Te Deum Laudamus* o *Adios, Madrid...* (Véase García Sanchiz, 1953).

Francesc Puig Espert nació en Valencia en 1892, por lo tanto tiene once años más que Max Aub. Poeta que tras licenciarse en Filosofía y letras en la Universidad de Valencia realiza un viaje a Nápoles para investigar en los archivos las denominaciones catalano-aragonesas medievales. De vuelta en Valencia funda, junto con Lluís Gozalbo París, Nicolau Primitiu Gómez Serrano, Lluís Querol i Roso y Francesc Martínez i Martínez el laboratorio de Arqueología de la Universidad de Valencia. Ejerció la cátedra en el instituto Luis Vives y presidió el Círculo de Bellas Artes. Intervino en política durante la II República, teniendo que exiliarse posteriormente. Se establece en París como lector de español en el Liceo Chaptal y se dedica a los negocios cinematográficos. Muere en París en 1967.

J. Gil Albert formaría parte de *Hora de España* (Véase *Memorabilia*, Barcelona, Tusquets, 1975). A Juan Gil-Albert lo verá a su vuelta a España a finales de los sesenta:

"esqueleto velazqueño, inteligente, elegante; Fernando Dicenta siempre ampuloso, dándose el brillo que los demás no le otorgan. Hablo mal de ellos por

naro Lahuerta y Pedro Sánchez (Pedro de Valencia)¹⁹ y las hijas de Cecilio Pla. El mayor de ellos debía ser Federico García Sanchiz, que tendría entonces 42 años. Era muy popular por sus fogosas y pintorescas charlas, así como por sus numerosos libros de impresiones de viajes.

También acudían Cecilio Pla y José Gaos. Con el primero, al que no tomaban en serio porque ya sabían de la existencia de Picasso, hablaban de Braque o de Derain. Aub confiesa que les atraían más sus hijas, Pepita y Cristina; la primera mantenía un noviazgo tormentoso con Federico Miñana, y de la segunda se enamoró perdidamente José Gaos (las anécdotas que protagonizó entonces fueron utilizadas

hablar. Les quiero entrañablemente. Son mis viejos amigos. Cada día, como yo, supongo, hablan mal de sí mismos. Son los años" (1971c: 385).

Pudiera ser el modelo para "Salvador Albert" que describe como "muy fino poeta y comentarista de Ibsen" que vive en el Ampurdán, (1958: 98).

Vicente Medina es un poeta nacido y muerto en Archena (1886-1937). Volvió a España en 1929, después de luchar en Filipinas y haber residido en Argentina. Escribió libros en dialecto panocho sobre la situación del campesinado murciano que habían merecido los elogios de Alas, Maragall, Azorín y Unamuno. Citado Vicente Medina como integrante de la tertulia por Prats Rivelles puede ser un error. Nos inclinamos a pensar que se trata de José Medina Echevarría, gran amigo de Aub desde el bachillerato como ya hemos visto anteriormente.

Juan Chabás es compañero de Max Aub en el viaje literario. Escritor y crítico de arte, escribe en las mismas revistas, admira igualmente a Canedo y rompe al mismo tiempo que Max Aub con la moda orteguista. Su producción literaria comenzó muy temprano ya que publicó un libro de poemas titulado "Espejos" en 1921 y llegó a gozar de un sólido prestigio en la *Revista de Occidente* y en *Alfar*. Chabás aparece como personaje en *La Calle de Valverde*, (Aub, 1985c: 184-185), y Aub le dedica *Farsa de adolescentes* del *Teatro Primero*. Asimismo tiene un recuerdo para él en la tercera parte de *Luis Alvarez Petreña*, cuando relata su ingreso en una clínica inglesa en 1969 y Chabás ya ha muerto. Allí se encuentra imaginariamente con el personaje supuesto y juntos rememoran la primera parte de la novela, donde se afirmaba que sus mejores amigos eran Chabás, Sánchez Ventura y Mantecón. Aub recordará a Chabás inopinadamente cuando se menciona Denia, haciéndonos suponer que viajaron juntos en una "barquilla de vela" propiedad de Chabás, "con vela desvelada", aludiendo al libro de Chabás titulado *Sin velas, desvelada*, que sería comentado por el propio Max Aub en *La Gaceta Literaria* el 15 de junio de 1927. El recuerdo a Chabás y la costa de Denia aparece intercalado en medio de un cuento sobre la Guerra Civil titulado *Teresita*, dedicado a Alfonso Reyes y publicado en el volumen *La verdadera Historia de la muerte de Francisco Franco* (1979c: 266-267).

19. Con estos dos pintores formará el grupo *antisorollista* de Valencia, como veremos a continuación.

por Aub para *Jusep Torres Campalans*²⁰ (Aub, 1970c: 79).

Aub procura integrarse en los movimientos literarios españoles de vanguardia sin identificarse totalmente con ninguno. Su trabajo le permite viajar con facilidad y conocer tanto los de Madrid y Barcelona como los de la Coruña o Granada, pero no permanece demasiado tiempo en ningún lugar. Colabora además de en las revistas *España* y *Revista de Occidente* como hemos visto en su *autobiografía* (Cap. I), en *Alfar*, *La Revista*, *Azor* y *Hélix*, estas tres últimas de Cataluña²¹. Esa misma condición de viajante comercial le resta el tiempo necesario para crear la red de intereses necesarios para estrenar sus obras teatrales, según apunta con acierto Soldevila (1974: 160), y el propio Max Aub, ya que, cuando en *Apunte de Jorge Guillén con Max Aub al fondo*, rememora a toda la gente que conoció aquellos años dice:

La verdad es que fuimos buenas gentes/ en general, Cernuda un poco aparte./

20. Este hecho hace suponer que el modelo de "Miralles y sus hijas" pudieran ser Cecilio Pla y sus hijas, personajes de ficción en *La Calle de Valverde*, si no fuera porque el propio Aub confesó que el modelo era Rigoberto Soler, hecho harto improbable a nuestro modo de ver. Por otro lado Francisco Ayala nos deja claro que "no es un secreto" que *La Calle de Valverde* está inspirada en la casa en que vivía María Zambrano con su familia. María era, si cabe, mejor amiga de Max Aub que el propio Ayala. (1982: 184). Sin embargo hay que observar este dato con suma precaución porque la casa de la escritora estaba situada en la Plaza del Conde de Barajas no en la Calle de Valverde y Francisco Ayala confiesa que jamás la visitó. Las descripciones de *La Calle de Valverde* nos recuerdan más bien las que Aub da de las viviendas familiares de José Gaos en Valencia (Aub, 1970c: 79).

21. *Alfar* se publica en La Coruña, del I-1921 al VII-1926 y del VII-1927 al VIII-1927. En la etapa Uruguay de 1929 a 1954. De periodicidad mensual en las dos primeras etapas e irregular en la última. La dirección era asumida por Julio J. Casal y J. G. del Valle. Dedicada a la literatura y al arte de vanguardia, realiza una importante labor de difusión de las nuevas tendencias artísticas, publicando el Manifiesto del Salón de los Artistas Ibéricos, artículos sobre el Cubismo o el Surrealismo, etc. Colaboran en sus páginas M. Abril, B. Jarnés, A. Ferrant, G. de Torre, R. Alberti, M. Raynal, J. de la Encina, C. Vallejo o Max Aub.

La Revista podría ser *Revista de Catalunya* (Barcelona, 1924 - 1934), de periodicidad mensual, siendo director artístico F. Elíes.

En el núm. 2 de *Azor* publica un soneto de "Homenaje a Matisse" (Barcelona, noviembre, 1932) que no hemos localizado, así como *Luis Alvarez Petreña* (por entregas), números 2 a 17, Barcelona, octubre 1932 a febrero 1934.

Hélix se publica en Villafranca del Penedés, del 1920 al 1930. De periodicidad mensual.

(Dalí entra en cuenta por la Residencia)/ Yo no contaba, siempre tan de viaje²².

Soldevila inicialmente sostenía que en Aub existen dos etapas bien diferenciadas por el corte intermedio de la guerra. La primera correspondería a una época en la que su mayor preocupación es mantenerse en la línea del arte contemporáneo recabando toda la información posible, pero con la falta de un poso vital propio, de una experiencia rica. Aparte de esto, si bien la profesión de viajante le facilita una riqueza de experiencias y contactos humanos, le quita el tiempo de meditación necesario para incorporarlo a su propia creación. Max Aub "première manière" es un poco el hombre que *vive de oídas* (Soldevila, 1961: 108). Posteriormente comprenderá que existen una serie de preocupaciones que perduran a lo largo de toda la obra aubiana y que por lo tanto la ruptura no es en realidad tan tajante.

Aub se siente a un tiempo integrado y marginal, incluso en sus intenciones personales, como dice acertadamente Soldevilla, pues por un lado está su origen extranjero y por otro su entusiasta nacionalización española²³. Su estirpe judía no fue obstáculo para su integración, ya que le fue revelada al cumplir la mayoría de edad. La lucha encarnizada por el dominio del español contrastaba con la dureza de su pronunciación, arrastrando las erres, y que le hacía blanco de alguna broma de Lorca, "su amigo" (Soldevilla, 1973: 36). Max Aub era elegante, vestía muy a la europea, independiente económicamente, viajaba a menudo a París y estaba al tanto de todos los movimientos vanguardistas europeos. Debía dar una

22. Publicado en la *Revista de Bellas Artes* (19, México, enero-febrero 1968) y en *Papeles de Son Armadans* (XLIX, Palma, 1968) y en *Pequeña y vieja historia marroquí* (Aub, 1971g: 91).

23. Al cumplir la mayoría de edad conoce su estirpe judía al tiempo que tiene que decidir entre las tres nacionalidades a las que puede optar, española, francesa o alemana. Incluso se entusiasma con la idea de hacer el servicio militar, pero no pasa el reconocimiento médico por su miopía (Soldevila, 1961: 105-106). En la *autobiografía* sin embargo no observamos que se ponga de manifiesto tal entusiasmo por el servicio militar.

apariciencia cosmopolita envidiable (Chabás, 1951: 652). El hecho de su pronunciación no parece importar tanto como el que, a decir de Genaro Lahuerta, era un "enfant terrible", incisivo, problemático, pero no por llamar la atención, sino porque "es así" (Prats, 1978: 31). Pedro de Valencia también habla de su "carácter brusco" y, aunque añade que a pesar de todo "se hacía querer", seguramente eso le ha debido acarrear algunas antipatías.

Conocemos su actitud crítica con respecto a los grupos de vanguardia con los que no se identificaba, por ejemplo del ultraísmo, del que llegó a decir:

El ultraísmo y sus numerosas revistas, en las que la poesía dominaba a cualquier otra actividad literaria, poco tuvo que ver con el dadaísmo y menos con los prolegómenos del surrealismo que presuponían una actitud ética que los ultraístas no conocieron ni por el forro. El ultraísmo dió dos individualidades impares que nada tienen que ver con la literatura: Luis Buñuel y Salvador Dalí, a los que el surrealismo ce segunda hora debió glorias (...) En literatura, ni la buena voluntad de Cansinos Assens, ni la facundia de Isaac del Vando Villar, ni la información de Guillermo de Torre, rodeados de segundones, ha dejado obra valedera. (Aub, 1969: 100-101).

Aub no es partidario del "ultraísmo" porque no le gusta "lo nuevo" a ultranza, sin tener en cuenta la tradición, pero es una reflexión tardía que hay que tener en cuenta con reservas pues podría no ser la misma actitud del joven Max Aub en el momento en que se da a conocer el movimiento.

En aquellos años Max Aub frecuentaba, junto con otros amigos, la casa de María Zambrano²⁴, casa que posteriormente se reflejará en *La calle de Valverde*, como

24. (Vélez Málaga, 1904 - Madrid, 1989). Un año menor que Max Aub, era alumna de José Ortega y Gasset. Sus primeros trabajos se dieron a conocer en la *Revista de Occidente*. Posteriormente colaboró en *Cruz* y *Raya* y fue miembro del consejo de redacción de *Hora de España*. A las reuniones de su casa de la Plaza del Conde de Barajas de Madrid asistieron Max Aub y el entonces más joven Camilo José Cela. También Gerardo [Diego], pero a éste Max Aub le trató peor, tal como cuenta en *La Gallina Ciega*, donde dice:

"Y por otra parte, yo no podría aunque quisiera -que no quiero- hablar mal

afirma Francisco Ayala. La relación con María debió de ser entrañable en aquella época y después, por alguna razón que desconocemos, se enfrió²⁵.

Por otro lado, aunque Aub se ha querido identificar con la generación de Buñuel, casi de su misma edad²⁶, no se movían en los mismos círculos. Buñuel acudía a la peña del Café de Platerías, de la calle Mayor, donde encontraba a Samblancat, un aragonés anarquista que escribía en *España nueva*, a Santolaria, que dirigía en Sevilla un periódico de tendencias anarquistas y, en ocasiones, a Eugenio d'Ors. Allí conoció Buñuel al poeta Pedro Garfias, que les acompañaría en el exilio mexicano, y a Eugenio Montes²⁷ de quienes cuenta divertidas, al mismo

de Camilo José porque fue el primero que me escribió recordándome tiempos pasados -en casa de María Zambrano-. Miento, el primero fue Gerardo. Y lo mandé a paseo, con una mala educación que no suelo dejar salir a flote. La sangre injusta estaba todavía demasiado cerca" (1971c: 396).

Es uno de los muchos momentos en que admite que sus juicios literarios dependen de la amistad que le une a los autores. Este hecho consta en la correspondencia con Camilo José Cela (*A-B Max Aub*).

25. Ya hemos comentado que es Francisco Ayala quien nos facilita el dato, aunque sabe que María Zambrano no vivía en la *Calle de Valverde* sino en la Plaza del Conde de Barajas, al tiempo que comenta lo molesto que fue Aub en un viaje que realizaron de Roma a Nápoles, seguramente la primera vez que Aub viajó a Europa desde México, y de como pudo comprobar en su propia carne lo que antes le había relatado José Medina Echavarría. Según este último, María Zambrano se impacientaba mucho con Max Aub en una excursión conjunta que hicieron a Andalucía. (Ayala, 1982: 185). Ayala es tres años más joven que Max Aub y también acude a Madrid por aquel tiempo, asistiendo a las mismas tertulias literarias, aunque él era más asiduo a la *Revista de Occidente* que Max Aub, donde llegó a hacer gran amistad con Benjamín Jarnés, quien, como hemos leído, rechaza la *Fábula Verde* de Max Aub. La tertulia del Pombo y sobre todo su líder, Ramón Gómez de la Serna, le desagradaban.

María Zambrano por su parte, cuando se vuelve a reencontrar con Aub en Roma, después de muchos años de exilio y de no verse, sin que Ayala pueda explicárselo, adopta una actitud claramente desafiante estropeando el encuentro. Lo que desconocemos es si hay alguna razón para esta actitud o simplemente se debe a su carácter intemperante.

26. Buñuel nace el 22 de noviembre de 1900 y Aub, más joven, el 3 de julio de 1903. Recordemos que el proyecto de *Buñuel*, novela era al mismo tiempo que una biografía una historia generacional.

27. Eugenio d'Ors había iniciado su distanciamiento del catalanismo hacia 1917. Estaba reciente la publicación de *El nou Prometeu encadenat* (1920). Viajó por América del Sur y, después de este viaje, a fines de 1921, comienza a utilizar el castellano y dos años después se establece en Madrid, trasladando su glosario al

tiempo que desgraciadas, anécdotas de bohemia (Buñuel, 1982: 59).

Del grupo de Buñuel serían Lorca, Alberti, A. Tolaguirre, Cernuda, José Bergamín y el mencionado Pedro Garfias. A caballo entre la generación del 98 y la del 27 se encontraría con Moreno Villa²⁸ y Ramón Gómez de la Serna.

Los cafés más importantes de Madrid entonces eran el Café Gijón, la Granja del Henar, el Café Castilla, Fornos, Kutz, el Café de la Montaña y el Café Pombo. También el Café del Prado, donde acudía Santiago Ramón y Cajal y la peña de ultraístas. Se podía encontrar entonces por la calle z. Primo de Rivera, que iba al Café Castilla o al mismísimo Alfonso XIII (Buñuel, 1982: 59-61). Araquistáin, Negrín y Vayo se reunían para conspirar en la cervecería de la plaza de Santa Ana.

A pesar de que la última parte de *Luis Alvarez Petreña* nos hace pensar que Aub no tuvo nada que ver con el grupo de la generación del 27, se relata en *La calle de Valverde* un encuentro que tiene todos los visos de ser autobiográfico y que contradice esta primera impresión. Se trata de una lectura de poemas en una casa

diario *ABC*. A partir de 1927 se va vinculando a posiciones fascistas ingresando en Falange durante la Guerra Civil.

Pedro Garfias (Salamanca, 1901 - Monterrey, México, 1967). Poeta que colabora en revistas ultraístas. Durante la contienda sus poemas se incluyen en el *Romancero de la guerra civil* (1936) y el *Romancero general de la guerra de España* (1937). Exiliado primero en Inglaterra, donde escribe *Primavera en Eaton Hastings*, (1940), posteriormente se trasladará a México, publicando *Río de aguas amargas*, (1953), donde arrastrará una existencia poco afortunada.

Eugenio Montes (Orense, 1897). Catedrático de instituto, figuró entre los grupos ultraístas y publicó en gallego *Versos a tres cas o neto* (1922). Colaboró como periodista en *El debate*, *ABC* y *Acción española*. Fue, con Mourlane Michelena, Víctor de la Serna, y Miquelarena, asiduo a la tertulia de *La balena alegre*.

28. Moreno Villa, dieciseis años mayor que Max Aub, estuvo exiliado en México, donde murió tres años antes de publicarse *Jusep Torres Campalans*. Sus relaciones en España pudieron no ser muy estrechas, pero en México son innegables, según podemos deducir del comentario de Max Aub sobre él en *La gallina ciega*:

"Todo lo que quieras pero, para mí, nada vale como andar por el Pardo y sus encinares (...). Como me decía el pobre Moreno Villa -que se moría por volver y murió sin poderlo hacer-" (Aub, 1971c: 224).

El personaje de Aparicio de *La calle de Valverde* puede encarnar los sentimientos de Aub, pues llega a vivir en la Residencia de Estudiantes,

"procurando no frecuentar el grupo formado alrededor de Dalí, Buñuel y García Lorca, en pleno fervor surrealista, que no compartía; allí se llevaba bien con Moreno Villa, a quien conoció en Alemania" (Aub, 1985c: 431).

"de buen ver", una reunión reducida de apenas quince personas en torno, indudablemente, a Federico García Lorca. Aub lo describe como

un joven de anchas mejillas, grandes orejas que las prolonga, frente abombada, pelo negro, ancha boca, pecas muy visibles en lo oliváceo de la tez (Aub, 1985c: 308),

y para más certeza se incluye un fragmento de las primeras estrofas de la *Oda a Salvador Dalí*, de 1926, significativamente dedicado a los pintores modernos.

Los pintores modernos, en sus blancos estudios/ cortan la flor aséptica de la raíz cuadrada (Aub, 1985c: 308-309).

Además cuenta en el mismo libro cómo García Lorca se burla "despiadadamente" de la preferencia que el personaje de Manuel Cantueso tiene por Blasco Ibáñez y por los Quintero. Muy guasón le llama "Manuel Alvarez Quintero" o "El hermanito"²⁹.

Ramón Pérez de Ayala es descrito por Aub como

un hombre pequeño, delgado, de gesto parco y ojos claros que se fijaban en los del interlocutor sin apartarse un momento, turbándole³⁰.

29. En la discusión que acompaña esta reunión entre dos personajes de la *Calle de Valverde*, Manuel Cantueso es de gustos anticuados, pues prefiere a Bécquer y Benavente. A Joaquín Dabella, que es amigo suyo y que le lleva a estas reuniones, no le importa su ignorancia, mientras que los demás no se la perdonan.

"Los más del Regina, de la *Revista de Occidente*, de la Residencia de Estudiantes, no le toman en cuenta. Él tampoco los quiere; maricones y estreñidos, a lo que dice. No lo cree, pero se empeña" (Aub, 1985c: 243).

Unas páginas más adelante Pérez Bowie nos informa que era una costumbre de los críticos tradicionalistas acusar a los cultivadores del Modernismo de homosexualidad (Pérez Bowie, 1985c: 364-367). Esta postura machista es la misma que tiene el propio Max Aub, quien demuestra verdadera fobia hacia los invertidos, a los que llama, inmisericorde, "maricones", aunque admite que en su generación hubo bastantes. Hay que hacer notar que este rechazo está presente en *Jusep Torres Campalans* en el personaje de Avellac. Los "modernistas", por otro lado, rechazaban todo lo que sonaba a demasiado popular como podría ser el caso de los Alvarez Quintero o Don Benito Pérez Galdós: "el garbancero".

30. Como ha señalado Pérez Bowie, esta descripción física del personaje de "Salvador Pérez del Molino" es exacta a la de Ramón Pérez de Ayala. (Aub, 1985c: 287). Hay que hacer notar que Max Aub declaraba haber recibido su influencia a través de José Gaos, como hemos visto en su *Autobiografía*.

A los 28 años, en 1931, Aub escribe la primera parte de *Luis Alvarez Petreña*, la despedida de su etapa deshumanizada³¹. La toma de conciencia política de los intelectuales se produce en 1927-1928 (Aub toma entonces partido por el socialismo). El escritor describe, a través del personaje de Victor Terrazas, el cambio de actitud de los intelectuales: de desentenderse de la política y de no pertenecer a partido alguno pasan a la lucha activa³². En este sentido es muy interesante lo que cuenta Buñuel que afirma que, a pesar de algunos actos epatantes, el grupo de los residentes tenía la conciencia política entumecida, con alguna excepción, no sintieron la necesidad de manifestarse políticamente hasta 1927-1928 (Buñuel, 1982: 58).

31. Es el mismo Max Aub quien dice en la introducción de la última edición, fechada en 1970 (67 años), que escribe la primera parte a los 28 años (1931), la segunda a los 50 (1953) y la tercera a los 66 (1969), pero podría ser incluso de antes, ya que el supuesto retrato de *Luis Alvarez Petreña* realizado por Max Aub está fechado en 1929 (26 años). Comienza a ser publicada, por entregas, en *Azor*, números 2 a 17, en Barcelona, octubre 1932 a febrero de 1934. Esta novela coincide además con su afiliación al PSOE, entre 1928 y 1929.

En esta novela se reflejan las tensiones entre intelectuales contrarios al "arte deshumanizado" propugnado por la *Revista de Occidente* y los que consideraban que el escritor tenía que comprometerse socialmente. Las contradicciones que expresa el personaje, que acaba suicidándose en esta "primera parte", son propias de la transición o la crisis de un poeta "deshumanizado". Max Aub rompe de esta manera con el grupo, del cual hubiera querido formar parte en años anteriores (a esta corriente corresponden sus primeras obras: *Geografía* y *Fábula Verde*). En *La calle de Valverde* se describen las discusiones entre los dos grupos, el segundo de los cuales está protagonizado por José Díaz Fernández, autor de *El nuevo Romanticismo*, publicado en 1930, y por Pepín Díaz, quien diría en la tertulia de Valle Inclán en El Henar:

"Todos esos jóvenes servidores del 'arte puro', son traidores. Al huir de los problemas políticos sirven a los oligarcas" (Aub, 1985c: 335).

32. Victor Terrazas, personaje positivo de *Campo de Moro* y negativo en *La Calle de Valverde*, cuenta las razones del cambio, no sólo suyo, sino de todos sus amigos, desde Bergamín a Miguel Hernández, de Adolfo Salazar a Jesús Bal y Gay, de Jiménez Fraud a Miguel Prieto: "Todos" han cambiado (Aub, 1979b: 106-108). Hay que tener en cuenta que el compromiso político de los intelectuales fue creciendo durante la II República hasta radicalizarse con la sublevación que desemboca en la guerra. Es la postura del propio Max Aub publicada en *La Vanguardia*, Barcelona, el 22 de abril de 1938, con el título "Las cosas como son. Los escritores y la guerra" (Aub, 1938b). El compromiso fue asumido con la más profunda convicción por los escritores ante unas circunstancias que exigían la movilización (Zambrano, 1977) y el símbolo inequívoco de este compromiso, no sólo por parte de los intelectuales españoles, será asumido por el *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas* de 1937.

La visión pesimista que a veces expresa Max Aub en *La gallina ciega* con respecto a los jóvenes escritores que le siguen es parecida a la que da un personaje como Santibáñez de los jóvenes de la generación de Aub:

¿Quién escribe aquí? Hablo de los jóvenes, por quienes me preguntaba. Nadie. Para escribir hay que vivir. ¿Quién vive aquí? Nadie. ¿Quién se puede comparar con Valle? Nadie. ¿Quién a Unamuno? Nadie. Unamuno está desterrado; vive, escribe. Aquí, de los jóvenes, ¿quién escribe algo que valga la pena? Nadie. Los del 98, porque han cumplido. ¿De lo demás, quién? Un fenómeno de feria: Ramón Gómez de la Serna. De los jóvenes, nadie. Se contentan con ganar oposiciones. Aquí nadie es nadie hasta que gana sus oposiciones. Y para ganarlas se destrozan, se deshacen. Las ganan y vienen a ser nadie. Poetas sí los hay, dicen. Pero eso, en fin de cuentas, no cuenta. Siempre los hay, mejores o peores. Estos cancionerillos de Alberti o de García Lorca están bien, al estilo de Juan de la Encina o de Gil Vicente; no le hacen daño a nadie. Pero ¿escritores como don Benito o Unamuno? ¿Dónde? Los que les siguen inmediatamente, por ejemplo Miró o Pérez de Ayala, ya no dan esa talla, y los de ahora..., bueno. ¿Dónde está el Baroja o el Azorín de hoy? La prueba es que no se meten con ellos. Si hubiésemos hecho la guerra del 14..., tal vez. Hoy, ¿quién se mete con el gobierno? ¿Los jóvenes? No: Unamuno y Blasco Ibáñez, dos jovencitos de sesenta años. ¿Hay algún dramaturgo que le cante las cuarenta a Benavente? ¿Dónde? Todos estos jóvenes quieren vivir sin historia, que no les suceda nada, o lo menos posible. Así no hay literatura que valga (Aub, 1985c: 321).

Un aspecto poco estudiado hasta el momento, como apunta M. Aznar (1987: 56), es el tema del populismo anarquista y su gran despliegue informativo y cultural, que llegó a ser primordial en la crisis de la Dictadura de Primo de Rivera y que fue de gran importancia entre amplios sectores del proletariado español durante la II República. Los jóvenes intelectuales, que posteriormente tomarían partido

por el comunismo, en un primer momento se sienten seducidos por el anarquismo. R. J. Sender sería un ejemplo, según Aznar, con novelas como *O.P.* y *Siete domingos rojos*, así como R. Alberti en la *Elegía cívica*. Sin embargo el anarquismo va cediendo el puesto al comunismo a medida que los intelectuales asisten esperanzados a los logros de la revolución soviética³³. En esta postura se han de entender las palabras de Ramón Gaya en junio de 1937:

Y de aquí es de donde podría deducirse el especial atractivo que para los artistas tiene, cuando se trata de escoger solución, el anarquismo, o sea, la no política, como también, y por otro lado, la decidida inclinación de los intelectuales hacia la sensata, pensada y justa Internacional Comunista³⁴.

Esta simpatía es compartida por Max Aub sin duda alguna, de hecho tiene a gala el haber asistido a la Escuela Moderna en los primeros años de su llegada a Valencia y, a pesar de que los acontecimientos de la Guerra Civil lo acercan hacia el comunismo como un "compañero de viaje" y lo alejan del anarquismo por la actuación de la CNT, es indudable que esta visión romántica del anarquismo que se experimentaba en amplios sectores, tanto obreros como intelectuales, se deja sentir en la novela que estudiamos en este trabajo, *Jusep Torres Campalans*, como veremos en su momento, (cap. VI). También se dejará seducir por los logros de la Unión Soviética, pues, como ya sabemos, en 1933 viaja a la Unión Soviética con motivo de un Festival de Teatro, junto con su gran amigo José Medina Echevarría³⁵.

33. En el caso de Malraux, deslumbrado por el anarquismo español (y la personalidad de Durrutti) en un primer momento, veremos como cambia sus posturas aproximándose al comunismo (y negándose a denunciar sus abusos) al comprender que la disciplina de partido es necesaria para ganar la guerra.

34. "Cartas bajo un mismo techo", *Hora de España* (núm. VI, junio de 1937, p. 25), (en Aznar, 1987: 56).

35. Max Aub publicará artículos sobre el viaje en el diario *Luz*, de Madrid, en 1934 (Prats, 1978: 33).

Con la República se abre un período lleno de esperanzas que acabará siendo especialmente conflictivo por la radicalización de las posturas políticas. Max Aub lo recuerda así en *Poesía española contemporánea*

La República, hija de un cándido liberalismo, envuelta en el mito mágico del conjuro del orador, dió a las palabras la fuerza de la realidad. Como en 1808, se contentó con abolir títulos nobiliarios, como si por el hecho de que el conde de Romanones viniera a llamarse Alvaro Figueroa, perdiera una parcela de su fuerza. Por la misma absurda trocha vociferó que el enemigo era el clero (lo cual era cierto, pero sólo en parte: en la que obedecía a las oligarquías. Por otra, no pasaba de asalariado. El adversario era otro, pero ese mandaba en muchos republicanos). La República no tocó la propiedad de la tierra. Cuando lo hizo era demasiado tarde, ya desencadenado el conflicto.

Y añade:

La tibia reforma agraria que preconizó la República fue suficiente para que conspiraran en su contra los latifundistas monárquicos (...) El pronunciamiento, que parece idéntico a los tan repetidos en la España del s. XIX, tiene otro cariz; ya no se trata de: "Quitate tú para que me ponga yo", sino de afirmar el poder de una clase, y, aunque parezca paradójico, no el de la burguesía -que sólo existe floreciente en Cataluña y Euzkadi- sino los de la aristocracia, del ejército, del clero. Desde este ángulo, España sigue viviendo en el s. XVIII (Aub, 1969: 170).

La tercera vivienda valenciana de Max Aub, una vez casado, está situada en la calle Almirante Cadarso 13, donde tenía una gran biblioteca, casi toda de teatro, descrita por Angel Lacalle, quien le visitaba asiduamente hacia 1932, y donde cuelgan admirables obras de arte, como podremos comprobar en punto 1.1, por lo que consideramos que ya entonces, con treinta años, está perfectamente instalado y cada vez cuenta más en los ambientes intelectuales.

Max Aub está afiliado al Partido Socialista, pero es un partido que tenía escasa penetración entre los intelectuales de entonces, como ha señalado Manuel Aznar. Según los distintos investigadores, esto se debe a las raíces obreristas del "pablismo". El militante es bastante ignorante en comparación con cualquier otro obrero sindicalista, anarquista o comunista. El ingreso de intelectuales al PSOE crece en la década de 1910 con el ingreso de Luis Araquistain, Julián Besteiro o Andrés Ovejero, fundándose entonces la Escuela Nueva, dirigida por Manuel Núñez de Arenas. La revista *Leviatán* será la publicación socialista de mayor talla intelectual editada durante la II República española (Aznar, 1987: 49).

En 1927 su amigo José Gaos, también afiliado al Partido Socialista, le acompaña a la Casa del Pueblo de Madrid, donde Aub pronuncia una conferencia acerca de "Los orígenes de la guerra del 14", al decir de su autor

inspirada casi íntegramente en el libro de Emil Ludwig.

Apareció posteriormente el texto íntegro en el periódico del Partido (Aub, 1970c: 81).

A pesar de esta temprana afiliación, su toma de postura literaria y estética comprometida con la causa popular se sitúa en el tiempo acorde con sus compañeros de generación, recuerdese que *Luis Alvarez Petreña* comienza a publicarse en *Azor* por entregas de octubre de 1932 a febrero 1934 y es la obra clave que señala su ruptura con posturas deshumanizadas y el acercamiento o al menos valoración del "nuevo-romanticismo"³⁶. Precisamente en el año 1934, la mayoría de los intelectuales españoles que aún no se han definido, adquieren definitiva conciencia de su

36. José Díaz Fernández publica *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura* en 1930 que suponía la "rehumanización" del arte y un nuevo romanticismo basado en la vocación social de la literatura. José Díaz Fernández, como ya hemos comentado, planteaba en 1928 en *El Blocao* la problemática de su propia clase social entre el intelectual pequeñoburgués y el "obrerismo revolucionario". Victor Fuentes considera que la importancia de *El nuevo romanticismo* en los años treinta es comparable al de *La deshumanización del arte* de Ortega o *Literaturas de vanguardia* de Guillermo de Torre en los años veinte (Aznar, 1978: 26-27).

labor a raíz de la Revolución de Asturias. Esta Revolución de octubre produjo un gran impacto entre los ambientes intelectuales españoles. Por primera vez en España, anarquistas, socialistas y comunistas participaban conjuntamente en una insurrección obrera revolucionaria. Fueron diez días que estremecieron a la República española y que se saldaron con un brutal baño de sangre, encarcelamientos y torturas. Estos hechos y la represión que siguió produjeron agudas crisis de conciencia en la mayoría de escritores y artistas españoles y delimitan de manera fundamental el momento en que los intelectuales inician el desplazamiento hacia el pueblo y su decidida actitud antifascista (Aznar, 1987: 60-64).

Los intelectuales ponen sus esfuerzos al servicio de "la causa popular", lema de la revista *Hora de España*, de manera progresiva. Así, Max Aub entre 1935 y 1936 dirige, por un corto periodo de tiempo, el Teatro Universitario de Valencia, "El Buhó"³⁷. Mientras tanto Federico García Lorca dirige La Barraca y Alejandro Casona Las Misiones Pedagógicas. Cipriano Rivas Cherif el T. E. A. y Gregorio Martínez Sierra la Compañía del Teatro Eslava, en Madrid.

Para coordinar todos los esfuerzos teatrales se creó el Consejo Nacional del Teatro, cuyo presidente era el director general de Bellas Artes, Josep Renau. María Teresa León y Antonio Machado eran vicepresidentes, mientras que Max Aub es secretario. Es entonces cuando realiza un "Proyecto de estructura para un Teatro Nacional, dirigido a Su Excelencia el Presidente de la República don Manuel Azaña y Díaz, escritor" (Valencia, Tipografía Moderna, 1936, texto fechado en "Madrid,

37. Recordemos que, en su *autobiografía*, Max Aub dice que lo dirige desde "hace años", sin embargo este dato de la biografía aubiana, dado por cierto hasta el momento, no es del todo exacto, según algunos testimonios recogidos por M. Aznar (mencionados en Segorbe, 1992), por lo que convendría tomarlo con cierta cautela hasta el momento en que se investigue adecuadamente. Por otro lado, Max Aub refleja las peripecias de esta compañía en sus novelas, parecidas a las del teatrillo universitario de *Campo abierto*, llamado "El Retablo", dirigido por

"Santiago Peñafiel, que no es estudiante, no por falta de ganas, sino de medios: (...), colaborador de algunas revistas de *Joven Poesía*. Conocido -él dice amigo- de Federico García Lorca y Alejandro Casona. Desde luego es el único del grupo que ha visto actuar la Barraca y el teatro de las Misiones Pedagógicas", (Aub, 1978: 22-23).

12 de mayo de 1936")³⁸.

Este Consejo Nacional del Teatro creó las Guerrillas del Teatro, escenario volante surgido bajo la consigna de un "teatro de urgencia" ya que el teatro es el campo de acción idóneo para desarrollar la función social del arte,

un teatro antifascista de gran sencillez de forma y gran unanimidad en su contenido, redactado con la mayor simplicidad, para que pueda ser captado por un público que no entiende de sutilezas literarias³⁹.

Es entonces cuando se representan algunas obras de Max Aub, "teatro de circunstancias", como *Jácara del avaro* que lo representan las Misiones pedagógicas, *El agua no es del cielo*, por calles y plazas como propaganda electoral en 1936, *Pedro López García* en agosto de 1936, *Las dos hermanas*, por una compañía de teatro experimental, *La fábula del bosque* en 1937 para las colonias de niños refugiados, *¿Qué has hecho hoy para ganar la guerra?* y *Juan ríe, Juan llora*, por las Guerrillas del Teatro.

1.1.- Relación con los artistas

Como ya sabemos, Max Aub era asiduo de la tertulia valenciana que se celebraba en el balneario de Las Arenas, a la que acudían Cecilio Pla, sus hijas y los pintores Genaro Lahuerta y Pedro de Valencia. Precisamente esta relación con Cecilio Pla⁴⁰ hace pensar en la posible identificación entre este pintor y el perso-

38. Según datos de M. Aznar (1987: 19), mientras que I. Soldevila lo titula *Proyecto para un Teatro Nacional y Escuela Nacional de Baile*, (Valencia, Imprenta Moderna, 1936, 24 pp. 32 cm.) (Soldevila 1992). Ha sido reeditado facsimilarmen- te, de nuevo según datos de M. Aznar, por la revista *Teatro* (Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Música y Teatro, núm. 10, julio-agosto de 1982, pp. 28-45) (Aznar, 1987: 19).

39. M. Altolaguirre, "Nuestro teatro", *Hora de España*, cit. por Aznar (1978: 120).

40. Cecilio Pla (Valencia, 1860 - Madrid, 1934). Hijo del director de la banda de música estudia música en la Escuela de Artesanos de Valencia, pero pronto se decide por la pintura e ingresa en la Academia de Bellas Artes de San Carlos donde conoce a Sorolla. En 1880 marcha a Madrid y estudia en la Escuela de Bellas

naje de Miralles de *La calle de Valverde*.

Por aquel tiempo da su primera conferencia sobre "El paisaje" en la, también primera, exposición de Pedro Sánchez y Genaro Lahuerta, en el piso bajo del pabellón, a medio construir, de los "baños calientes" de Las Arenas. Max Aub, muy elegante con chaqueta negra ribeteada y pantalón a rayas, llevaba del brazo a su abuela (¡Tan cursi!, ¡tan señorito!", diría en 1970), y leyó infatigablemente durante dos horas un discurso que preparó durante tres meses (Aub, 1970c: 79-80).

En 1928, cuando Pedro Sánchez y Genaro Lahuerta exponen en la *I Manifestación Valenciana de Arte Joven*, forman el grupo *antisorollista* de Valencia⁴¹. Acerca de la personalidad de Aub y de las relaciones que existían entre ellos, dice Pedro Sánchez:

Pese a su carácter brusco, se hacía querer de las personas. Vivía económica-

Artes de San Fernando como discípulo de Emilio Sala. Poco después consigue la pensión de Roma y viaja a Italia, Francia y Portugal. En 1910 ocupa la cátedra de "Estética del color y procedimientos pictóricos" en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde tiene como alumnos a Juan Gris, Solana, Cossío y Peinado. Desde 1881 participa en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y obtiene la Primera Medalla en las ediciones de 1900 y 1915. Asimismo colabora como ilustrador en varias revistas, como cartelista del Círculo de Bellas Artes, etc.

41. Pedro Sánchez (Valencia, 1902-1971) será conocido posteriormente como *Pedro de Valencia*. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia junto a Genaro Lahuerta. A los 20 años muere su padre y se dedica a pintar abanicos, florales principalmente, y pequeños paisajes. Fue discípulo de José Benlliure y posteriormente trabajó en la renovación del arte valenciano con Genaro Lahuerta y Francisco Lozano (Antella, 1912). Expuso en 1928 en la Sala Blava de Valencia y en 1929 en la Sala Parés de Barcelona. En 1934 se le concede la beca Conde de Cartagena que le permite viajar durante todo el año siguiente por Europa. La temática utilizada en estos años se refleja en la crítica que le dedica Max Aub.

Genaro Lahuerta López nace en Valencia en 1905 y muere en la misma ciudad en 1985. Estudia primero en la Escuela de Artes y Oficios de Valencia y después en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos (1919-1924), donde es compañero de Pedro Sánchez, alumno de Cebrián Mezquita, Isidoro Garnelo y Rafael Rubio. Sus primeras obras recuperan, modernizándola, la tradición y el folklore español. Obtiene una Medalla en 1932 en el Certamen Nacional de Bellas Artes con un retrato de *Max Aub*. En 1935 también viaja por toda Europa, a veces ligado a las exposiciones de los Artistas Ibéricos. Después de la Guerra mantiene una modesta correspondencia con Max Aub y al cabo del tiempo consigue ser reconocido por los círculos oficiales, llegando a ser Catedrático y director de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos.

mente bastante bien, merced al negocio de su padre. Le creíamos un dilettante, no un profesional, porque todas estas cosas las hacía por pura afición. Me compró cuadros y me ayudó en la organización de exposiciones. Me recomendaba para que hicieran la presentación a Juan de la Encina⁴², en Madrid, y a Rafael Benet⁴³, en Barcelona. Me preparaba los folletos de las exposiciones, que los cuidaba maravillosamente. Me facilitaba revistas y me ponía en contacto con toda la vanguardia pictórica que él conocía en sus viajes (...) (Prats, 1978: 32).

Juan de la Encina dirá de ellos, en 1930, con motivo de la exposición que realizan en las salas de *El Heraldo*⁴⁴ de Madrid:

Estos dos muchachos valencianos, Genard Lahuerta y Pedro Sánchez⁴⁵ (...) Dos

42. Ya hemos hablado de él a propósito de la *Autobiografía* de Max Aub. Para conocer su poder nada mejor que observar la enquina que demuestra la conservadora *Gaceta de Bellas Artes: Órgano de la asociación de pintores y escultores* aludiendo a la "indocta y endiosada crítica madrileña" de Juan de la Encina, a quien seguramente "le guían móviles inconfesables" que ellos no entienden (Anónimo, 1923: 15). Extenderemos nuestra exposición sobre su personalidad en el punto 1.1.3, dedicado a las relaciones de Max Aub con los críticos de Arte.

43. Rafael Benet Vancells también es mayor que ellos, pues entonces debía tener 39 años. Era historiador, crítico de arte y pintor. Formó parte de la "Agrupació Courbet" y de "Les Arts i Els Artistes". Escribía en *La Revista*, en *Ciutat* y *La Veu de Catalunya*. En los años treinta pasa a escribir en *Art*. R. Benet es un gran amigo de Max Aub. Como ya hemos dicho dibujó un retrato suyo en 1928 que fue publicado como introducción de *Geografía* en 1929. Dentro de *Jusep Torres Campalans* R. Benet es citado por el "crítico" M. Gasch Guardia como "crítico oficialista", a propósito del libro *Isidro Nonell y su época*, (1947), que Aub tenía en su biblioteca. Estos comentarios parecen corresponder a una cierta inquina del propio Max Aub en aquellos momentos, como analizaremos más adelante.

44. *El Heraldo de Madrid* (1890-1936) diario que hereda el nombre de un viejo periódico moderado que se publica entre 1842 y 1854. Dirigido e inspirado por Sartorius en 1905 se asocia con *El liberal* para formar la Sociedad editorial de España ("el trust") que alcanza una gran influencia, contribuyendo al derrocamiento de Maura en 1909. Es corriente que en algunas salas de diarios se realicen exposiciones. Ese mismo año M. Abril escribe la reseña: "Dibujos de A. Souto. Exposición Lahuerta-Pedro Sánchez", en *Revista de las Españas*, Madrid, III-1930, mientras que Juan de la Encina escribe la presentación. [Véanse las reseñas anónimas de 1930 "Genard Lahuerta y Pedro Sánchez" (Reseña exposición en *El Heraldo de Madrid*), *La Gaceta Literaria*, núm. 79, Madrid, I-IV (108) y "Pedro Sánchez y Genaro Lahuerta" en *El Heraldo de Madrid*, 8-III, p. 15].

45. Nótese que Pedro Sánchez todavía no es *Pedro de Valencia* y Genaro Lahuerta

grandes fuerzas -capitales, principales- han venido a modelar las formas del arte actual: una es el viejo impresionismo del siglo XIX; otra, el cubismo, a quien se debe, si no obras completas, por lo menos estímulos de generosa eficacia. Ahora bien: en las obras de Genard Lahuerta y Pedro Sánchez obran estos dos activos fermentos, unidos a un sentimiento claro de su tierra valenciana. Luego de la intoxicación sorollista, los valencianos vuelven por un arte cuya misión es más alta que la de deslumbrar nuestros pobres ojos con duras fulgencias (...) No se olvide que Ribera fue valenciano también, y pintaba con alguna más consistencia que Sorolla (Encina, 1930: 15).

Hay que tener en cuenta el periodo en que se dan a conocer los tres amigos como grupo: en 1928, con la exposición valenciana *Arte Joven*, pues coinciden con un gran momento de renovación artística en España iniciado en 1925 con *La exposición de Artistas Ibéricos*, topándose aún con los mismos y tradicionales inconvenientes al arte de vanguardia. La producción artística que domina numéricamente todos los recintos habituales del arte es heredera de la que dominó oficialmente en las décadas anteriores. El mercado sigue siendo decimonónico y los géneros artísticos siguen siendo los tradicionales, con temáticas anecdóticas regionalistas y folklóricas. Las orientaciones plásticas están dominadas por las distintas variantes del figurativismo naturalista, el luminismo a lo Sorolla y el realismo a lo Zuloaga, variantes del seudoimpresionismo o seudocezannismo o complejas ramificaciones del simbolismo.

A pesar de todo, tal como analiza J. Brihuega, comienzan a incorporarse en la época republicana algunos elementos de los nuevos lenguajes europeos con derivaciones hacia un naturalismo objetivo, de temática contemporánea desprovista de retóricas, hacia un clasicismo plasticista a la manera del que estaban practicando los italianos, hacia una nueva vigorización plástica del volumen, el dibujo o el color... etc. O sea, una tímida adaptación del arte oficial a la "modernidad"

que se traduce en un proceso de incorporación de innumerables

subproductos descafeinados de los nuevos lenguajes plásticos que ya se habían afianzado en Europa (Brihuega, 1982: 45).

Aparte de esta situación general, se acrecientan las distancias entre Madrid y Barcelona, los dos focos artísticos más importantes del Estado. Los catalanes establecerán un doble sistema de exhibiciones oficiales, el Saló Montjüich y el Saló Barcelona, diferenciando entre las propuestas innovadoras y las conservadoras. En Madrid, salvo pequeños detalles⁴⁶, pocas cosas han cambiado en las Exposiciones Nacionales y los Salones de Otoño, que continúan siendo las tradicionales, mientras que las galerías privadas apenas han logrado ocupar un papel relevante, mientras que en Barcelona la red privada tiene gran importancia desde principios de siglo.

Habrá que esperar a la exposición de 1936 en París titulada *L'Art Espagnol Contemporain* para que los poderes oficiales consideren ampliar sus criterios, aunque el verdadero compromiso no se alcanzará hasta la configuración del Pabellón Español de la Exposición Internacional de París del año 1937.

Cuando Max Aub publica *Geografía* en 1929 en los *Cuadernos literarios*, da a conocer un retrato suyo firmado por R. Benet-28, con quien ya hemos comentado que tenía relación. Esta práctica de servirse de ilustraciones de amigos se extiende igualmente a Genaro Lahuerta y Pedro Sánchez, Max Aub les escribe críticas y el texto de sus catálogos, mientras que ellos ilustran los cuidadosos libros que él escribe y costea como en *Fábula verde*, fechada en todas sus páginas en 1930 y editada en Valencia el 31 de noviembre de 1932 en la Tipografía Moderna Valenciana. Esta lujosa edición tiene la portada de Pedro Sánchez. El papel está cuidado-

46. Por ejemplo, la entrada de Manuel Abril en el Jurado de la Exposición Nacional de 1932 (año en que Genaro Lahuerta gana una Medalla por el retrato a *Max Aub*), las Medallas de Primera Clase que en la misma obtuvieron Arteta y Pérez Rubio, las concedidas a Vázquez Díaz y Vila Puig en la de 1934, la introducción de los constructivos en el Salón de Otoño de 1933, etc. (Brihuega, 1984: nota 54).

samente elegido, 20 ejemplares sobre papel de hilo Guarro, 20 de ellos con dibujos originales de Genaro Lahuerta y Pedro Sánchez, en la cubierta y 18 sobre papel verjurado. El texto se imprime en todas las hojas sobre grabados extraídos de la *Botánica* de Cavanilles⁴⁷. El propio Max Aub define *Fábula verde* como una "cagarrita literaria", como una obra cortísima, "parida con dificultad", exquisita, difícil de comprender, disfraz de ideas ingeniosas e intrascendentes y que suponía la meta última de los jóvenes escritores deshumanizados. Era una expresión acuñada en las tertulias madrileñas de entonces. También hay dibujos de Genaro Lahuerta y Pedro Sánchez ilustrando el libro de poemas *A*, (Valencia, Tipografía Moderna, 1933), con una carta dirigida a José María de Cossío⁴⁸ enviándole estos versos, con una tirada de 40 ej. numerados (Soldevila, 1992b: 1). Cuidaba extraordinariamente la edición de sus libros, costeando él mismo su publicación.

Al parecer, Max Aub dibujaba desde muy joven, según cuenta Genaro Lahuerta

Le gustaba dibujar (...). Era un aficionado práctico, de los buenos. Le entusiasmaba la labor investigadora. Puede decirse que sus dibujos eran literarios. En resumen, un autodidacta con formación cultural (Prats, 1978: 27).

Como prueba de su inicial afición al dibujo, aparte del supuesto retrato de *Luis Alvarez Petreña* dibujado por M. A. (Max Aub) en 1929⁴⁹, en 1964 fueron publi-

47. Antonio José Cavanilles (Valencia, 1745 - Madrid, 1804) fue un eclesiástico naturalista que estudió en París con A. Laurent de Jusieu y, al regresar a España, pasó a ser el encargado del estudio de la flora peninsular hasta que, en 1801, sucedió a Casimiro Gómez Ortega en la dirección y cátedra del Jardín Botánico. Escribió, entre otras, *Icones et descriptiones plantarum quae aut sponte in Hispania crescunt, aut in hortis hospitantur* (6 vol., de 1791-1804) y *Observaciones sobre la historia natural, geografía, agricultura, población y frutos del reino de Valencia* (1795-1797).

48. (Valladolid, 1893). Erudito que entonces colabora en periódicos y revistas de Madrid, como *El Sol*, *ABC*, *Arriba*, *Cruz y Raya* y *Escorial*. En 1927 participa en el homenaje que los poetas de la posteriormente llamada "generación del 27" tributaron a Góngora. Autor de una gran enciclopedia taurina (1943-1961), en 1931 publica *Los toros en la poesía castellana* y en 1933 el *Romancero popular de la Montaña*.

49. No podemos pasar por alto la relación evidente con el retrato de Max Aub dibujado por R. Benet en este mismo año.

cados, sin su autorización, algunos dibujos en *Primer Acto*⁵⁰, dibujos que Max Aub había perdido en el saqueo de su domicilio de Valencia en 1939. (Soldevila, 1992b: 8). Esto se lo comunica Max Aub a R. Prats en carta del 31 de agosto de 1970, enumerando expresamente estos dibujos:

cuando en el año 39 la ocuparon [se refiere a su casa de Almirante Cadarso, 13, en Valencia] unos militares -del cuerpo jurídico militar- de mi mesa despacho desaparecieron no pocos originales que vi volver a aparecer, a mi gran sorpresa en el número 52 de "Primer acto" (donde se publicó con innumerables erratas "San Juan" en el que podrá ver un dibujo, en la página 23 para "Sin velas, desvelada" de Juan Chabás, el decorado para "El sombrero de copa olvidado" de Lordunseny y en la página 15 el decorado -muy a lo Gordon Craig- para una tragedia de José Medina Echeverría (...), tal vez podría usted encontrar a esa persona con quien yo no he podido dar y que debe tener no pocos originales míos que, desde luego si los encontrara no le permito publicar de ninguna manera sin haberlos visto yo antes (Leg. prov. 11, A-B. Max Aub).

También se publicó "El desconfiado prodigioso" en *Alfar* en junio de 1926 acompañado por un dibujo escenográfico de Max Aub.

A pesar de las evidencias, y de las palabras de Genaro Lahuerta, el mismo Aub llega a negar su afición en la segunda parte de *Luis Alvarez Petreña*, comentando el hecho con el supuesto hispanista americano Charles F. Burton, dirigido por el profesor Montesinos⁵¹. Así, nos encontramos con la siguiente declaración con res-

50. 52, Madrid, mayo 1964 pp. 22-41 (véanse ilustraciones del cap. VIII). Supuestamente fue el hijo del oficial que ocupó su casa de Almirante Cadarso quien, además, requisó los papeles y los cuadros.

51. Alude aquí Aub a un personaje real que bien podía avalar al personaje ficticio, como es el profesor José Fernández Montesinos (Granada, 1897) que trabajó en la sección de lexicografía del Centro de Estudios Históricos, bajo la dirección de Américo Castro. De 1920 a 1932 fue lector en la universidad de Hamburgo y posteriormente pasó a ser profesor en las universidades de Madrid, Poitiers y Berkeley. En 1937-1938 fue agregado cultural en la embajada de España en Washing-

pecto al retrato de *Luis Alvarez Petreña* que, como hemos dicho, está fechado en 1929:

Lo que más me sorprendió fue su seguridad referente a mis aseveraciones de que nunca había dibujado -se refería a ciertas declaraciones mías publicadas a raíz de la traducción catalana⁵² de *Jusep Torres Campalans*- enseñándome triunfante mi apunte de L. A. P.⁵³, al frente de la primera edición. Ignoro si me creyó al asegurarle que fue hecho por casualidad, en la mesa de un café madrileño -El Henar, para mayor precisión- y que la semejanza era poca, más parecido el retrato a Vicente Llorens⁵⁴, sentado unas mesas más allá. Pero a L. A. P. le gustó y me lo devolvió con los originales que publiqué hace treinta años (Aub, 1971: 121).

El *antisorollismo* no era nuevo cuando Max Aub y sus amigos se manifiestan a favor, pero sí lo es la postura adoptada acercándose, en la medida de sus posibilidades, a los movimientos europeos. Por otro lado hay que resaltar el interés del método que emplea este grupo de amigos para promocionarse. Max Aub, que ya

ton y, al terminar la Guerra Civil, se exilió en Francia, trasladándose a E.U.A. en 1946 (de allí procede el supuesto hispanista Charles F. Burton). Parte de una base crítica historicista y revalorizadora del realismo decimonónico. Entre los trabajos que pudo conocer Max Aub entonces estaría la *Introducción a una historia de la novela en España en el s. XIX* (1955) y estudios sobre Alarcón (1955), Valera (1957), Fernán Caballero (1961) o Galdós (1968-1969).

52. Podría tratarse de la primera edición castellana publicada en Barcelona en 1970, siendo catalana por este motivo, no por el idioma. Pero las fechas no coinciden, si es la segunda parte de *Luis Alvarez Petreña* corresponde al año 1953 y ni siquiera entonces se había publicado el *Jusep*. Hay que pensar entonces que esta parte de *Luis Alvarez Petreña* debe corresponder al año 1969 aproximadamente (cuando Max Aub tiene 66 años) y tal vez se refiera a una traducción catalana de *Campalans* que no existe pero que le hubiera gustado que existiera.

53. Véanse las ilustraciones en el cap. VIII.

54. (1906). Como Ayala, procede de la sociología, crítico de gran formación, destaca sobre todo por sus trabajos sobre la emigración ya que se exilió primero en Santo Domingo, luego en Puerto Rico y finalmente se instala en la Universidad de Princeton, en Estados Unidos. Entre sus obras hay que considerar *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra 1823-1834* (1954-1968) y *Memoorias de una emigración. Santo Domingo, 1939-1945* (1975).

era conocido en los círculos madrileños, introduce a su vez a estos pintores⁵⁵, dándoles a conocer a los críticos de vanguardia y escribiendo él mismo una crítica en 1929 en *La Gaceta Literaria* que se comenta ampliamente en el siguiente punto.

Pedro de Valencia cuenta como en 1930 vivió una larga temporada en Madrid, coincidiendo con la exposición del *Heraldo*, frecuentando las tertulias, generalmente la del Regina, donde acudían Enrique Díez Canedo, Manuel Abril, Ramón del Valle-Inclán y Manuel Azaña además de, como ya sabemos, Max Aub y Genaro Lahuerta quienes también estaban presentes. Aquel mismo año conoció a la familia Pinazo, intimando especialmente con Pepe Pinazo⁵⁶. Un dato significativo para la información de Max Aub es el que, para poder subsistir, P. Sánchez se dedicaba a alternar la pintura con la ilustración de abanicos⁵⁷, trabajo que realiza hasta 1932. En 1934, con motivo de la "Beca Conde de Cartagena" viaja por Italia y se instala en París hasta 1937, en el mismo Montmartre. Es en 1937 cuando Margarita Sarfatti, crítica romana que conoció entonces en París, comienza a llamarle *Pedro de Valencia* al no recordar su apellido en un momento dado (Araoz, 1968: 38).

Lahuerta también era asiduo a peñas y tertulias; asistía al café Pombo, donde

55. En el momento en que Victoriano Terraza (*La Calle de Valverde*) se presenta en la tertulia del Regina, Canedo, viendo que es de Valencia, le pregunta por Genaro Lahuerta, por Pedro Sánchez, por Max Aub, con lo que el propio autor se cita a sí mismo como personaje real y al grupo de amigos que ha dado a conocer.

56. José Pinazo Martínez era hijo de Ignacio Pinazo Camarlench (Valencia, 1849 - Godella, 1916) con quien inicia su formación. Nació en Roma en 1879 durante la beca de su padre. Estudia posteriormente en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos. Falleció en 1933. De influencia modernista notoria, da importancia a la línea y el contorno antes que a los colores sorollistas, con lo que su pintura responde a las mismas intenciones que el grupo antisorollista.

57. De gran tradición en Valencia. A lo largo del primer tercio del siglo los abanicos eran de carácter historicista y costumbrista, compitiendo los motivos florales con las escenas románticas o las taurinas, las representaciones tópicas de la cultura valenciana o las copias de cuadros y estampas. Otros pintores ocasionales de abanicos fueron Pinazo, Sorolla y, en general, todos los pintores regionalistas y costumbristas valencianos. Como veremos en el cap. IX, algunos de los personajes de artistas creados por Max Aub (en *Campo de los almendros*), se dedican a este mismo oficio.

llegó a oír las arias de óperas del pintor Gutiérrez Solana⁵⁸ y donde conoció a Ramón Gómez de la Serna⁵⁹. También asistió a la tertulia del Regina, como Max Aub, donde vería a Manuel Azaña, a Valle-Inclán y a Enrique Díez Canedo. Más tarde trataría a Eugenio d'Ors y a Vázquez Díaz (Prats, 1978: 44).

A través de la biografía de este pintor podemos conocer el ambiente artístico valenciano que comparten, pues cuenta como era asiduo a las conferencias de Unamuno en la Casa de la Democracia en vísperas de la II República (Campoy, 1979: 41) y los conciertos matinales en los jardines de la Glorieta y cual era la actitud ante el sorollismo:

El abandono de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, una vez acabados los estudios, supuso un trauma momentáneo, del que nacerían hondas preocupaciones profesionales, creándose una conciencia que iba preparándose para una búsqueda apasionada por un arte evadido de la rutina. Luché contra la corriente, entonces el sorollismo -de triste memoria-, colaborando en este mismo fin Max Aub, Juan Chavas, [sic] Manuel Abril y Pedro Sánchez (Campoy, 1979: 42).

Con respecto a la bohemia, su postura era la misma que compartían los modernistas entre los que se encontraba el joven Max Aub, pues,

No aceptaba la bohemia al uso; rehuía de ella y de todo aquello que hacía dudoso lo limpio, tan compatible, a pesar de todo, con la penuria. Coincidió

58. (Madrid, 1886-1946). Asiduo del café Pombo, llegó a inmortalizar la tertulia de Ramón Gómez de la Serna en 1920. Afín a la ideología de la Generación del 98, fue también un destacado autor literario, autor, entre otros, de *La España negra* (1920). Estuvo presente en las exposiciones de *Los artistas ibéricos* en 1925 y del pabellón Español en París en 1937. Su toma de postura a raíz de la Guerra y su vuelta a España supuso un revulsivo para el exilio que se refleja en *España Peregrina* y en *Jusep Torres Campalans* como veremos en el cap. VII.

59. Todos los sábados, de 9 de la noche a 1 de la madrugada, Gómez de la Serna acudía al Café Pombo, a dos pasos de la Puerta del Sol. A él también asistía Buñuel y, de vez en cuando, Jorge Luis Borges. La hermana de éste se casó con Guillermo de Torre, uno de los miembros más importantes del ultraísmo que fundó la *Gaceta Literaria* en 1927.

con una frase de Balzac "Hay dos miserias que se distinguen y excluyen entre sí, la que arrastra mugre y la que limpia" (Campoy, 1979: 43).

Es la misma "bohemia pulcra" que observamos en *Campalans*, aunque el pintor ficticio adopte una apariencia de campesino y estos pintores modernos ostenten el atildado aspecto del dandy. También ha sido observada por R. Gullón pues, al describir la generación del 25, afirmaba que entre las experiencias generacionales figura su falta de simpatía con el tipo de vida bohemia predominante en el Madrid de los años veinte.

A pesar de todo y de su cuidada apariencia, los comienzos no eran fáciles para nadie, ni siquiera para G. Lahuerta:

He conocido años difíciles de juventud en Barcelona y Madrid. Mi primera exposición⁶⁰ la realicé en Casa Parés, en el año 1929; las notas al catálogo las hizo Rafael Benet, pintor, crítico y ensayista. Joaquín Sunyer, Carles Riba -poeta y filósofo- Joan Estelrich, escritor... En el mismo año expondría en el Salón de *El Heraldo* de Madrid. Me presentó Juan de la Encina; fue mi bautismo artístico y motivó que conociera a mi paisano Pepe Pinazo⁶¹, todo generosidad. Traté a Juan de Echevarría, a gentil Gabriel Miró, Victorio Macho, Azorín y Enrique Lafuente, también a Manuel Abril y Benjamín Jarnés (Prats, 1978: 43).

En cuanto a la información, por lo que cuenta Genaro Lahuerta, no debía ser demasiado difícil, para el artista con interés, estar al día de las novedades artísticas, aún en la Valencia de los años veinte:

Leía con avidez cuantas revistas de arte llegaban al Ateneo Mercantil Valenciano; los nombres de artistas y críticos se me grababan. Algunos de ellos serían más tarde conocidos por mí, (...) como Jean Cassou, Lionello Venturi,

60. Individual, se sobreentiende.

61. José Pinazo, como hemos visto, también ayudaba a Pedro de Valencia, a quien Genaro Lahuerta parece ignorar en este texto.

André Salmon⁶², el poeta surrealista Jules Superville, al igual que Iván Bunin, primer Premio Nobel después de la Revolución Rusa, alto y enjuto, con ojos azules y pelo rapado⁶³ (Campoy, 1979: 44).

Le falla la memoria a la hora de recordar el nacimiento de la Sociedad de Artistas Ibéricos, sin embargo es cierto que, si no en un primer momento (1925), sí a partir de los años treinta estuvo vinculado al grupo que participó en aquella aventura:

nos habíamos agrupado los que nos enfrentábamos con la pintura al uso. A nuestro arte se le llamaba de vanguardia, y yo diría de mayor exigencia y búsqueda. Manuel Abril, junto con los demás, acumulaba calorías al engranaje aquél. Al año siguiente, 1932, nos presentamos en el extranjero. (Copenhague, Palacio de Charlottenborg) con gran éxito. En 1933 Berlín y Oslo, Galería Flechtheim y Museo de Arte Modernos (Campoy, 1979: 44-45).

Es precisamente el retrato de Max Aub el que le permite despegar artísticamente:

No conseguí viajar hasta bien tarde (...) con motivo de concederme la Tercera Medalla, dotada con 3.000 Pts., en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1932, con el retrato de mi amigo el escritor Max Aub⁶⁴ (Campoy, 1979: 45).

62. De estos tres autores hablaremos en relación con Max Aub y los críticos en punto 1.1.3.

63. J. Superville (Montevideo, 1884 - París, 1960). Mantuvo siempre lazos con sus orígenes sudamericanos a pesar de ser considerado un escritor francés, licenciado en letras por la Sorbona. Se mantuvo a cierta distancia de las tentativas contemporáneas de renovación vanguardista y próximo al movimiento surrealista. En los poemas de 1910 a 1930 procuró mantener una síntesis entre la sensibilidad latinoamericana y la cultura francesa. Entre sus obras poéticas recordemos *Le forçat innocent*, 1930, y entre sus novelas *Le voleur d'enfants*, 1926.

I. Bunin (Vorónezh, 1870 - París, 1953). Miembro del grupo "Znanie", encabezado por Gorki, acabó emigrando a Francia por crítica hacia el comunismo (1918). En 1933 obtiene el Premio Nobel de Literatura. Su narrativa continúa, en esencia, la tradición decimonónica realista. Su aspecto físico recuerda el futuro aspecto de *Jusep Torres Campalans*.

64. El retrato de *Max Aub*: Año: 1932. Dimensiones: 73x60 cm. Procedimiento: Oleo. Propiedad actual del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Depositado

Y en esos primeros viajes toma contacto con las personalidades más importantes en el mundo artístico europeo:

En el año 1935 (...) La Real Academia de B. A. de S. Fernando me concedía la Beca "Conde de Cartagena" (Italia-París). Allí tuve ocasión de conocer y estrechar las manos de Jean Cassou y conversar con André Salmon. La exposición que celebré en Chez Lecotté, prologada por Salmon fue motivo para la visita de Jules Supervielle, poeta admirado por mí; también la visitaron Joaquín Nin⁶⁵, Lionello Venturi y otros críticos (Campoy, 1979: 47).

El arte del momento está significado por *La Gran Exposición de Arte italiano* que

costraba un mayor interés al oír comentársele a Lionello Venturi. Musolini jugaba con esta exposición una nueva carta política en Francia (Campoy, 1979: 47).

O en la Feria Internacional de Bruselas:

El Arte Impresionista [Sic. Expresionista] (Permeke y Tingat eran los nuevos heraldos del arte moderno, con su cantor Paul Fiarens⁶⁶) (Aub, 1979: 48).

temporalmente en el Ministerio de Educación y Ciencia). Véase ilustración en cap. VIII.

65. (La Habana, 1883 - 1949). Estudió en Barcelona con Vidiella y posteriormente perfeccionó sus estudios musicales en París, con Moszkowski y D'Indy. De 1905 a 1908 fue profesor de la Schola Cantorum de París. Es autor de un melodrama, obras para canto y orquesta, violín y piano, ediciones y orquestaciones de obras españolas antiguas, etc. Padre de la escritora Anaïs Nin (París, 1903 - Los Angeles, 1977).

66. Permeke (Amberes, 1886 - Jabbeke, 1952), pintor belga, representante del expresionismo flamenco. Movilizado y herido en la guerra, fue trasladado a Inglaterra (1914), donde pintó la primera de sus figuras de campesinos y jornaleros. Al regresar a Ostende realiza una serie de temas marinos y dibujos de pescadores. Desde 1935 se ocupa también de la escultura. El expresionismo que practica es diferente del alemán, con temática de trabajadores y campesinos, al mismo tiempo que utiliza colores pesados, pardos y verdes, aprovechando las posibilidades expresivas de la materia.

Tingat [sic]. Se trata sin duda de Edgar Tytgat (1879-1957), del grupo belga de *los Nueve*, junto con Daeye y Jespers. Tytgat sería el miembro más importante, con una imaginería ingenua y socarrona muy personal.

Precisamente Constant Permeke, junto con Oskar Kokoschka son los artistas que admira Max Aub en aquellos momentos y esto hay que tenerlo muy en cuenta a la hora de estudiar el *Jusep Torres Campalans*, como veremos en los cap. VI y VII.

Otro de los artistas valencianos en relación con Max Aub es Josep Renau, casado con la pintora Manuela Ballester, hermana del escultor Antonio Ballester Vilaseca, *Tónico Ballester*, modelo de trabajador en los carteles de su cuñado⁶⁷. Renau participa activamente en la vida cultural valenciana fundando la revista *Proa* y participando en la creación de publicaciones como *Nueva Cultura*, *Orto* y *Estudios*. También fue el impulsor de una nueva galería, la Sala Blava, junto con Tónico Ballester, Carreño y Prieto. En su inauguración dará una conferencia E.

P. Fierens (París, 1895 - Bruselas, 1957). Tratadista de arte belga hijo del también tratadista Hippolyte Fierens-Gevaert. Ejerció la crítica de arte en diversos periódicos y revistas de París, especialmente en el *Journal des débats*. Profesor de estética e historia del arte moderno en la universidad de Lieja en 1926 y presidente de la Asociación internacional de críticos de arte en 1949.

67. José Renau Berenguer nace en Valencia en 1907 y muere en Berlín en 1982. Su padre, Josep Renau y Montoro era pintor, restaurador y profesor de dibujo. Aunque estudia en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, donde se gradúa el año 1925, año clave del vanguardismo español, pronto se verá influido por el cartelismo soviético postrevolucionario, utilizando el fotomontaje como técnica fundamental. De 1932 a 1936 ejerce como profesor en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y en 1936 dirige, junto con Max Aub, el diario *Verdad* hasta que es nombrado, ese mismo año, Director General de Bellas Artes para la salvación del Patrimonio Artístico Nacional. También participa en la organización del Pabellón Español de la Exposición de Artes y Técnicas de París. En 1939 llega exiliado a México y trabaja con David Alfaro Siqueiros en el mural *Retrato de la burguesía* al tiempo que colabora en las revistas *España peregrina* y *Las Españas*. En 1940 consigue nacionalizarse mexicano. Como es fácil suponer, es antiguo amigo íntimo de Max Aub pero, comunista convencido, en 1950, al publicar Max Aub el relato "Librada" en *Sala de espera* (núm. 30), criticando la postura del Partido Comunista en un caso real, toma la decisión radical de retirarle su amistad, situación dolorosa para el escritor. Años más tarde, en 1958, disipado seguramente el incidente, será Renau quien elabore el fotomontaje de *Jusep Torres Campalans* junto a Picasso. Ese mismo año sale de México con destino a Berlín.

Manuela Ballester es autora de un retrato de Renau pintado en Valencia en 1934. Sus otras hermanas, Rosa y Teresa se casaron, respectivamente, con el dirigente comunista Angel Gaos y con el escultor Agustín Ballester Besalduch.

Antonio Ballester fue Premio Nacional de Escultura en 1934. Su relieve *Fuenteovejuna*, junto con *Los vencedores* de Brihuega, fue enviado al Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937.

Giménez Caballero⁶⁸.

Josep Renau es un gran amigo de Max Aub en Valencia y posteriormente en el exilio mexicano. Aparece a menudo como personaje del *Laberinto Mágico*, relacionado con las discusiones entre cartelistas y pintores. En la ficción es mediador, "testigo de excepción" y, en parte, interlocutor de Max Aub entre las discusiones de Siqueiros y Laparra en *Campo del Moro*. (Véase cap. VI.9).

Tanto Genaro Lahuerta como Pedro Sánchez permanecen en España después de la Guerra Civil con parecida fortuna. Genaro Lahuerta comentará del periodo bélico:

Durante la nunca bastante repudiada Guerra Civil Española me movilizaron, con todas sus incómodas y arbitrarias consecuencias. Dada mi precaria salud entonces, conseguí que me reintegraran a Valencia. A pesar del caos y despilfarro, de tanta buena fe y heroísmo por ambos lados, me amargaba la ignorancia y barbarie desplegada, al igual que el juego de marionetas a que nos prestábamos, juego tan trágico y que internacionalmente nos habían asignado (Campoy, 1979: 48-49).

Y de la postguerra:

Los días se sucedían, estrechándose cada vez más el cinturón del hambre y la desconfianza. Vendí más pintura que nunca. -Luchaba por alimentar a mi familia, tan desvalida-. Veía a la muerte hacer presa en los mejores de las filas de los intelectuales y también de los mejores en los frentes. Leía cuanto me era posible, pero la incomunicación con el mundo me fomentaba un sentido de vaciedad y desamparo (Campoy, 1979: 49).

68. El escritor español Ernesto Giménez Caballero (Madrid, 1899-1988). Licenciado en Derecho y doctor en Filosofía y Letras fue lector de Lengua y Literatura Españolas en la Universidad de Estrasburgo hasta 1921. Durante los años 20 y 30 realizó una importante labor de defensa de la vanguardia a través de *La Gaceta Literaria*, que fundó y dirigió de 1917 a 1931, durante unos años en los que aún no estaban decantadas las posiciones ideológicas de los intelectuales. Llegará a ser considerado ideólogo del fascismo español, participando en la fundación de Falange española y de las JONS y colaborando en el diario *El fascio*. Hemos tenido ocasión de hablar de él en la introducción en relación con Picasso.

En 1942, año en que Max Aub llega a México desde el campo de concentración de Djelfa, Genaro Lahuerta comienza a vislumbrar un futuro mejor. Obtiene la Segunda Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes y se casa. Ese mismo año se rompe su amistad con *Pedro de Valencia*, lo que explica que ninguno de los dos mencione al otro posteriormente. Sin embargo no obtiene la Cátedra Preparatoria de Colorido hasta 1948, a raíz de la Primera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes. En 1975 obtiene la jubilación administrativa y al año siguiente es nombrado Académico de número en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, contestando a su discurso de ingreso Enrique Lafuente Ferrari.

En cuanto a *Pedro de Valencia*, Max Aub habla de él en *La gallina ciega* cuando vuelve a encontrarlo en España:

Pedro Sánchez -alias de Valencia- en su elegante casa dieciochesca. Se parece ahora, físicamente, a Alfredo Just, chicuelo (?) y bigotudo. Cierta suficiencia y orgullo a pesar de que ahora, a la vejez, descubre ¡a Turner! Curioso maridaje, mestizaje de buena calidad, porque lo poco que veo de él está francamente bien. Le regala a Mimín un apunte, otro a mí, precioso. Como Gaya, como Rodríguez Luna, como Souto, como todos los pintores que no se quedaron en París o que no fueron a París antes de la guerra, sigue en sus trece, en un postimpresionismo de muy buen ver, decoroso, decente. Por lo menos, aunque parezca que gana buen dinero, tiene la suficiente elegancia para vivir retirado y con cierta altanería que, desgraciadamente, usa hasta para con él mismo (Aub, 1971c: 163).

Max Aub conocerá seguramente a muchos otros pintores y artesanos, sobre todo valencianos, a lo largo de sus viajes, ya que este conocimiento se nos revela en sus novelas, como en *Campo del Moro*. Sin embargo habla poco en su literatura de los artistas con los que estuvo más estrechamente relacionado. Anecdóticamente

sabemos que debió conocer a Hernándo Viñes⁶⁹, a quien vuelve a ver a su vuelta en Madrid y del que afirma que

sigue siendo el mismo pintor fino, suave, inteligente que siempre fue (Aub, 1971c: 311)⁷⁰.

o a Jorge Campos, a quien también recuerda en *La gallina ciega*:

Jorge Campos, un libro: "*Tiempo pasado*" (¿Por qué me recuerdan sus bocetos exactamente lo contrario de esa pintura acabada de ciertos "cuadros de género" de fines del siglo pasado? Si: Zamacois y José Benlliure, por ejemplo: esas telas de cincuenta por cuarenta centímetros; o más pequeñas aún, que nada tienen que ver con los apuntes que van a ponerse enseguida de moda: esa pintura detallada, cuidadosa y hasta excelente, a la que no hay que volver, pero que lo llena a uno de gusto si es buena. Hay algo de miniatura en el arte de Jorge Campos que, saltando por encima de Sorolla y de Blasco Ibáñez

69. Pintor español que nace casi al mismo tiempo que Aub, en 1904, en la misma ciudad y muere en febrero de éste mismo año, 1993, en París, donde transcurre gran parte de su vida. Hijo de un catalán residente en la capital francesa y la hija de un presidente de la República de Honduras en 1915, la familia se traslada a Madrid y Viñes prosigue sus estudios en el Liceo Francés. En 1917 ya se decanta por la pintura, realizando copias en el Museo de Reproducciones, el Museo del Prado y la Academia de San Fernando. En 1918, al finalizar la Primera Guerra Mundial, su familia regresa definitivamente a París. Allí conoce a Picasso y recibe clases de Maurice Denis, André Lhote y Gino Severini, acudiendo a la Academia Libre de la Grande Chaumière. En 1922 se inicia en el cubismo, acercándose al grupo de españoles residentes en París: P. Cossío, Peinado, Bores. En 1926 evoluciona hacia el surrealismo. En 1929 participa en la exposición *Españoles residentes en París* en el Jardín Botánico de Madrid y en 1932 y 1933 con la Sociedad de Artistas Ibéricos en Copenhage y Berlín. En 1935 se le rinde homenaje en Madrid y en 1936 expone en *Arte Español Contemporáneo* en el Jeu de Paume de París. En mayo de 1936 un grupo de intelectuales ofrece un banquete en su honor (José Caballero, Eduardo Ugarte, Adolfo Salazar, Alfonso Buñuel, Federico García Lorca, Luis Buñuel, Rafael Alberti, Guillermo de Torre, Miguel Hernández, Pablo Neruda, Alberto Sánchez, María Teresa León). A comienzos de la Guerra Civil Española inicia un exilio voluntario que durará veintinueve años (también coincide con Aub en la organización de la Exposición del Pabellón de España en París en 1937). En 1965 vuelve a España exponiendo en el Museo de Arte Moderno de Madrid. A partir de esta fecha vuelve periódicamente para exponer en la Galería Theo de Madrid. Posiblemente entonces es cuando Max Aub le vuelve a encontrar.

70. Entre el cubismo y el surrealismo, elabora un estilo personal, contenido y elegante, en el que prima el cubismo y un sentido armonioso del color, algo *fauve*, que le hacen destacar en paisaje (Calvo, 1993).

-sin olvidarlos- da con la luz de nuestro tiempo. Algo de esa Valencia fina y erudita del XVIII; un poco azorinesca, "avant la lettre" (Aub, 1971c: 266).

Un momento propicio para conocer las opiniones artísticas de Max Aub coincide con su visita a los museos, (considerando aparte los comentarios que vierte a través de *Campalans* a la hora de visitar el Louvre y el Salón de Otoño de París), a propósito de los cuales comenta en *La gallina ciega*:

Museo de Arte Moderno. Entramos, por la puerta falsa (parece que no hay otra valedera, por las obras que ya duran lustros), con Rafael Sánchez Ventura, muy conocedor del terreno. (...) No hay novedades: está todo lo que reunió *Juan de la Encina* (...) Nada me sorprende como no sea la vigencia sin falla de la obra de Julio Antonio y uno de los prodigios que me asombran desde mi llegada: la luz, la fuerza, la plenitud de los Beruetes. No los recordaba tan violentos de sol, tan rosas, tan amarillos, tan claros, tan heridores de los ojos con sus encalados y cielos inclementes en su desnudez.

Lo demás no ha desmerecido, por ejemplo, Solana; ni mejorado, como Zuloaga. Siguen siendo lo que fueron, por lo menos, en mi memoria. ¿Cuándo le darán en el mundo del arte el puesto que le corresponde a Nonell?

Y un respetuoso saludo a Torrijos, tan académico -en el buen sentido del vocablo- respetuosamente traído al umbral de la inmortalidad por Garnelo (Aub, 1971c: 246).

Y a propósito del Museo del Prado:

Otra vez el Prado. Puñalada tras puñalada. ¿Por qué desposeído tantos años de estos bienes? ¿Qué castigo merecimos? ¿Por qué nos disminuyeron? Al fin y al cabo dejamos a Velázquez y a Goya para regocijo de los traidores. Y pueden no darse prisa en gozarlas. Lo pienso al salir, que mientras se está frente a los lienzos lo único que hace uno es ser hijo de ellos, engendrar, producir, formar, procrear, nacer enamorado.

Y sin embargo, hay que dar por concluido este negocio (Aub, 1971b: 289).

Se puede apreciar que sus opiniones varían según la situación, el contexto, etc. Baste reconocer que, efectivamente, no sólo a él, sino a todos los exiliados, les fueron sustraídas sus raíces culturales durante años y donde más se puede notar es en la contemplación del arte.

1.1.1.- Max Aub coleccionista de Arte

En Almirante Cadarso 13, junto a su gran biblioteca de teatro, Max Aub cuelga sus primeras adquisiciones de arte: una acuarela de Ramón Gaya, situada entre un Ucelay cubista y un Obiols⁷¹, además de un retrato de Mímín (María Luisa Aub, la

71. No queda claro si la obra de Ramón Gaya sea una acuarela o un guache, sí una marina. Según Aub es, seguramente, la primera que vende Ramón Gaya a quien conoció en Murcia en los años 20 y 30, junto con Juan Guerrero, Jorge Guillén, Pedro Flores y Garay. (Aub, 1971c: 83 y 403). Puede ser que sus relaciones con Gaya no sean muy estrechas en México, entre otras cosas porque apenas coinciden (Gaya sale para Europa al poco de llegar), sin embargo podemos adivinar que Max Aub le tenía bastante aprecio, recordándole de forma sorpresiva en *La gallina ciega*:

"Ramón Gaya y su mujer muerta. Ramón Gaya, un buen pintor y al que le han hecho pagar todas sus tristezas con silencios" (Aub, 1971c: 19).

En *Pequeña y vieja historia Marroquí*, en la edición consultada, se incluye "Apunte de Jorge Guillén con Max Aub al fondo", donde Max Aub recuerda:

"¿Fue en Murcia donde nos conocimos, allá por el 21? Desde luego fuimos a ver a Juan Guerrero y le compré a Ramón Gaya, por veinticinco pesetas, el primer guache que vendió: unas barcas, que luego se quedaron en mi casa de Valencia y que quién sabe dónde habrá ido a parar; bienes y males del enemigo. Por allí andaba Pedro Flores y otro pintor de cuyo nombre no me acuerdo. Seguramente tú sí, Jorge" (Aub, 1971g: 83).

Ucelay (Bermeo, 1903 - 1961). Cursó estudios de bachillerato en Bilbao. Contra las directrices familiares que pretendían que estudiase Ingeniería de Caminos o Derecho, persiste en su afición por la pintura hasta que consigue seguir estudios en París en 1923, compartiendo la estancia con Pancho Cossío. En 1925 presentará dos retratos en la exposición de *Artistas Ibéricos* y en 1929 en la exposición del Instituto Carnegie de Pittsburgh. En 1936 es nombrado Director de Bellas Artes del gobierno Vasco y es comisario del Pabellón Vasco de la Exposición de París de 1937. De 1938 a 1949 vive exiliado en Gran Bretaña. No regresa a España hasta 1949. El tratamiento de su pintura posee un cierto acento postcubista pero con un sentido lineal menos rígido y un color vivo de raigambre postimpresionista con temas arraigados en el mito territorialista. La manera de resolverlos plásticamente se adecúa perfectamente a las exigencias del "retorno al orden" (Carmona, 1991: 49).

Obiols posiblemente sea Josep Obiols (Barcelona, 1894 - 1967), que partía del noucentisme, presente en toda su obra. Su concepción compositiva será sencilla, marcada por el equilibrio y la armonía sobre una temática nacionalista idílica.

hija primogénita, nacida en 1927) que le hizo Pedro Sánchez (y que ésta aún conserva en su casa de Londres), al tiempo que un mural, pintado por Genaro Lahuerta y Pedro de Valencia (1971c: 43), basado en la temática de *Geografia* (Soldevila, carta del 28 de abril de 1993).

Es significativo el parecido que establece Max Aub entre su propia casa y la de Ambrosio Villegas, personaje de *Campo de los almendros*:

La pared del comedor la ha pintado Climent; el recibidor, Renau. Hay dos Sorolla, un Agrosot, un Madrazo, un Sala, dos Obiols, un Nonell, un dibujo temprano de Picasso, tres retratos de Casas, unos apuntes de Cecilio Plá; un retrato de Pepa, por Mongrell; otro de Villegas, por Jenaro Lahuerta, una cabeza de Julio Antonio, un boceto de Capuz. Unos diez mil volúmenes y diez dibujos de Martínez Cubells, (1981: 216-217).

Naturalmente no es una descripción exacta, lo que nos lleva a pensar que aquí el escritor unifica varios factores como son los deseos de crear, aunque sea mínimo, un "museo imaginario propio" de características ideales, no reales, al tiempo que tiene en cuenta los posibles gustos del personaje novelesco. *Villegas* tiene que abandonarlo todo y muere de forma absurda. Su mujer, *Pepa Chuliá*, que no le quiere acompañar al exilio, será posteriormente denunciada y perderá todos los bienes, que serán subastados. La carta que ésta le escribe a su marido, en paradero desconocido, está escrita bajo la sospecha de una censura posterior, por lo que aguanta la rabia.

El procedimiento empleado para despojar a la mujer de sus bienes da idea de como pudo ser el caso de Aub. Los libros van a parar al Ateneo Mercantil, convertido en el de Falange, y a la Universidad, con la excusa de "protegerlos". Los

Su período de mayor creatividad se sitúa entre 1917 y 1939, destacando como cartelista. Durante la Guerra, el Comisariado de Propaganda de la Generalitat le encarga el *Auca del noi català antifeixista i humà*.

También es autor de la ilustración de *Narciso*, la obra de teatro que Aub publica en 1928 en Barcelona (Véase cap. VIII).

autores de la idea son "amigos" del desaparecido, que conocían la casa previamente, en la ficción *Luis Salomar* y *Xavier de Bosch*.

El personaje de *Salomar* en *Campo cerrado* es la encarnación de Luys Santamarina, uno de los fieles amigos de Max Aub a pesar de ser del otro bando político por lo que es de suponer que siga siendo el mismo en *Campo de los almendros*. Cuando I. Soldevila le preguntó acerca de la posible coincidencia Max Aub, contestó:

Santamarina hizo efectivamente lo que cuento, pero sólo con los libros, y con tal de salvarlos. Si voy a Valencia veré de saber detalles⁷². En cuanto a los cuadros, por las buenas, se los robó un coronel o algo así, que vivió en mi casa⁷³ y un hijo suyo, con el que voy a dar fácilmente se llevó todos mis papeles, como lo prueba esa espantosa edición de "Primer acto" del "San Juan" que trae una cantidad de dibujos⁷⁴, auténticamente míos, que le prestó a Benítez, que sabe quien es -yo no- y que me mandó el primer decorado que dibujé, para "El desconfiado prodigioso", en 1924 (Carta de Aub a I. Soldevila del 10-II-69, Leg. 14/1-124).

Xavier Boch es fácil de sospechar que se puede tratar de Xavier de Salas de Bosch (Barcelona, 1907 - Madrid, 1982), sin embargo, cuando I. Soldevila le pregunta sobre esta coincidencia, Aub, pese a admitir que, "en parte", es el mismo personaje, añade

(te mato si lo dices)⁷⁵

y claro, no lo dijo.

72. Efectivamente pudo recuperar parte de su biblioteca, como lo cuenta en *La gallina ciega*.

73. Ignoramos el paradero de estas obras.

74. Véanse las ilustraciones del cap. VIII.

75. Carta de Aub a Soldevila del 3-II-1969, Leg. 14/1-123 A-B. *Max Aub*.

Para mayor coincidencia entre los hechos reales y los ficticios, la esposa de Villegas (*Pepa Chuliá*) firma con la inicial de su nombre, P de Pepa, pero también de Peua, la esposa de Aub. Lo que en este caso no tiene mucho sentido es la utilización del apellido *Chuliá*, pues éste es el nombre del "traidor" en las novelas de Aub (Aub, 1981: 563-564), incluida *Jusep Torres Campalans*, como veremos más adelante en el punto 2.2.

Muchos años más tarde, en México, en su casa de Euclides, vuelve a coleccionar obras de arte. Con motivo de la publicación de *Jusep Torres Campalans* en 1958 se realizan entrevistas y reportajes, en uno de ellos se comentan los cuadros, un *Retrato de Diego Rivera* realizado por Siqueiros y un auténtico Tintoreto que confiesa salvado de su casa de Valencia (Maruxa, 1958: 21) o libros de dibujos, como el de Manolo Millares, *El hombre de la pipa*⁷⁶ o de Antonio Rodríguez Luna: *Dieci-seis dibujos de guerra*, Valencia, 1937 (A-B. Max Aub).

1.1.2.- Antisorollismo

¿Cómo no reconocer el predicamento que aún en la actualidad tiene Sorolla en Valencia? No en vano Manuel Muñoz Ibáñez insiste recientemente en que había que seguir tomándolo en cuenta, cuando dice:

El realismo de Sorolla fue en Valencia un doble descubrimiento: de un lado el hallazgo de un desarrollo pictórico nuevo, entre la luz, el aire libre, las sombras iluminadas, la atmósfera, el ambiente, la espontaneidad, el movimiento, la dignidad, la libertad y el subjetivismo, pero de otro fue la llamada de atención para todos los que allí nacieron acerca de su propio mundo cósmico, por lo que de este modo se constituyó la pintura más valenciana que pudiera imaginarse, sin las limitaciones que todo el folklorismo podría haber supuesto. El paisaje, la luz y la atmósfera del país comenzaron

76. 11 dibujos, Las Palmas 1951.

a tener personalidad propia para el mundo de las Bellas Artes y siempre será inevitable el recuerdo o la asociación próxima o remota a su descubridor (...) Siempre que en Valencia se intente la recreación personal del paisaje litoral se tendrá que estudiar y conocer la obra de Joaquín Sorolla para que el resultado tenga, sea cual sea su desarrollo, una base firme (Muñoz Ibáñez, 1981: 118).

¿Cual sería la postura de Max Aub con respecto a esta pintura? Según datos de Prats Rivelles, a poco de llegar a Valencia, apenas un niño aún, debió ver en alguna ocasión como pintaba Sorolla en la playa de la Malvarrosa. Sin embargo, en 1919 Sorolla, que contaba ya 51 años, se encontraba enfermo y, antes, desde 1912 se había dedicado a pintar los paneles para Mr. Huntington por lo que estos datos tienen la apariencia de ser gratuitos. Lo que sí debió marcar el gusto estético del joven Max Aub fue la admiración popular por Sorolla, al igual que lo fue la de Blasco Ibáñez.

El 10 de agosto de 1923 muere Sorolla en Cercedilla y las posturas antisorollistas se recrudecen. No es entonces cuando surgen, ya que algunos pintores afines ya habían comenzado a reaccionar.

Los críticos se lamentaban de que la pintura valenciana languideciera en un empacho de sorollismo, al tiempo que ponían en duda que Sorolla fuera un artista tan valenciano como se quería creer, pues en él, lo que no era temperamental, era de origen extranjero. Se censuraba fundamentalmente la inercia de tanto pintor en seguir las soluciones pictóricas de Sorolla, sin hacer el esfuerzo que había hecho su admirado maestro por salir de España y procurar informarse de las últimas tendencias.

Los jóvenes más inquietos se daban cuenta de la necesidad de separarse de los hábitos sorollistas y de aproximarse a los movimientos modernos europeos. La primera generación estaría representada por Manuel Benedito Vives, José Benlliure

Ortiz y José Pinazo Martínez⁷⁷.

Ya hemos hablado de la tertulia valenciana de Las Arenas a la que acude Max Aub junto a Genaro Lahuerta, Pedro Sánchez y Cecilio Pla, lo que nos hace suponer que en el último está la clave de *Miralles*, pintor que estudiamos en el cap. IX.4.

Cecilio Pla, que fue compañero de Joaquín Sorolla en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, es un académico que llega a un realismo postimpresionista que podría considerarse "lumínico", pero en modo alguno sorollista, pues va por otros derroteros. Su maestro, Sala, que evolucionaba desde el romanticismo al realismo tiene gran ascendiente en su obra, aunque no hay que descartar la posible influencia de su compañero Sorolla. Por sus especiales características puede ser el modelo para el pintor Miralles que retrata minuciosamente Max Aub en *La calle de Valverde*, aunque según el propio Max Aub dijo a Soldevila el modelo había sido Rigoberto Soler⁷⁸. De este último se sabe muy poco. Nacido en Alcoy en 1896 estudia en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia; desde 1943 a 1964, año en que se jubiló, fue catedrático de dibujo clásico en la Escuela de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona y académico de Valencia y Barcelona. Es a partir de 1918 cuando comienza a ser conocido en Barcelona y Madrid con una obra que abarca paisajes, retratos, tipos populares, preferentemente ibicencos, y de anatomía. También trabajó ilustrando la revista valenciana *Semana Gráfica*. En los años 20 y 30 se traslada a Ibiza, a Santa Eulalia. Muere en 1968 en Valencia.

77. M. Benedito Vives (1875-1963). Alumno de Sorolla en 1895.

J. Benlliure Ortiz (1884-1916). Hijo de Mariano Benlliure Gil.

J. Pinazo Martínez (1879-1933). Hijo de Ignacio Pinazo. Con este pintor entran en contacto Genaro Lahuerta y Pedro Sánchez al llegar a Madrid.

78. I. Soldevila recibe esta respuesta en carta del 10 de febrero de 1969 (Soldevila, 1973: 270).

Para comprender la dimensión de Pedro Sánchez y Genaro Lahuerta como pintores vanguardistas en 1928, tendríamos que situarlos en relación con los acontecimientos que se habían ido sucediendo en nuestro país en los años inmediatamente anteriores y que hacen posible que dos pintores jóvenes, que intentan hacer una obra contraria a las directrices sorollistas, no pasen desapercibidos. Este clima previo está relacionado con la vitalidad desplegada por las actuaciones de la Sociedad de Artistas Ibéricos.

Hacia 1923 se empieza a promover su creación firmándose un manifiesto. Según éste, la Sociedad tenía como objetivo el allanar todas las dificultades que se presentasen para dar a conocer al público todas las nuevas vías de investigación estética del país, sin discriminación, ejerciendo la actividad crítica como esclarecimiento y no como censura, a fin de facilitar el juicio del espectador.

En 1925 se celebra la *Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos* en el Retiro madrileño, donde se reúne el arte más novedoso en España. Ese mismo año Antonio Espina escribe sobre "El Paisaje de la pintura moderna", reconociendo la dificultad de los jóvenes para pintar en aquel momento, cuando la característica del arte nuevo es la tendencia al problema y su complejidad intelectual. El "placer de crear" se aleja cada vez más del artista actual, donde los pintores que mantienen los "colorismos levantinos, las tierras húmedas de Vasconia" y los "ceñudos grises de castilla" son los más conservadores.

Pero ¿cuál es la postura ante las nuevas corrientes pictóricas?, ¿qué arte es el que se promueve y el que se considera vanguardista en el momento? Se advierte entonces que, en relación con la vanguardia histórica:

La obra que les estaba asignada a creacionistas, futuristas y cubistas se ha realizado cumplidamente. Urgía romper con el arte oficial. Saltar por una de las antiguas barreras infranqueables del prejuicio y la rutina, imponer al espectador un absoluto respeto a la obra, fuere o no extravagante y única. Remover en sus cimientos el secular edificio de la Academia e intentar en

constante ensayo todas las combinaciones posibles... Pero, nada más y ciertamente, ya era mucho. Todo esto se logró (...) lo más aburrido y repulsivo que puede quedar, a escuelas cuyo carácter esencial quiere ser la antitradición (Espina, 1925).

por lo que se debe entender que lo que ha sido logrado no es preciso repetirlo ya que haría que la vanguardia se convirtiera en tradición.

A los artistas modernos españoles representados en la *Exposición de Artistas Ibéricos*, les une, al modo de ver de A. Espina el que

no les falta el signo decisivo de la modernidad: gesto intelectual (Espina, 1925).

No es difícil sospechar ya, aunque las posturas particulares aún están poco definidas, una tendencia general de "retorno al orden" de carácter clasicista o una búsqueda de pureza que ya había iniciado Picasso en 1917 (Carmona, 1991: 50). Por un lado se encuentran antiguos ultraístas evolucionados, por otro nuevos creadores bajo la influencia de Vázquez Díaz o el nuevo clasicismo y, finalmente, miembros destacados de generación anterior bajo la puesta al día del postimpresionismo fin de siglo. Esta mezcla habría sido imposible años antes.

Max Aub se encuentra en estos momentos (1928) "comprometido" con una renovación plástica valenciana que se ha dado en llamar "antisorollista", pero que para ser más exactos deberíamos al menos utilizar las clasificaciones de Manuel Muñoz Ibáñez, que reconoce dos etapas fundamentales en la renovación de la plástica valenciana. La primera se produciría en dos frentes distintos, en la forma y en el fondo.

En un frente se da prioridad a la forma y el dibujo sobre la luz (luminismo y sorollismo). A este correspondería la obra de Genaro Lahuerta y Pedro Sánchez.

En otro se da importancia al concepto, utilizando para este fin los temas banales. A esta segunda corresponde la obra de Josep Renau y Arturo Ballester.

La segunda renovación no aparecería hasta 1956 a través del Grupo Parpalló, con el antecedente del Grupo Z de 1947 (Muñoz Ibañez, 1981: 10-11).

En 1929, el mismo Max Aub se encargará de escribir la crítica de la exposición de sus amigos en *La Gaceta Literaria*⁷⁹. En este artículo, citado en numerosas ocasiones y nunca comentado, podemos ya entrever los fundamentos de sus gustos estéticos:

Contra el sorollismo, hábilmente declarado muerto, dice lo siguiente:

Valencia, desde primeros de siglo, desaparece del mapa; el impresionismo llegó blandamente y tarde a morir en nuestra playa (Aub, 1929).

Naturalmente los últimos movimientos artísticos europeos, realismo, impresionismo, cubismo, expresionismo y "sobrerrealismo", serían un espectáculo lejano para quien se supone en posesión de la verdad. Esta situación ha producido un tremendo atraso en la provincia, ya que

hace muchos años que los relojes de Valencia no daban la misma hora que los de París, Londres, Barcelona o Berlín (Aub, 1929).

Sorolla es utilizado como punto final de la crítica:

Es grato consignar que se puede, ya, departir de pintura en Valencia sin mentar a Sorolla, extraordinario pintor muerto hace treinta años (Aub, 1929)⁸⁰.

A favor de la nueva pintura, de Genaro Lahuerta⁸¹ y Pedro Sánchez, dice Aub:

⁷⁹. Corresponde a la exposición que hicieron los dos pintores en la Sala Blava, calle redención 6 y 8, del 18 al 27 de julio de 1929 (Aub, 1929).

⁸⁰. Dato evidentemente falso, pues esta crítica es de julio de 1929 y Sorolla muere en 1923. El hecho está lo suficientemente cercano como para que Aub sepa que nadie se va a llamar a engaño, está claro que la exageración viene a acentuar la lejanía, no de la muerte física, sino de la actualidad de su pintura.

⁸¹. En estos momentos le llama Genaro y como vimos más arriba *Juan de la Encina* le llamaba "Genard" por lo que el nombre definitivo de Genaro aún no estaba asentado.

Madurados por experiencias ajenas, han empezado a construir su mundo (Aub, 1929).

que es lo que debe hacer un gran pintor, como hizo Tiziano, Velázquez, Manet, Giotto o Zak. A propósito de este dato entramos en otro aspecto de los juicios estéticos de Max Aub, sus listas de artistas, equivalentes o contrarios que nos dan sorpresas inesperadas ¿Cómo es posible que Zak⁸² sea comparado a Tiziano, Velázquez, Manet o Giotto?; sin duda porque es uno de los artistas que Max Aub conoce y admira, aunque indudablemente no tiene la misma importancia que sus compañeros.

El mismo caso anterior es empleado a continuación:

Frente a un Rembrandt -quien dice Rembrandt dice Kokoschka-, los colores, las construcciones nos dirán de un mundo independiente, recién creado fuera de toda realidad, maravilla que el pintor enseña al asombro de los hombres como si fuese un pez, vivito y coleando, recién sacado, por escotillón, del mar (Aub, 1929).

Sabemos por sus biógrafos y por Pedro Sánchez, que Kokoschka y Chagall son los pintores favoritos de Max Aub, al menos en aquella época juvenil, a fines de los años veinte, pero queda refrendado con este párrafo en el que el religioso y apasionado pintor expresionista puede ser equiparable a Rembrandt.

Las características nuevas de la pintura de Pedro Sánchez y Genaro Lahuerta, serían por tanto:

⁸². Eugeniusz Zak, (1884-1926), presente en París desde 1900, es discípulo de Gérôme, y comienza practicando un simbolismo apenas seducido por un tímido cubismo cézanniano. Vuelve a Polonia durante la guerra del 14 y no regresa a París hasta los años 20. En Polonia forma el grupo "Rytm", que da más importancia a la composición que al color, pretendiendo definir la organización lineal de las formas según una armonía musical. Asimismo el grupo preconiza una armonía constructiva que se apoya en motivos tomados del arte popular o la imaginería decorativa, planteamientos cercanos a los de los decoradores de la Compañía de las Artes Francesas (Huygue, 1971). Por otro lado las relaciones entre Aub y el arte polaco son evidentes a juzgar por los volúmenes de arte polaco que contiene su biblioteca, sin olvidar las exposiciones de arte polaco celebradas en nuestro país, (IV-1918. Ministerio de Estado).

- a) El hecho de crear, o "hacer vibrar", "un mundo suyo", tal como lo hicieron algunos de los grandes artistas del pasado.
- b) Su carácter de visionarios,
 donde otros nada veían, ellos descubrieron una vida nueva deseosa de ser aprehendida. Los viejos pescadores, las barcas del bou, las playas de oro y las coles moradas, de tanto salir en fotografías artísticas se ponían malos y perdían el color. Y ellos encontraron, volando por los aires (...) los valores nuevos de la valencianía (Aub, 1929).
- c) El hecho de tener influencias o coincidencias con pintores germánicos o eslavos a los que jamás conocieron, puesto que nunca salieron de España⁸³.
- d) Realizan una pintura que los críticos contrarios han calificado de "literaria", cosa que para Max Aub no puede ser negativa, ya que él mismo acostumbra a comparar la literatura o el teatro con la pintura, y esta ocasión no es menos pues, reconociendo la influencia del circo en pintores como Dalí, Miró o Paul Klee, Max Aub ve ahí la tradición teatral y la relación entre las artes.

El comentario de la práctica artística que realiza Aub es más que nada temático, no se extiende en técnicas, procedimientos o cambios estilísticos:

- a) No puede acercarse a la pintura en concreto, su comentario sobre ella es ambiguo y poético:

Y los he visto -en la madrugada- salir con grandes cestas de raros papeles a coger berenjenas para pintar los morados, tomates para pintar los rojos, y coger delicadamente trozos de amanecer para pintar sus cielos. Porque los colores con que pintan son tan valencianos, que no pueden haber sido amañados más que por nuestra huerta (Aub, 1929).

- b) Siendo más acertado al analizar la temática:

Jenaro Lahuerta vió, primero, el lado amargo de las cosas -Suite Española- y

83. En donde aparecen atisbos de nostalgia de la cultura de la República de Weimar.

luego fué despertando a los cromos y a la alegría, a las nubes de papel de las imágenes de Epinal y a los colorines dulces de las corbatas de los escaparates: menta, limón y coco de la Habana

Pedro Sánchez ha visto anidar en las nubes las vírgenes deseadas en los días más distintos. Vírgenes de todos los remedios. Un día le veremos ascender, llevado por la complicada maquinaria de término de auto sacramental, en andas de plata por ángeles de acero y aire, hacia sus cielos y sus cometas, en éxtasis (Aub, 1929).

En cuanto a la actitud de Aub con respecto a las nuevas corrientes plásticas encontramos lo que parece ser un rechazo al "sobrerrealismo" que no es otra cosa que el "surrealismo"⁸⁴. Por orden, supuestamente cronológico, cita el realismo, impresionismo, cubismo, expresionismo y sobrerrealismo, para no citar sino las más importantes.

Según la admiración que Aub demuestra por Chagall y por Kokoschka sus gustos son preferentemente expresionistas. El "sobrerrealismo", para él,

está agonizando envenenado por la fotografía artística. Lo mismo que el teórico por la literatura política. La pureza pedida estos años últimos para la mayoría de las actividades estéticas, no se debe considerar como fermento propio, sino como asepsia para con las demás. La fotografía, maravilla industrial que nada tiene que ver con el arte, engañó a los sobrerrealistas. El corcho, las plumas, el cartón y los alfileres son valores fotográficos, pero no pictóricos. Lo híbrido no tiene vida. Dejemos cada actividad con su energía; las influencias vitales se desprenderán de ellas (Aub, 1929).

Seguramente en 1929 ya se está fraguando *Luis Alvarez Petreña*, la ruptura con la literatura "deshumanizada". En esta primera parte de la novela querrá ver Max

84. Guillermo de Torre es el principal defensor del término superrealismo como adaptación al español del "surréalisme" francés, quien, en *Historia de las literaturas de vanguardia*, vol. II, Madrid, 1970, pp. 15 y 16, aduce las razones para ello y la procedencia de las distintas acepciones (García de Carpi, 1986: 61).

Aub, muchos años después, características surrealistas por las relaciones que puede tener con el psicoanálisis y con Freud⁸⁵. Si consideramos acertadas las fechas que da el propio Max Aub, esta novela estaría escrita en 1931, lo que sería más lógico si pensamos que *Fábula Verde* está fechada en todas sus páginas en 1930 y aún es plenamente deshumanizada.

Esta crítica no hace más que abundar en nuestra teoría según la cual Max Aub no estaba próximo al surrealismo ni a los grupos surrealistas en aquellos años. El posible acercamiento es sin duda alguna posterior.

Por lo que hemos apreciado hasta ahora, deja influir su gusto por pintores que va conociendo, así Ramón Gaya, Uzelay o Genaro Lajuerta y Pedro Sánchez que podría considerarse que están en la línea de un "retorno al orden"⁸⁶, después de las resacas vanguardistas. Hemos de constatar la escasa claridad que percibimos en los gustos y aficiones del escritor, pues por un lado se llega a declarar admirador de O. Kokoschka y Chagall y por lo tanto de un expresionismo y un cubismo intimista y fantástico, y por otro lado apoya a unos artistas que no tienen nada que ver, aunque, eso sí, defensor de las posturas renovadoras, tanto en literatura como en arte, se ve involucrado en la tendencia general de "retorno al orden" que había inspirado la *exposición de los artistas ibéricos* (Carmona, 1992: 50).

Hay que hacer notar desde ahora el paralelismo que establece entre pintura y literatura que será constante en toda su obra.

Max Aub mantiene las relaciones de amistad con los dos pintores valencianos a

85. Conversación entre el propio Aub y *Luis Alvarez Petreña*, el personaje, que no murió como se dijo en la primera, pero que está a punto de morir ahora, en la misma clínica inglesa en la que ingresa Aub. Es la tercera parte de la novela, escrita a los 66 años.

86. Frente al "caos", el "orden", una voluntad que se encierra en una palabra que entonces se recupera, "clasicismo", entendido como "norma", "depuración", "pureza", "precisión". Clasicismo como nueva mirada a la tradición desde el ser moderno. También se entendió entonces como una protesta joven contra los excesos de una anarquía literaria inconsciente, como expuso José Bergamín en *Horizonte*, (15-XII-1922), citado por Carmona (1991: 44).

lo largo de los años, como hemos visto en los capítulos anteriores, incluso desde el exilio, pues con Genaro Lahuerta mantiene correspondencia, aunque escasa, recibiendo algunos catálogos de sus exposiciones⁸⁷, y las críticas que le hacen, como la de Sebastián Gasch:

A este pintor le complace el juego quebradizo de los matices. No es un colorista, si se entiende por colorismo -mala manera de entenderlo- la explosión violenta de los colores enteros; lo es hasta extremos mágicos en cuanto a los matices. Esta cualidad suya se apoya en un amor intenso por la luz, esa novia eterna de todo pintor. Muchas veces convierte a esta en protagonista de sus cuadros. Inexorablemente este camino lleva de la mano a plantearse una necesaria sensación en sus lienzos: *el Espacio*, en tan poca estima hoy, dado nuestro momento tan propicio a lo extrapictórico, a la pintura plana, al tremendismo, que tantas veces desemboca en lo infrahumano.

Siempre que aparece el tremendismo en su pintura lo es operativo. Sensibilizado. La actual formulación plástica de Genaro incide en un realismo vivo de contenido lírico y humano. Siempre, haciéndonoslo sentir con su peculiar maestría insuperable (...) Genaro Lahuerta, como pocos artistas en nuestra época, realiza plenamente la ideal amalgama de inteligencia y de sensibilidad, de corazón y de cerebro, el indispensable equilibrio de plástica y poesía, de arquitectura, de regla y emoción (Correspondencia con Max Aub, leg. prov. A-B. Max Aub).

En cuanto a Pedro Sánchez, es el mismo Max Aub el que nos da noticias cuando visita España y lo vuelve a encontrar, como hemos visto y comentado, en Valencia.

Pedro Sánchez había roto su amistad con Genaro Lahuerta en 1942 y desde entonces pintaba marinas, aunque alejadas de la tradición sorollista. Poco después de

⁸⁷. El catálogo corresponde a una exposición en el Círculo de Bellas Artes de Valencia, celebrada del 1 al 12 de diciembre de 1962 (A-B. Max Aub).

esta entrevista muere en Valencia en 1971, precediendo a Max Aub en un año, que Genaro Lahuerta muere mucho después, en 1985, también en Valencia.

1.1.2.1.- Paisaje

No encontramos en la literatura de Max Aub descripciones que podríamos llamar "pictóricas", como las que se aprecian en otros escritores que tratan la temática artística, como Stendhal o Balzac⁸⁸. Llega a reconocer su dificultad para describir en términos plásticos en un pequeño fragmento de *Luis Alvarez Petreña*, cuando en 1969 reflexiona, convaleciente, en una clínica inglesa:

Un árbol solo, que sólo con ilusión empieza a verdear, a la izquierda, frente a un largo pabellón y a tres ventanas que sólo descubro a medias. El poder describirlo, delinear, figurarlo, como en un lienzo, ostenta el arte que me es negado -a mí y a casi todos- de reflejar la naturaleza tal como es y tener que atenernos, exclusivamente, a unos cuantos trazos que nos sirven -por lo menos me sirven a mí o me servirán- para reconstruir lo que es y lo que fue. Nadie pinta tan fielmente el defecto como la perfección y, bien miradas las cosas, un mapa, para quien sepa de qué habla, es el mejor de los paisajes (Aub, 1971f: 139).

No obstante, la primera conferencia que Aub imparte sobre pintura versa sobre "El paisaje", como ya hemos indicado en páginas anteriores.

El mapa como el mejor de los paisajes es una idea que ya había utilizado muchos años atrás, en un escrito político, al que no dió posteriormente demasiada importancia, titulado "Las cosas como son: Escúchame, Francia..." (Aub, 1938). En esta columna de *La Vanguardia*, como si fuera el boceto de *Geografía*, dice:

No hay cosa como un mapa. Se lo planta uno celante y puede dejarse ir por el

⁸⁸. Véase a este respecto Enzo Caramaschi: *Arts visuels et littérature. De Stendhal a l'Impressionnisme*, Bari, 1985, o a Zola.

vértigo, hablarle como a una persona conocida de tiempo; (...) Se puede uno dar el gusto de ser profeta sobre una materia tan viva y eterna como es la Geografía, única ciencia que no engaña (Aub, 1938).

El mapa como paisaje que nos lleva a la Geografía es, al fin y a la postre, el núcleo determinante de *Geografía*, la primera novela de Max Aub publicada en 1929.

A Max Aub le gustaban los paisajes siendo joven, llegó a comprar, como hemos visto, una acuarela (o un guache, el mismo Aub discrepa en este dato) de Ramón Gaya que representaba unas barcas y que estaba colgado en su casa de Valencia, en la calle Almirante Cadarso núm. 13. Y este gusto, deducimos de los comentarios sobre Aureliano de Beruete, lo mantiene a lo largo de los años (Aub, 1971c: 246).

Conoce la idea del paisaje moderno a través de Antonio Espina, quien decía en 1925:

El paso de lo anecdótico, del telón de fondo, a la idea animada del paisaje, es el logro principal de los paisajistas flamencos e italianos, que se hace definitiva y corpórea en las escuelas de Venecia. Maestros de taller de pinturas, de decoraciones, de telas, piedras, maderas, ornamentos, fueron los grandes artistas de la mejor Italia. El primer compromiso con la naturaleza se cumple, descubriéndola, dejándola en reposo desnudo, en su idea, aún respetada por la idea del hombre. Pero llega el momento, en que la idea del hombre se hace también paisaje. Son necesarios muchos años, para que sintamos palpitar en él, el espíritu humano, para que se realice lo que pudiera llamarse la subjetivación del natural.

Cuando esto ocurre, es cuando vive de veras el paisaje moderno (Espina, 1925).

Según Antonio Espina los pintores jóvenes no tenían nada fácil poder pintar alegremente como lo habían hecho en el pasado, pues la característica del arte nuevo sería la tendencia al problema y en esta complejidad reside el gesto intelectual que es el signo decisivo de la modernidad.

Aub conocía esta crítica por escribir en la misma revista y también estaba al tanto de la idea del paisaje de la generación del 98. Sin embargo, en el momento en que hubo de estudiar al artista verdaderamente vanguardista, el paisaje, al menos concebido al modo tradicional -del natural-, no tiene sentido y esto es lo que se desprende de los negativos comentarios que expresa *Jusep Torres Campalans* a lo largo de la novela.

El sentimiento de rechazo hacia el paisaje tiene relación con el mismo rechazo que llegó a sentir el autor contra el sorollismo e incluso contra la literatura deshumanizada, pues la crítica general es la "falta de compromiso"; así, quien no se compromete en arte tampoco se compromete en política. En cierto modo hay una alusión implícita a la relación entre la vanguardia y el compromiso, si no político, al menos social, así se explica que *Campalans* aborrezca la pintura de paisaje como puro entretenimiento, frente a la temática popular de ambientes marginales (bares, borrachos, prostitución, etc.) de la *pintura valedera de nuestro tiempo*:

Lo que aparece en la pintura moderna es el dolor (...) Quedan los paisajes, para los cobardes o para los que no quieren meterse en nada⁸⁹.

En 1908, un año después, *Campalans* relaciona el panteísmo con los burgueses y a éstos con los paisajistas. Por un lado los panteístas, para un católico como él, son

gentes horizontales, acostados. Intentan fisgar por la fisura que suponen entre el mar y el cielo, como si el mundo fuese una alcancía. Reptan. Gente un tanto vaga, "poética", nebulosa. No tienen idea de lo que quieren ser. No son, o son de los que creen que el paisaje es un estado del alma, como dijo no sé qué pobre tonto en busca de lagrimones⁹⁰ (Aub, 1958: 202).

89. Corresponden estos juicios a las anotaciones de *Campalans* en su "Cuaderno verde" de 1907 (Aub, 1958: 198).

90. Tal vez podría tratarse de un comentario velado del propio Aub contra el

El razonamiento filosófico es tan elemental que parece una fórmula:

Todos los burgueses son panteístas (Aub, 1958: 202).

o sea, los paisajistas son burgueses, y el sentido peyorativo del término no se le puede escapar a nadie, burgués es filisteo o "putrefacto"⁹¹.

No es la única ocasión en que *Campalans* se pronuncia contundentemente contra el paisaje ya que, en una conversación con Delaunay, llega a decir con respecto de éste:

No son pintura. Se aprovechó del fondo común. Manera de salirse por la tangente. A lo sumo un descanso (piensa en Velázquez)⁹².

Una diversión. Los paisajistas o no tienen que decir, o no se atreven (...) y si se atreven ya no pintan paisajes (Aub, 1958: 135).

Hay que tener en cuenta, como ya hemos dicho, la identificación que se hace, y que *Jusep* defiende, entre vanguardismo artístico y vanguardismo político, o al menos con el compromiso social.

Hasta qué punto estos comentarios son condicionantes de la narración o expresión del propio autor es algo que habrá que dilucidar. En *Poesía española contemporánea*, publicada en 1954, (Aub, 1969), Aub se lamenta, como español, del desconocimiento que franceses, ingleses y americanos tienen de nuestra cultura y, a pesar de la supuesta antipatía que pudiera tener por Sorolla o Zuloaga, denuncia

sentimiento unamuniano del paisaje de Zuloaga. En boca del personaje se permite licencias que jamás haría directamente, entre otras cosas por la admiración que Aub siente por Unamuno. Zuloaga sin embargo es otra cosa. Está muy claro que ni el escritor ni el personaje le tienen simpatía (Véase a éste respecto el cap. VII).

91. Referencia al grupo de la generación del 27 que solía calificar de "putrefectos" a los burgueses y en general a los reaccionarios.

92. Los paisajes que Velázquez realiza en Roma en la Villa Médicis, en los que se ha querido ver anticipaciones del Impresionismo. También aquí Aub se hace eco de la teoría según la cual estos paisajes velazqueños se realizaron como puro entretenimiento. Claro que Velázquez, como pintor de corte, ambicioso y conformista, está muy mal considerado en la novela (véase cap. VII).

que artistas tan importantes sean tan ignorados, cuando

Sorolla es un pintor tan bueno como el mejor impresionista francés, Zuloaga tan excelente como el mejor pintor norteamericano (1969: 33).

Y se hace eco de la idea unamuniana del paisaje cuando dice

El paisaje desolado de Castilla, la meseta, con su regusto de desierto, es buen paisaje para anarquistas -quien lo dude, lea a Abel Jaldún-, y nuestra raíz árabe se complacerá en ello (1969: 39).

En los años veinte y al principios de los treinta, los intelectuales españoles eran conscientes de que el arte había llegado a unos extremos, incluyendo a Picasso, que en España aún eran intolerables, por lo tanto el simple cambio de orientación en el paisaje, la temática o la primacía de la forma sobre el color, era un gran paso adelante entre los jóvenes, lo que Brihuega interpreta con acierto como un proceso de incorporación de innumerables "subproductos descafeinados de los nuevos lenguajes plásticos que ya se habían afianzado en Europa" (Brihuega, 1982: 45). De ahí el apoyo que reciben Genaro Lahuerta o Pedro Sánchez en su ruptura con el sorollismo y el luminismo. Otra cosa hubiera sido haber salido de España y haber tenido la posibilidad de formar parte de la *banda de Picasso*. En el momento en que Max Aub se dispone a imaginar el personaje del artista de vanguardia no hay vuelta atrás, no caben las medias tintas y, por ese motivo, puede permitirse posturas más radicales que las que pudieron darse en España en los años veinte.

Por todo lo dicho, los comentarios de *Campalans* contra los paisajistas no son aplicables a los propios gustos de Max Aub. Dejando aparte a Cézanne, de quien el mismo *Jusep* dice que

Es otra cosa. El viejo era un retórico (Aub, 1958: 135),

hay que señalar la admiración que el artista demuestra por Courbet, otro artista "comprometido" del que sin embargo sólo comenta que *está bien*, o, sobre todo, Corot. En su primera visita al Louvre, transcripción visual -esta vez creemos que

sí- de la propia visita de Max Aub, el escritor se sirve de una guía de París de 1903⁹³ y, cuando llega a Corot, no puede por menos de expresar:

Tampoco los Corot de la sala 2 están mal. Se le quedan a uno adentro el 2805, 2803, 2801, 2809 (Aub, 1958: 117).

La sala 2, de la que habla Jusep, corresponde a la "Second étage" (Baedeker, 1903: 168), donde se encuentra la "Collection Thomy-Thiéry", legada al Louvre en 1902, y dentro de esta, en la Sala II, junto con Decamps e Isabely, a quienes ni menciona, encontramos a Corot. Los números citados por Jusep sin especificar el título siguen el mismo orden en la guía:

2805, La Saulaie; 2803, le Chemin de Sèvres; 2801, le Vallon; 2809, les Chaumières (Baedeker, 1903: 169).

Courbet y su realismo también será considerado por Max Aub como apoyo a su propia idea de realismo en la literatura, de ahí que guarde una cita de Mallarmé sobre *Courbet y el realismo* publicado en la N.R.F. en agosto de 1959⁹⁴.

1.1.3.- Contactos con la crítica de arte

Como hemos visto en los puntos anteriores, Max Aub en los años veinte y treinta estaba relacionado, a través de las tertulias y los contactos con las revistas culturales más importantes del país, con los críticos de vanguardia más influyentes, Antonio Espina, *Juan de la Encina*, Sebastián Gasch o Rafael Benet. Críticos de Barcelona o Madrid, pero siempre críticos de arte del vanguardia.

Hay que tener en cuenta que Max Aub no se relacionará con algunos a quienes conoce en España hasta coincidir en el exilio mexicano, así ocurriría con Marga-

93. En su biblioteca personal encontramos una guía de París (Baedeker, 1903) que se ajusta casi con toda exactitud al itinerario que sigue *Campalans* a través del Louvre en 1906 (A-B. Max Aub).

94. Incluida entre los manuscritos de *Hablo como hombre*, (Leg. prov. A-B. Max Aub, véanse apéndices).

rita Nelken, J. Larrea⁹⁵ o escritores mexicanos conocidos desde mucho antes en nuestro país, como Alfonso Reyes⁹⁶. Como esta etapa de su vida adquiere una personalidad propia, aunque la base se encuentre en España, trataremos estas relaciones en el capítulo correspondiente a su etapa mexicana.

Para comenzar, tengamos en cuenta que la crítica se ejerce por medio de revistas y periódicos. Si en un primer momento Max Aub leía con asiduidad la *Revista de Occidente*, luego pasó a leer *España*, tal como recuerda en su autobiografía (cap. I, punto 2.2.2.) y a colaborar en revistas y periódicos como *Alfar*, *La Gaceta Literaria*, *Verso y prosa*, *El Socialista*, *Diablo Mundo*, *Nueva Cultura*, *Hora de España*, etc. Por lo tanto conoce como compañeros a muchos críticos que escriben en las mismas páginas, pero tenemos constancia inequívoca de la relación con unos cuantos que enumeramos a continuación.

Rafael Benet había protagonizado la renovación de la plástica en Barcelona a través de órganos oficiales y a través de la revista *Art*, publicada por La Junta de Exposiciones de Arte de Barcelona desde octubre de 1933⁹⁷. Esta revista se abre

95. (1895-1980). Ocho años mayor que Max Aub no coincide con él en Madrid. J. Larrea se establece en París en 1926 y en 1930 embarca con su familia rumbo al Perú. El comienzo de la Guerra Civil le sorprende en París, poniéndose inmediatamente al servicio del Gobierno de la República. Es entonces cuando más actividad despliega en una lucha común. Juntos, Max Aub y J. Larrea, con J. Renau y tantos otros, organizan el Pabellón Español para la Exposición de Artes e Industrias de París, por lo que en junio de 1937 sirve de enlace entre el Gobierno Republicano y P. Picasso, quien le entrega personalmente sus frecuentes donaciones para la República. También coincidirán en el exilio mexicano, pues J. Larrea llega en 1938 y permanece allí hasta 1949, fecha en la que consigue la beca Guggenheim para investigar en Nueva York. En este intervalo de tiempo dirige *España Peregrina* (1940) y *Cuadernos Americanos* (1941-1949). En 1956, cuando no le renuevan la beca de la Fundación Bollingen, se traslada a Córdoba (Argentina), por lo que no estará presente en México a la salida de la novela de *Josep Torres Campalans*.

96. Ingresó en 1914 en el cuerpo diplomático mexicano, desempeñando diferentes cargos en Francia, Argentina, Brasil y España, donde reside hasta 1924. Es improbable que Max Aub coincidiera con él en Madrid, sin embargo en México representa una ayuda muy importante no sólo para él, sino para los mexicanos y para los intelectuales españoles en general (ampliamos esta información en el punto 3).

97. Editada en lengua catalana era de periodicidad mensual y estaba dirigida por Juan Merli y Josep María Junoy. Incluye comentarios de exposiciones celebradas en Barcelona y noticias de actualidad artística. Su postura artística es conservado-

novela de *Jusep Torres Campalans*, en la cual Picasso es visto como el *único* que tiene la capacidad de *inventar*, el *único* que no *copia*.

Sabemos que Max Aub era amigo de Rafael Benet pero la trayectoria política no fue la misma, tal vez por eso abriga cierto resentimiento que se traduce en el ácido comentario citado. A pesar de confesarse siempre amigo de sus amigos, al margen de ideologías, Max Aub no reprime comentarios ácidos cuando lo considera oportuno⁹⁹.

Con respecto a *Juan de la Encina*, ¿cuál es la relación que Aub establece?; recordemos que confiesa en su *autobiografía* que sus conocimientos de pintura se los debe a él (Véase Cap. I). Max Aub le recuerda al pisar de nuevo el Museo de Arte Moderno de Barcelona, como ya hemos comentado:

No hay novedades: está todo lo que reunió *Juan de la Encina* con su gusto seguro de gran señor vasco (1971c: 246).

Juan de la Encina, seudónimo de Ricardo Gutiérrez Abascal (Bilbao, 1883 - México, 1963) es un historiador y crítico de arte que estudió en Bilbao y Alemania (por lo que le convierte en un posible modelo para *El Sabio*), donde asistió a cursos de Estética e Historia del Arte. Con motivo de la guerra de 1914 vuelve a España y se instala en Madrid. Desde entonces, y hasta la Guerra Civil, colaborará en periódicos y revistas: entre 1915 y 1920 escribió en *España*, entre 1917 y 1931 en *La Voz* y en 1931 en *El Sol*¹⁰⁰, pero es en *España* donde Max Aub confiesa

99. Cosa que él no tolera en otros, recordemos por ejemplo las declaraciones de Eduardo Haro Teglen en el prólogo a la última edición de los *Crímenes ejemplares*:

"A mí me fulminó una vez porque alguna crítica hice de André Malraux, creo que por lo que a mí me parecía un exceso de adhesión al general De Gaulle" (Aub, 1991: 7-8).

Con André Malraux consideramos que llega a extremos de lealtad dignos de tener en cuenta.

100. En *España* publicaría "Puvis de Chavannes" el 14-II-1917, "Paul Gauguin" el 14-II-1918, "Claude Monet" el 4-III-1918, "Camile Pissarro. 1830-1903" el 11-IV-1918, "Los pintores polacos" el 25-IV-1918; "Ferdinand Hodler" el 4-VII-1918, "Henry Matisse" el 14-XI-1918, "Odilon Redon" el 26-XII-1918, "Exposición Barradas" el 20-III-1920.

leer a *Juan de la Encina*, quien de forma preferente influye en sus ideas estéticas.

En 1931 fue nombrado director del Museo de Arte Moderno, cargo que desempeña hasta 1939 en que se exilia a México. Allí fue profesor de Historia del Arte en la Univesidad Autónoma, donde coincide con Max Aub, desde 1941 y en 1949 se ocupa de la creación y dirección del Seminario de Historia del Arte para postgraduados, actividad que desempeña hasta su muerte.

Al modo de ver de Juan Antonio Gaya Nuño, *Juan de la Encina* carecía de sagacidad, por lo menos en lo referente a Picasso, ya que no le llegó a reconocer como un "precursor de tiempos nuevos" ni "abridor de verdaderos caminos", sino que vuelve a la idea de R. Benet de considerarle un "apropiacionista con talento". Otro tanto debió ocurrir a la muerte de Juan Gris en 1927 (Gaya Nuño, 1975: 312-313). Max Aub tiene en su biblioteca *La pintura española* de 1958, justo el mismo año en que publica *Jusep Torres Campalans*, libro que no parece influir en absoluto en la novela. También posee *La Nueva Plástica*, (México, 1941) y *El Paisajista José María Velasco (1840-1912)*, (México, 1943) (A.-B. Max Aub).

Otro crítico de Arte del momento con quien Max Aub establece una gran amistad es Antonio Espina, que nació en Madrid en 1894 y colaboró en la *Revista de Occidente*, *La Gaceta Literaria* y *El Sol*, dirigiendo con Díaz Fernández *Nueva España*. Murió en Madrid en 1972. Su narrativa pertenece al género de la literatura intelectualista y deshumanizada postulada por Ortega y Gasset, dentro de la cual escribe dos novelas *Pajaro Pinto* (1927) y *Luna de copas* (1929). Esta actitud literaria contrasta con su postura política que coincide con Díaz Fernández, gran amigo suyo y escritor radicalmente comprometido. Espina practicó un modelo de biografía novelesca en *Luis Candelas, el bandido de Madrid* (1929) y *Romea o el*

En *La Voz* escribiría numerosos artículos sobre el salón de los artistas Ibéricos en 1925: 27-V, 29-V, 2-VI, 9-VI, 16-VI, 18-VI, 18-VI, 20-VI, 23-VI, 25-VI, 29-VI, 2-VII, 4-VII, 4-VII, 8-VII, 10-VII.

Para el diario madrileño *El Sol* escribiría "Un acontecimiento. Picasso", el 27-VII-1932 y "Comentarios picassistas" el 17-II-1936.

comediante (1935), modelos que tal vez haya que tenerlos en cuenta. A diferencia de Ayala o del mismo Max Aub, la experiencia de la guerra y el exilio no le inspiran una obra nueva.

Vuelve a España porque no soporta el vivir lejos de su ambiente, pero al volver le espera el ostracismo, la censura y la persecución, como podemos comprobar a través de la correspondencia que mantiene con Max Aub, quien se pone en contacto con él con motivo de solicitar su colaboración para la revista *Los sesenta*. Antonio Espina contesta con gran amargura, resentido incluso contra Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre, quienes, a pesar de todo, son bien vistos por el "Régimen", mientras que a él le tienen abandonado. No se habla de sus últimos libros, *El cuarto poder* y *El alma garibay*, salvo para insultar o amenazar (crítica de Gómez Aparicio, presidente de la Asociación de la Prensa). La "bestia negra" es el ABC. Bergamín tuvo que salir del país y Antonio Espina tuvo punto menos que recluirse¹⁰¹. Poco después le enviará un ejemplar de su último libro *Don Juan no era una "cocotte"*

Excuso decirte que aquí se les ha hecho el vacío. Ni una crítica, ni una nota, ni la simple noticia de su aparición... Pero ha producido azoramiento y mucho, en la patulea, los académicos poetas, (...) los "academicos de la Francisquilla", han recibido un golpe mortal con la aparición¹⁰²

Cuando Max Aub visita España puede encontrarse con Antonio Espina en Madrid, En el Lyon, Antonio Espina. Todavía más pesimista que yo acerca de la actual situación. Ni en la generación que tiene actualmente 8 o 9 años, cree: (...) De cómo, para conseguir un libro en la Biblioteca Nacional, un libro acerca de las Cortes de Cádiz que, parece, "falta" tiene que ir a ver al Director (...) Dentro de un mes, si me quedara, andaría por ahí como Antonio Espina y

101. Carta a Max Aub del 21 de julio de 1965 (Leg. 5/40 A-B. *Max Aub*).

102. Carta de Antonio Espina a Max Aub del 12 de septiembre de 1965 (leg.5/40 A-B. *Max Aub*).

Fernando González, fantasma de mí mismo, vuelto sombra de lo que fui sin que nadie se acordara el santo de mi nombre ni de una línea de mi figura (1971c: 378-379).

El nombre de uno de los críticos ficticios, *Miguel Gasch Guardia*, encubre la relación real entre Max Aub y Sebastià Gasch, que debió participar complacido en el equívoco.

Así, el personaje novelesco, *Miguel Gasch Guardia*, escribe el artículo "Un fundador del Cubismo: Jusep Torres Campalans", (*L'Abat-Jour*, agosto de 1957) (Aub, 1958: 78-83). Dentro de su crítica cita a R. Benet, Henry Halévy y E. La-fuente Ferrari.

Sebastián Gasch Carreras (Barcelona, 1897-1980) además de crítico de arte y periodista también es pintor. En 1918 comenzó a asistir a clases de dibujo y pintura en el Círculo Artístico de Sant Lluch, del que fue Bibliotecario y donde entabló amistad con Miró. Siete años más tarde abandonó la pintura para dedicarse a la crítica artística en *La Gasetta de les Arts*, *D'Ací i d'Allà*, *Mirador*, *Hélix* y *L'Amic de les Arts*, entre otras¹⁰³. Junto con Dalí y Montanyà firmó el "Manifest

103. *D'Ací i d'Allà* (Barcelona, I-1918 a VI-1924; VII-1924 a XI-1931 y VI-1932). De periodicidad mensual y trimestral en la tercera época. Bajo la dirección de Josep Carner, Ignasi Folch i Torres y Carlos Soldevilla. El contenido es misceláneo y variado (política, literatura, música, moda, etc.). Contiene artículos sobre artistas catalanes del momento y acontecimientos de alcance nacional o internacional.

Mirador. *Setmanari de Literatura, Art i Política* (Barcelona, I-1929 a VII-1936 y 1936-1938). De periodicidad semanal estuvo dirigido por Manuel Brunet, Just Cabot y Arthur Perucho. De carácter misceláneo con información y análisis sobre temas culturales, sociales y políticos. Incluye información y crítica de exposiciones de arte contemporáneo. En su segunda etapa pasó a manos del P.S.U.C que basa su contenido en la política. Entre sus colaboradores artísticos estaban J. Teixidor, J. M. Sucre, S. Gasch, R. Marquina, G. Díaz-Plaja o X. de Salas.

Hélix (Villafranca del Penedés, II-1929 a III-1930). De periodicidad mensual estaría dirigida por Juan Ramón Masoliver y estaría dedicada a la literatura, el arte y el cine de vanguardia bajo la influencia del surrealismo. Serían colaboradores también J. R. Masoliver, G. Díaz Plaja, L. Buñuel, Giménez Caballero, Dalí o R. Gómez de la Serna.

L'Amic de les Arts (Sitges, IV-1926 a III-1929). De periodicidad mensual su director sería Josep Carbonell i Gener. S. Gasch formaría parte del equipo de redacción. Contiene artículos sobre movimientos literarios y artísticos vanguardistas del momento, sobre todo del Surrealismo, aglutinando en torno de sí a un im-

Groc" en 1928¹⁰⁴. Con Montanyá y Guillermo Díaz Plaja participa en la redacción de "Fulls Grocs". Tanto Gasch como Montanyá o Cassanyes mantienen una postura crítica e imprecisa frente al surrealismo. Gasch escribiría por aquellas fechas que Dalí es el anti-supe-rrealista tipo, llegando a negar la posibilidad de un surrealismo español, pero no hay que asombrarse por este motivo ya que el mismo Dalí se consideraba entonces muy lejos del surrealismo. El espíritu del grupo estaba en aquellos momentos más cercano al Esprit Nouveau y a formulaciones dadaístas (García de Carpi, 1986: 67). De hecho, tras el "Manifest", S. Gasch comienza a abandonar su posición vanguardista, llegando incluso a negar en 1950 la existencia de cualquier tipo de relación entre surrealismo y artes plásticas. En sus últimos años daría una visión autocrítica pero atemperada de su actuación virulenta en aquellos años como si fueran pecados de juventud (73). Tres años más tarde intervino en la fundación de "A.D.L.A.N.", "Amics de l'Art Nou", grupo formado en 1932 también por Joan Prats, Joaquim Gomis, Carles Sindreu, Magí A. Cassanyes, Josep Lluís Sert, J. V. Foix, Sebastià Gasch, Angel Ferrant, Joan Miró y Salvador Dalí. El grupo surgió en la tertulia del Hotel Colón, donde leían el manifiesto de Bretón. Se lanzó un manifiesto y se desplegó una extraordinaria actividad, sobre todo expositiva. Al impulso de sus integrantes se deben las exposiciones de Hans Arp, Calder y Man Ray (1935), Miró, Ferrant, Helion, Kandinsky, Miró, Arp y la célebre de Picasso en la Sala Esteva en enero de 1936... Durante la Guerra trabaja en tareas administrativas de la Generalidad y al acabar se exilia a Francia, escribiendo colaboraciones en *París-Soir*.

La amistad que une a Max Aub con Sebastià Gasch es innegable, de hecho tiene un recuerdo para él en *La gallina ciega* (1971c: 95, 134).

portante elenco de críticos, artistas y escritores como T. S. Elliot, F. García Lorca o S. Dalí.

104. *Manifest Antiartistic Catalá*, Barcelona, Imp. hijos de Sabater, marzo de 1928, reproducido por Brihuega (1982: 157-159).

Juan Antonio Gaya Nuño es muy amigo de Max Aub, como se puede deducir sólo con los comentarios de *La gallina ciega*:

La casa llena de los Gaya Nuño. Llena de libros y cuadros. No es novedad: nos quejamos -y no digamos las mujeres- de lo mismo; nos comen, nos carcomen. Por lo menos, antes, había polillas (...) Firmes, duros, se salen con la suya, escribiendo él, escribiendo ella, llenos de rencor y de esperanza. Magníficos, solos. El trabaja que te trabaja en libros de arte y enciclopedias, textos que le pagan bien. Además escribe sus cuentos. Viven al descubierto, sin miedo, dale que dale, sin doblegarse. Han acabado por respetarles (Aub, 1971c: 289-290).

Mantienen correspondencia desde mucho antes, siendo J. A. Gaya Nuño uno de los coleccionistas de *Jusep Torres Campalans*¹⁰⁵.

Gaya Nuño nace en Tardelcuende, Soria, en 1913 y muere en Madrid en 1976. Doctor en Historia y crítico de Arte, estuvo encarcelado entre 1939 y 1943 a consecuencia de la Guerra Civil. En 1957 se traslada a Barcelona, donde se hace cargo de las Galerías Layetanas hasta 1952, trabajando en exposiciones de Picasso (1948), Miró (1949), Pancho Cossío (1949) o Tápies (1950). En 1953 se establece en Madrid y se convierte en una de las personalidades más importantes de la historiografía y la crítica de arte españolas, a pesar de que le sería denegada una cátedra por razones políticas, escribiendo en numerosos diarios y revistas, como *Dau al set*, *Cobalto*, *Insula*, *Revista de Ideas Estéticas*, *Goya* o *Cuadernos Hispanoamericanos*¹⁰⁶. Entre sus libros destacan el que escribe sobre *Picasso* en

105. Carta del 18 de junio de 1963, (leg. prov. 6/41, A-B. Max Aub).

106. *Dau al set* (Barcelona, IX-1948 al XII-1956). De periodicidad mensual y trimestral desde 1953 su editor sería J. J. Tharrats y su director Joan Ponç. Actuó como vehículo de expresión del grupo "Dau al Set". Se orientó hacia la recuperación y difusión de las vanguardias históricas y la defensa de los artistas más avanzados del momento. Entre sus colaboradores estaban los más destacados escritores y críticos de la España del momento.

Cobalto. Arte Antiguo y Moderno (Barcelona, VI-1947 al VII-1948). Bajo la dirección de José María Junoy y Rafael Santos Torroella cada número trataba sobre un

1950, *Bibliografía crítica y antológica de Picasso* (1966) o *Historia de la crítica de arte en España* (1975).

Es muy posible que Max Aub conociera toda la obra de Lafuente Ferrari (Madrid 1898-1985)¹⁰⁷. Historiador y crítico de arte español que centra su investigación en el estudio de la pintura española (*Breve historia de la pintura española*, 1934). De sus trabajos monográficos destacan los dedicados a *Goya* y a *Picasso*, el número extraordinario de la *Revista de Occidente*¹⁰⁸ y *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga* (1950). Ha sido uno de los pocos historiadores españoles preocupados por cuestiones teóricas y metodológicas (*La fundamentación y los problemas de la Historia del Arte*, 1951). Colaboró en revistas desde 1927, primero en *La Gaceta Literaria*

tema monográfico como el paisaje, el retrato, Turner, los animales en el arte o el Surrealismo, contando con la colaboración de los más importantes historiadores del arte. Fue la base para la posterior revista *Cobalto* 49, de carácter más vanguardista.

Insula (Madrid, 1946). Son directores Enrique Canito Barrera, José Luis Cano y Victor García de la Concha. Básicamente de crítica literaria, en sus páginas se publican algunos escritos de y sobre Max Aub, pero también se ocupa de algunos temas artísticos, siendo colaboradores de sus páginas, además de J. A. Gaya Nuño, J. Gállego, J. M. Moreno Galván, E. Lafuente, V. Bozal, J. Cassou o R. Gullón, todos ellos conocidos de nuestro escritor.

Revista de Ideas Estéticas (Madrid, I-1943 a 1979). De periodicidad trimestral su editor es el Instituto Diego Velázquez (CSIC) y su director José Camón Aznar. Fundamentalmente se ocupa de épocas pasadas, como el Siglo de Oro español, y escasamente el arte contemporáneo, pero por sus páginas pasan los más importantes historiadores españoles de arte y filosofía después de la Guerra Civil.

Goya. Revista de Arte (Madrid, VII-1954). De periodicidad bimestral está editada por la fundación Lázaro Galdiano, siendo su director José Camón Aznar y posteriormente Enrique Pardo Canalís. Por un lado publica artículos de investigación sobre arte sin limitaciones metodológicas, cronológicas y geográficas y, por otro, crónicas enviadas desde diferentes países en las que se informa sobre acontecimientos artísticos destacados. Entre sus colaboradores están los mejores historiadores españoles posteriores a la Guerra Civil.

Cuadernos Hispanoamericanos (Madrid, II-1948). De periodicidad mensual está editada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana, dirigido por Pedro Laín Entralgo, el Marqués de Valdeiglesias, Luis Rosales, José Antonio Maravall o Félix Grande. Sus artículos guardan una pluralidad temática y metodológica de alto nivel.

107. Al menos tiene en su biblioteca *The Paintings and drawings of Velázquez*, (London-New York, Phaidon-Oxford Univ., 1943).

108. También "Picasso en Madrid" en *Ya*, Madrid, el 9-III-1936.

y después *Arte Español*, que dirigió, *Goya*, *Revista de ideas Estéticas*, *Clavileño*¹⁰⁹, etc.

De Enrique Lafuente Ferrari, Max Aub cita, a través de la supuesta crítica de *Miguel Gasch Guardia*, su artículo "Las artes visuales y su historia en el pensamiento de Ortega", del que se dan los datos bibliográficos completos: *La Torre*, Puerto Rico, núm. 15-16, de 1948, pero erróneos¹¹⁰.

Con Juan Larrea, a quien Max Aub considera "uno de los escritores más importantes de su generación", como hemos visto en nota anterior, coincide en México los primeros años del exilio. Max Aub está al corriente de sus teorías sobre Picasso pero no comparte las interpretaciones iconográficas. Se identifica sobre todo en la temática de la obra, la preocupación por España:

No hay más que un tema que preocupa a los españoles desde mil ochocientos ocho y aun antes: el de España. Es el tema de Larra, de Galdós, de Ortega, de Bergamín, de Juan Larrea, a quien estimo uno de los escritores más importantes de mi generación. Es el tema de Ayala. El mío (Embeita 1967: 12).

109. En *La Gaceta Literaria* publica "La crisis de la medalla" del 15-X-1929, "Arte otoñal" el 1-XI-1929.

Arte Español, Madrid (1912-1931, 1932-1936, 1941-1969), es de periodicidad trimestral incluye artículos sobre arte español de todas las épocas, pero principalmente de arte antiguo. Entre 1932 y 1936 se denominó *Revista Española de Arte*.

Clavileño. *Revista de la asociación internacional del hispanismo* (Madrid, I-1950, I-1957). E. Lafuente Ferrari forma parte de la dirección, junto con C. J. Cela, D. Alonso, J. Caro Baroja, M. Fernández Almagro, J. Romero Escasi, M. Cardenal, G. Gómez de la Serna, M. Muñoz Cortés, A. Valbuena Prats y F. Chueca Goitia, siendo su director Francisco Javier Conde. Incluye artículos sobre cultura española en general, entre los que abundan los ensayos sobre arte histórico, artistas y movimientos contemporáneos.

110. Por una errata de Aub, ya que se repite en otras ediciones (Aub, 1985b: 88; 1962b: 130), o por adecuación cronológica a la narración, la fecha del artículo se sitúa en 1948, fecha bastante improbable en la citada revista *La Torre*, (Rio Piedras, Puerto Rico), ya que el primer número de la revista es de 1956 y los números 15 y 16 corresponden a 1956, año en que efectivamente se publica en dicha revista. Es en 1948 cuando se publica un artículo parecido "Ortega y la crítica de arte", también de Enrique Lafuente Ferrari, pero en *Insula*. Posteriormente se publicará por la Ed. Revista de Occidente "Las artes visuales y su Historia en el pensamiento de Ortega" como capítulo del volumen *Ortega y las Artes Visuales* (1970).

Las concomitancias se pueden apreciar con la identificación entre Picasso y España apoyada en el *Guernica* y el compromiso del artista. Aunque Aub no llegue a estar enteramente de acuerdo con Larrea acerca de la interpretación de los elementos del cuadro,

El caballo y el toro. Jamás contestó Picasso a la pregunta de Juan Larrea: ¿qué representa el fascismo en *Guernica*: el caballo o el toro? No dijo esta boca es mía porque él mismo no lo sabe, ni le importa. Pero el hecho es que ahí están (...) El caballo y el toro son persas (...) Por lo menos su primera representación: el Bien y el Mal (...) El día que se encuentre el esqueleto de Zaratustra se sabrán muchas cosas, todavía oscuras, que darán luz a la historia de España (Aub, 1981: 353).

Y más adelante, en el cuaderno de *Ferris*, encontramos:

Sí, el caballo forjó los primeros imperios: España, toro: reventando los solípedos, hundiéndoles los cuernos en la panza. ¿Cómo pudo dudar Larrea?: el caballo, el fascismo (Aub, 1981: 502)¹¹¹.

Larrea, el espíritu de *España Peregrina*¹¹² y Picasso como adalid de la lucha democrática están presentes en la obra aubiana y especialmente en *Jusep Torres Campalans*.

111. Son comentarios anacrónicos dentro de la novela puesto que las teorías de Larrea son posteriores.

112. La revista (1940-1941) fue creada por la Junta de Cultura Española, organismo que se constituyó en París el 13 de marzo de 1939. La Junta surgió "con el decidido propósito de salvar del desastre la propia fisonomía espiritual de nuestra cultura y de mantener entre los intelectuales emigrados la unión, el sentido de responsabilidad y la continuidad de su obra, que el destierro ponía en grave riesgo de alterar o suspender. Dentro de una visión de conjunto, fue, desde un principio, preocupación fundamental de la Junta atender a la propia existencia individual de los intelectuales, creadores y mantenedores de nuestra cultura, ayudándoles a que encontraran los medios de sobrevivir decorosa y fructuosamente a la tragedia española. Esto exigía libentar de los campos de concentración a todos los que se pudiera, proporcionar ayuda económica a los que no estaban en ellos y buscar, para todos, países amigos en los que pudieran establecerse y reanudar sus trabajos" (Primer número de *España Peregrina* en París).

José Moreno Villa (Málaga, 1887-México, 1955) era dieciseis años mayor que Max Aub, estuvo exiliado en México, donde murió tres años antes de publicarse *Jusep Torres Campalans*. Sus relaciones en España pudieron no ser muy estrechas, pero suponemos que en México sí lo fueron, según deducimos del comentario de Max Aub sobre él en *La gallina ciega*:

Todo lo que quieras pero, para mí, nada vale como andar por el Pardo y sus encinares (...). Como me decía el pobre Moreno Villa -que se moría por volver y murió sin poderlo hacer- (Aub, 1971c: 224).

El personaje de Aparicio de *La calle de Valverde* puede significar en cierto modo los sentimientos de Aub, al situarle en la Residencia de Estudiantes:

procurando no frecuentar el grupo formado alrededor de Dalí, Buñuel y García Lorca, en pleno fervor surrealista, que no compartía; allí se llevaba bien con Moreno Villa, a quien conoció en Alemania (Aub, 1985c: 431).

Su familia le envía a Alemania para realizar los estudios de química, pero en 1908 los abandona viajando a Londres con Alberto Jiménez Frauz, que sería el futuro director de la Residencia de Estudiantes¹¹³. Entre los dos y unos cuantos amigos fundan el año siguiente la revista *Gibraltar*, donde da a conocer sus primeras poesías. En 1910 se traslada a Madrid para trabajar en el Centro de Estudios Históricos al mismo tiempo que estudia Historia del Arte. Siete años después será archivero, profesor y crítico de arte en la Residencia de Estudiantes, donde conocerá a F. G. Lorca, L. Buñuel y S. Dalí. Además realiza una amplia tarea investigadora en el terreno de las artes plásticas¹¹⁴. En 1925 participa en la *Exposición de Artistas Ibéricos* que supone su presentación oficial como pin-

113. Max Aub posee en su biblioteca un volumen de Alberto Jiménez Frauz, *Cincuentenario de la residencia de estudiantes, 1910-1960*, (Oxford, Ed. Privada - Valencia, 1960).

114. En 1924 se publica por la editorial Espasa-Calpe de Madrid, su traducción del alemán de los *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte* de E. Wölfflin (1970).

tor¹¹⁵. Un año después pasa a ser editor de la revista *Arquitectura* y comienza a publicar artículos. Su estilo está relacionado con el ultraísmo y el surrealismo, apareciendo sus escritos en la mayor parte de revistas especializadas y periódicos como la *Revista de Occidente*, *Alfar*, *La Gaceta Literaria*, *El Sol*, *Gaceta de Bellas Artes*, *Gaceta de Arte* o *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea* (Órgano del G.A.T.P.A.C.)¹¹⁶. En 1937 se exilia, primero a Estados Unidos, siendo agregado cultural de la Embajada Española en Washington y de allí a México, donde sigue escribiendo y pintando hasta su muerte¹¹⁷.

En México coincide con Margarita Nelken y Mausberger (Madrid, 1896 - México, 1968). De ella Max Aub tiene en su biblioteca el volumen sobre *Ignacio Arrunso*, México 1962. Fue también pintora, además de crítica de arte. Estudió Filosofía y Letras y pintura en Madrid. Desde los quince años escribía artículos sobre temas artísticos que publicaba en periódicos y revistas de Francia, Inglaterra, Italia y América del Sur. En España comentaba arte y música al mismo tiempo que escribía sobre temas sociales con posturas obreristas. Durante la Guerra Civil participó en las tareas de salvamento y defensa del patrimonio artístico y después se exilió en París, Moscú y México, donde continuó su labor de crítica en las páginas del *Excelsior* al mismo tiempo que ocupaba un cargo en el Ministerio de Educación.

115. En realidad se exponen dibujos suyos en una sala con Pérez Orúe, Alberto, Maroto, Barradas y Norah Borges (Brihuega, 1981: 260).

116. En *Revista de Occidente*: "El silencio por Mallarmé" el XII de 1923, "Autocrítica" el XII-1924, "Nuevos artistas. Primera exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos" el VII-1925.

En *Alfar*: "Altos en la resurrección" el IV de 1926.

En *La Gaceta Literaria*: "En vez de vinagre, yodo" el I-V-1929, "Al amigo que me pide tono confidencial" el III-1936.

En *El Sol*: "La jerga profesional" el 12-VI-1925, "El arte negro, factor moderno" el 24-VII-1925 o "Rousseau, consumero y pintor" el 19-VIII-1925.

En *Gaceta de Bellas Artes*: "Artistas y mercaderes" el 15-III-1926.

En *Gaceta de Arte*: "Al amigo que me pide tono confidencial" el III-1936

En *A.C.*: "El poeta pintor Moreno Villa" en 1931.

117. En 1944 se publican sus recuerdos y memorias, *Vida en claro*, en F.C.E., Madrid, 1975.

Max Aub y Margarita Nelken coincidirían seguramente en las tertulias en los cafés de Valencia durante la Guerra, como cuenta Francisco Ayala en *Recuerdos y olvidos* (Ayala, 1982) y coincidieron también en México pero, con motivo de la publicación de *Jusep Torres Campalans* y el escándalo provocado por la exposición de sus cuadros, Margarita Nelken se convierte en su gran detractora, llegando a enfrentarse abiertamente con Max Aub y sus "seguidores", aún a pesar del apoyo que Siqueiros, el gran "pope" de la cultura mexicana, parece ofrecer a la novela. Los detalles de estos hechos se exponen más adelante, en el capítulo IV dedicado a la leyenda de la obra¹¹⁸.

Es imprescindible introducir en este capítulo a José Ortega y Gasset pues Max Aub, a pesar de ser uno de sus críticos más acerrimos, es consciente de la deuda que tiene con este pensador y por ese motivo es uno de los autores que introducen la novela, junto con Baltasar Gracián y Santiago de Alvarado. De José Ortega y Gasset citará *Papeles acerca de Velázquez y Goya*:

Hay que considerar cada obra de arte como un pedazo de la vida de un hombre
[Aub, 1985: (II)].

Josep Francesc Ráfols Fontanals es citado en la supuesta crítica de *Miguel Gasch Guardia*, a continuación del *crítico oficial* Rafael Benet con parecida suspicacia:

118. En España M. Nelken escribe en *El Imparcial*, *Hermes*, *Cosmópolis*, *El Fígaro*, etc.: "Gutiérrez Solana, el exasperado" en *Los lunes del Imparcial*, Madrid, 27-III-1921; "Vazquez Díaz y Eva Aggerholm" en *Cosmópolis*, Madrid, VII-1921; *Los caídos de Gutiérrez Solana*, Madrid, 1925; "En torno al monumento a Cajal" en *Arte Español*, Madrid, 1926; etc.

Durante la Guerra Civil participa en tareas de salvamento y defensa del patrimonio artístico. Coincide con Max Aub en Valencia, junto con el resto de los intelectuales concentrados con el Gobierno (R. Alberti, María Teresa León, Rosa Chacel, Fco. Ayala...) y naturalmente coinciden en los mismos cafés, pero no consta una especial relación. En el exilio mexicano tanto Max Aub como Margarita Nelken colaboran en *El Excelsior*, el periódico de mayor tirada de México, pero tampoco aquí tienen relación. Margarita Nelken pasa a integrarse en el círculo de D. A. Siqueiros, mientras que Max Aub se mantiene al margen de las directrices marcadas por el Partido Comunista aproximándose a las posturas críticas de los jóvenes escritores mexicanos como Octavio Paz o Carlos Fuentes, críticos con los muralistas y especialmente con Siqueiros.

El no menos oficial J. F. Ráfols escribe: 'El caso de Nonell tiene algo, en el sentido moral, del gusto de Toulouse-Lautrec. Ambos fueron cantores de la inmundicia...' 'La mendicidad, la pobreza resignada, la triste alegría del prostíbulo...' Las gitanas y los cretinos de Nonell, gran pintor de pocos temas, pocos cuadros; corta, intensa vida 'crapulosa' como, ¡ay!, todavía se dice, tienen 'aire', garra: desgarrados (Aub, 1958: 80).

En la biblioteca personal de Max Aub figura la obra de J. F. Ráfols *Arquitectura de la Edad Media*, (Barcelona, 1944). A pesar de que posiblemente no tuviera nada más que ésta, seguramente conocía el *Diccionario biográfico de artistas de cataluña (1951-1954)* y *Biografies i retrats d'artistes*, publicado inicialmente en 1936¹¹⁹.

J. F. Ráfols (Villanueva y la Geltrú, Barcelona, 1889 - Barcelona, 1965) fue pintor, historiador del arte y arquitecto. Desde 1926 se interesó por la crítica y la investigación artística. Autor de la primera monografía sobre Gaudí se mostró muy interesado por el Modernismo catalán. Colaborador de diarios y revistas catalanas como *La Veu de Catalunya* (1925-1926), *El Matí* (1932-1935) o *Destino* y asesor técnico de la Junta de Museos de Barcelona.

Con Xavier de Salas de Bosch (Barcelona, 1907 - Madrid, 1982) le une una amistad imperecedera, como se refleja en *La Gallina Ciega* (Aub, 1971c). Es historiador del arte, licenciado en Derecho y Doctor en Historia. En 1945 ganó la Cátedra de Historia del Arte en la Universidad de Barcelona y al año siguiente marchó a Londres para dirigir el Instituto de España, donde permaneció hasta 1962 (Aub refleja este hecho en la última parte de *Luis Alvarez Petreña*). De él posee Max Aub *I Precisiones sobre pintura de Goya. El entierro de la Sardina*, (Madrid, 1968) y de él y Sánchez Cantón, *Miguel A. y el Greco*, contestación. Ac. de BBAA de S. Fernando. Madrid (D.L. 1967).

119. En el *Bulleti dels M.A.B.*, 1936, vol. VI, juny, núm. 61.

Sabemos que junto con Luys Santamarina entró en su casa de Almirante Cadarso recién acabada la Guerra para recoger los libros, tal como Aub refleja en *Campo de los almendros* (describe un suceso parecido con la biblioteca de Villegas), pero es presumiblemente una acción protectora, tal como lo entiende el propio Max Aub, que le permitirá recuperar parte de los libros cuando visite España en 1969.

En este capítulo conviene mencionar algunos críticos que, no siendo españoles, tendrán gran importancia en la elaboración de la obra, como Jean Cassou, André Gide, André Malraux o Alfonso Reyes.

A Jean Cassou (1897-1981)¹²⁰ Max Aub le agradece el "ventear la pieza" de *Jusep Torres Campalans*, junto con Alfonso Reyes. Le ofrece a Aub un apoyo incondicional desde el mismo momento en que, siendo Director del Museo Nacional de Arte Moderno de París, escribe el folleto que presenta la edición francesa. Previamente habría admitido ser utilizado como personaje fundamental en el libro, realizando un papel autenticador de la existencia de *Jusep Torres Campalans*. Su discurso de investidura sería *divorce entre l'Etat et le génie* que naturalmente nos recuerda la polémica tratada por Max Aub a lo largo de su obra entre la incompatibilidad entre el artista (pintor, escultor o escritor) y el dogmatismo político. Posteriormente, con motivo de la exposición *Les sources du XXe. siècle*, escribe un texto introductorio al catálogo en el que sitúa el período relativo a la exposición entre 1884 y 1914, casi exactamente los años en que *Jusep* se forma como artista y lleva a cabo su obra. La primera fecha estaría marcada por la fundación del Salón des Indépendants y por consiguiente la primera manifestación del Néo-Impressionnisme, mientras que 1914 pone fin a una época feliz de equilibrio europeo. A par-

120. Figura destacada del hispanismo francés, publicó un *Panorama de la littérature espagnole* en 1929, *Cervantes* en 1936 y numerosas traducciones de autores como Unamuno (de quien era amigo personal) y D'Ors. Participó en la resistencia francesa y estuvo encarcelado, hecho que dió lugar a *33 sonnets composés au secret* en 1944. Fue director del museo Nacional de Arte Moderno de París de 1945 a 1965 por lo que es una autoridad en arte en los años en los que Max Aub saca a la luz la novela *Jusep Torres Campalans*. Su apoyo es determinante para la gran aceptación que obtiene la obra.

tir de esta fecha comienza la inseguridad del universo. Justamente el mismo espíritu que alimenta la novela de *Jusep Torres Campalans*. Después de esta guerra asistiremos a los desastres de la Segunda Guerra Mundial, al modo de ver del autor, y a las condiciones de angustia en las que nos encontramos actualmente. Los años que preceden a la guerra de 1914 son de una gran creatividad y efervescencia que aún hoy día dejan notar su impulso (Cassou, 1990).

André Gide (1869-1951) no influye especialmente en Max Aub más que a través de la admiración y el respeto que André Malraux le tiene. Ya comentaremos la importancia de su crítica sobre la política de Stalin en el II Congreso de Intelectuales por la Defensa de la Cultura celebrado en España. Toda una generación de intelectuales españoles de aquel momento quedarán seducidos por las personalidades de Gide y Malraux. Si bien fue conocido hasta la I Guerra Mundial en los ambientes literarios, después se convirtió en maestro de dos generaciones, la surrealista y la existencialista. Max Aub tiene ocasión de tratarlo en los primeros momentos del exilio francés, pero sus comentarios no son demasiado alagadores para el ya anciano escritor que prefiere pasar desapercibido ante la invasión alemana.

Max Aub dedica el libro sobre el *pintor imaginario* a André Malraux. No es solamente un homenaje y un agradecimiento. Aub sin duda se deja influir por Malraux con respecto a Picasso, sus teorías artísticas y museísticas, ya que tiene en su biblioteca personal *Le Musée Imaginaire*, (Genève, 1947), *Psychologie de L'art. Le création artistique*, (2 vol. Genève, 1948), *Le Musée Imaginaire*, (París, 1952) y *Metamorphose des Dieux*, (París, 1957). Es tan evidente la relación, que Malraux, al recibir el libro, escribe a su amigo Maxi (o Tibi), como le llama cariñosamente:

Je viens de recevoir le *Peintre Imaginaire* et lui ai trouvé une bonne tête -outré une bonne dédicace¹²¹.

121. Carta de París, 11 de agosto de 1958. Leg. prov. F.C.S.

Como se puede apreciar en el capítulo IV dedicado a la "proyección social de la novela", numerosos críticos apuntan la relación con Malraux e incluso, en algún caso, se llega a decir que el autor de los cuadros es el escritor francés.

Finalmente la figura de Alfonso Reyes, quien será un gran apoyo para Max Aub, sobre todo en los primeros años en México, como podremos comprobar en el punto 3. En este caso podría venir a cuento el comentario no sólo por la ayuda que siempre prestó al propio Max Aub y que se extiende al personaje de *Campalans* (efectivamente estuvo en la embajada de México en París en 1914), sino porque el propio Alfonso Reyes escribió en su momento unos *Retratos reales e imaginarios*, artículos, que recopila en 1956 (Madama Lucrecia, último amor de don Alfonso el Magnánimo; Antonio de Nebrija; Chateaubriand en América; Fray Servando Teresa de Mier; Fortunas de Apolonio de Tiro; Don Rodrigo Calderón; Gracián y la guerra; Felipe IV y los deportes; Napoleón I, orador y periodista; Un abate francés del siglo XVIII...). Asimismo tenemos que tener en cuenta la influencia que pudo tener en Max Aub la *Visión de Anáhuac*, en la que Alfonso Reyes escribió que la historia estaba obligada a descubrir nuevos mundos "como las muchas caras posibles de todo un pueblo plasmadas en un solo lienzo cubista". Es en su *Visión de Anáhuac* (1915) donde se realiza la fusión entre lo mexicano y lo español. Y, cómo no, el *Juego de la pintura*, en el que, con el fin de ilustrar a los niños, los suyos y los de Enrique Díez-Canedo, reinventa el juego francés de los oficios con ilustraciones de pinturas del Museo del Prado (Perea, 1990: 7, 642), juego que sin duda divirtió al mismo Max Aub y le hizo concebir el *Juego de Cartas*.

Alfonso Reyes muere en 1959, al poco tiempo, por tanto, de publicarse el libro.

Max Aub, quien admiraba profundamente a Alfonso Reyes, posee la colección completa de las obras de éste autor en su biblioteca personal (*A-B. Max Aub*).

Sin embargo con otros críticos como Manuel Abri. (Madrid, 1884-1943) no parece

tener relación alguna a pesar de que en algunos momentos se ha relacionado al crítico de arte con el grupo *antisorollista* valenciano (Campoy).

Manuel Abril realizó una gran labor de apoyo al arte nuevo antes de la Guerra Civil española, colaborando en la promoción de iniciativas como la Sociedad de Artistas Ibéricos, pronunciando conferencias sobre arte contemporáneo, como la que impartió en el Ateneo sobre las "Corrientes de la pintura moderna", o libros como *De la naturaleza al espíritu. Ensayo crítico de pintura contemporánea desde Sorolla a Picasso*. Asimismo, como hemos visto en la introducción, es uno de los más destacados defensores de Juan Gris en España¹²², hecho del que evidentemente Aub no participa.

Max Aub, al mismo tiempo que se mantiene al día en la literatura que se realiza dentro del país, conoce a los críticos e historiadores del arte posteriores a la Guerra, por lo que sabemos que tiene noticias de Diego Angulo Iñiguez (1901-1986), Juan Eduardo Cirlot Laporta (1916-1973), Fernando Chueca Goitia (1911), José María Moreno Galván (1923-1981) y Francisco Javier Sánchez Cantón, (1891-1971)¹²³.

Con respecto a la crítica y la historiografía también hay que tener en cuenta los tratados y ensayos que se citan a lo largo de la novela *Jusep Torres Campa-*

122. "El pintor Juan Gris" en *Alfar*, (XI-1923), "Juan Gris" en *La Gaceta Literaria* (1-VI-1927).

123. De D. Angulo, Aub tiene en su biblioteca: *Archivo Español de Arte*, (AEA), (Madrid, CSIC, 1967).

Aub posee en su biblioteca los siguientes libros de Juan Eduardo Cirlot: *Pintura Surrealista*, (Barcelona, Seix Barral, 1955). *Del expresionismo a la abstracción*, (Barcelona, Seix Barral, 1955). *El arte otro: Informalismo en la escultura y pintura más reciente*, (Barcelona, Seix Barral 1957). *La Pintura Contemporánea*, (Barcelona, Seix Barral, 1963).

A Fernando Chueca, Aub lo encuentra bajando por General Castañón, en compañía de su amigo Juan Benet cuando visita España.

"No hay nada peor que el tiempo que no se tiene" (Aub, 1971c: 311).

Otro tanto pudo ocurrir con Jose María Moreno Galván, citado en un artículo de Aragon que incluye Max Aub en *La Gallina Ciega* (1971c: 158).

De F. J. Sánchez Cantón, Aub guarda en su biblioteca *Los dibujos de Francisco de Goya*, (Madrid, Museo del Prado, 1954).

lans y que estudiamos en el capítulo V. Sólo mencionar aquí el conocimiento de que hace gala el pintor-escritor de la obra incipiente de Benedetto Croce o Lionello Venturi, de Palomino, de Semper y Riegl, de Baudelaire o de A. Hauser, sin contar con la bibliografía que consulta Max Aub como documentación, entre la que se encuentran los libros de Michel Georges-Michel, Daniel E. Kanweiler o Antonina Vallentin.

Como dato anecdótico, nos encontramos en *La gallina ciega*, con un misterioso historiador del arte alemán, R., con quien coincide el matrimonio Aub en el aeropuerto:

En el hall, R., el famoso historiador del arte, corto, sonriente, de buen peso, y su mujer, gran poeta; alemanes. Sorpresa, sentimiento, abrazos: se van. Cuentan cómo al pasar por Úbeda preguntaron al sacristán que les *guiaba*, en la iglesia, dónde y cómo murió San Juan de la Cruz.

El joven, sin titubeo, al instante, contesta:

- Lo fusilaron los rojos.

Inconcebiblemente, reímos. (Aub, 1971c: 413).

Desconocemos de quién pudiera tratarse, tal vez Ludwig Renn, a quien conoció sin duda en el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura de 1937 o H. Read a pesar de no coincidir la nacionalidad.

De todo lo expuesto deducimos que fueron muy pocos los historiadores y críticos que influyeron realmente en Max Aub, al menos de manera evidente. No hay duda que Antonio Espina, *Juan de la Encina*, Enrique Lafuente Ferrari, S. Gasch o R. Benet se dejan sentir a lo largo de su obra, así como Alfonso Reyes o André Malraux, pero a veces en negativo, como en el caso de R. Benet, con quien no está de acuerdo.

Aparte de los críticos o escritores que tratan temas artísticos en determinados momentos, tendríamos que considerar la labor crítica de artistas tan signifi-

cativos como Siqueiros, Rivera o Renau, pero este tema se irá discutiendo a lo largo de los puntos siguientes.

En general, su opinión acerca de la crítica pudiera identificarse con la expuesta por sus personajes; así, en *La calle de Valverde*, cuando *Aparicio* habla de los surrealistas, comenta

La crítica no sirve para nada, absolutamente para nada. Un arte al que le sirviera de algo la crítica sería cualquier cosa menos arte. la poesía está sola, completamente sola. Como todos. Como tú, como yo (Aub, 1985c: 397).

¿No es lo mismo que opina *Jusep Torres Campalans*?

2.- La Guerra Civil

A pesar de la importancia de la etapa anterior en la formación y planteamientos de la obra de Max Aub en México, los escasos pero intensos años que vive durante la Guerra Civil española son los que marcarán con más fuerza su literatura, por ese motivo este punto tal vez sea uno de los más extensos de esta segunda introducción a la formación del escritor.

Como ya sabemos, en el momento en que se produce el levantamiento militar del 18 de julio de 1936, Max Aub se encuentra en Madrid y no regresa a Valencia hasta finales de mes. Dos días más tarde conoce, en el vestíbulo del hotel Florida de Madrid, a André Malraux, que llega el día 20¹²⁴ en su propio avión, regalo para el ejército republicano. A su llegada le acogen Bergamín, que era amigo suyo, y Max Aub quien recordará que quedó deslumbrado en aquel momento. Este encuentro tiene tanto alcance que lo volveremos a tratar en otros puntos del presente trabajo. Hay que tener en cuenta que Malraux es apenas dos años mayor y llegaba con una aureola de escritor comprometido y aventurero muy atractiva. Su encuentro será el inicio de una relación posterior muy duradera¹²⁵. En 1938 trabajarán juntos en la película *Sierra de Teruel*, adaptación de la novela *L'Espoir* de Malraux, pero antes, al regresar a Valencia, Max Aub dirigirá durante algún tiempo el diario *Verdad*, mano a mano con Renau¹²⁶ con quien publica el 9 de agosto de 1936 un documento

124. Max Aub comenta que le conoce este día, pero según Lacouture es el 21 de julio cuando aterriza en Madrid en compañía de Clara.

125. Desde México mantienen correspondencia, se envían uno al otro los respectivos libros. Aub gestiona exposiciones para Malraux y éste recibe y ayuda a sus amigos cuando viajan a París. En su correspondencia Malraux llama a Max "Tibi", seudónimo cariñoso que Max Aub recoge en su literatura en una carta de "Joaquín Dabella" a "José Molina", signo inequívoco de identificación con el primero en la ficción (Aub, 1985c: 234).

126. El diario *Verdad* es del partido socialista, según Soldevila, no del partido comunista, como afirma Prats Rivelles. Max Aub debía tener alguna experiencia en

de adhesión de la AIDCV al Gobierno de la República, firmado por 33 intelectuales valencianos. Este documento se puede considerar como el acta de nacimiento de la organización¹²⁷.

Como medida de la importancia que tiene Malraux, hay que tener en cuenta que Max Aub considera *Sierra de Teruel* y *Guernica*, las obras más importantes producidas a causa de la Guerra Civil española, por un francés en España y por un español en Francia (Aub, 1971c: 13-14).

En enero de 1937 se publica el primer número de *Hora de España*, revista mensual de ensayo, poesía y crítica, "al servicio de la causa popular", que dependía del Ministerio republicano de Propaganda. Max Aub, aunque no forma parte de la "plantilla" fija (su consejo de redacción estaba formado por Sánchez Barbudo, Serrano Plaja, Dieste, Gil-Albert, Angel Gaos, María Zambrano, Altolaguirre y Ramón Gaya), pasa a colaborar entonces con Juan Gil-Albert¹²⁸, publicando "Actualidad de

su primera juventud, como reflejará en *La calle de Valverde*, donde unos amigos, Jaime Dalmases, Joaquín Dabella y Enrique Pinillos, escriben en una revista llamada *Vértice* antes de acabar el bachillerato. Este grupo de amigos leerá a Baroja, a Azorín, a Ramón Gómez de la Serna; la revista *España* y *El Sol*. Es aproximadamente el año 1924 (Aub, 1985c: 225). Esta revista de ficción no parece tener relación con la verdadera revista *Vértice*, donde escribirá Mourlane Michelena en los años treinta y a quien Aub conoció en los años veinte.

127. *L'Aliança d'intel·lectuals per a Defensa de la Cultura de València* (A.I.D.C.V.). Aunque su constitución formal se produjo durante los primeros días de la guerra, *El Mercantil Valenciano* ya había publicado antes, el 23 de abril de 1936, una convocatoria para constituir una asociación mediante una asamblea, así se creaba la sección valenciana de la organización surgida del Primer Congreso Internacional celebrado en París en junio de 1935.

Esta sección valenciana contó con cuatro secciones, Literatura, Música, Publicaciones y Artes Plásticas. Esta última estaba compuesta por un mayor número de miembros que las restantes, por lo que tuvo que subdividirse en cuatro talleres: Taller de Propaganda Gráfica, Bocetistas, Art Popular y Taller de Agitación y Propaganda (Aznar, 1978: 120).

128. (Alcoy, Alicante, 1906). Se inicia en la prosa de vanguardia pero con *Candente horror* (1936), su segundo libro de poemas, se decanta por la problemática social. Como poeta de circunstancias escribe *Siete romances de guerra* (1937). Es cofundador de *Hora de España* y secretario de organización del II Congreso Internacional de Intelectuales para la Defensa de la Cultura (1937). Es secretario de la sección de Literatura de la A.I.D.C.V. y consecuentemente co-responsable de la revista *El buque Rojo*. En el exilio publica *Las ilusiones con los poemas del Convaleciente* (1945). Regresa a Valencia en 1947, pero seguirá viviendo exiliado en el interior hasta que rompe esta situación en 1972 al publicar *Fuentes de la*

Cervantes", en mayo de 1937 y "Homenaje a Lorca en la Exposición de París", el 13 de septiembre de 1937.

En julio de 1937 se celebra en España el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, como solidaridad de los intelectuales antifascistas ante la Guerra de España. Uno de los actos de propaganda más importantes del momento¹²⁹.

El compromiso político de los escritores y artistas es progresivo. La frase de Ludwing Renn¹³⁰

El papel del escritor que combate por la libertad no es el de escribir historias, sino el de hacer la historia

fue muy repetida y tomada como consigna, según se desprende de la ponencia de Jean-Richard Bloch en este Congreso, recogida por Manuel Aznar Soler y Luis Mario Schneider (1987: 242) y subrayada por M. A. Gamonal Torres (1987: 9). La labor del Congreso se realizó en varios campos. Por un lado la redacción de manifiestos, mítines, actos de solidaridad y eventos culturales con gran afluencia de masas, siguiendo una programación planeada por el gobierno a través de los Ministerios de Instrucción Pública y Propaganda, con la colaboración de la Alianza de Intelectuales Antifascistas. En estas actuaciones se utilizan toda una serie de tópicos que van de la defensa de la cultura a la de la Unión Soviética,

constancia.

En carta del 4 de noviembre de 1976, dirigida a M. Aznar, J. Gil-Albert recuerda como se trasladó en una ocasión, junto con Max Aub, a pueblos de la comarca, donde se montaban piezas teatrales "de urgencia" (Aznar, 1978: 374).

129. La petición de que el II Congreso se realizara en España fue formulada por Ricardo Baeza y José Bergamín, delegados españoles en la reunión londinense del Secretariado General de la Asociación Internacional de Escritores, celebrada en junio de 1936, en la que se pronunciaron André Malraux, Derek Kahn, Ilya Ehrenburg y Georges Sadoul. El Congreso se celebraría en Valencia, Barcelona y Madrid.

130. El escritor y militar alemán Arndt Vieth von Golssenau, llamado Ludwig Renn (Dresde, 1889) que fue Oficial durante la I Guerra Mundial y comunista, escribió *Guerra* (1928), novela antimilitarista. Fue encarcelado por los nazis y pudo escapar a Suiza, participando en la Guerra Civil de España en las Brigadas Internacionales, emigrando a México posteriormente. En 1947 regresó a Dresde. En 1956 escribe al respecto *La guerra de España*.

la identificación de la República con la causa antifascista, la paz y la creación de un nuevo humanismo.

Por otro lado se procura la agrupación de intelectuales para alcanzar fines colectivos. La creación de un grupo selecto de científicos, artistas y escritores reunidos en torno a la Casa de la Cultura en Valencia después de haber sido evacuados de Madrid en noviembre y diciembre de 1936. Este hecho, que dio lugar a una de las más agrias polémicas de la guerra estalló finalmente por causa del equipo comunista del Ministerio de Instrucción Pública.

La organización del citado Congreso estuvo plagada de tensiones porque el incidente Gide¹³¹ y las presiones a que se vieron sometidos los participantes delata el poder del estalinismo.

Max Aub, mientras tanto, como otros escritores e intelectuales capaces de comunicar en varias lenguas, es empleado sin descanso en funciones de representatividad¹³². Participará en la organización del Pabellón Español para la *Exposition*

131. El escritor francés André Gide (París, 1869 - 1951) era cofundador de la *N.R.F.* (1908), revista a la que sabemos que estaba suscrito Max Aub desde 1918. En 1924 confesaba su homosexualidad publicamente con el cuento *Corydon*, hecho que también vendrá reflejado en la literatura aubiana. Hacia 1925-1926, a raíz de un viaje al Congo, inicia su toma de conciencia política y, en 1932, se considerará "compañero de viaje" del comunismo, pues nunca se afiliará al PCF. En 1935 presidió, junto con Malraux, el I Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura pero en 1936, tras un viaje a Rusia, escribe *Retouches à mon retour de l'URSS*, (publicado en junio de 1937), un libro en el que expone sinceramente las impresiones personales recibidas, criticando con ironía las insuficiencias del estalinismo (excesiva dependencia de la opinión pública de *Pravda*, la omnipresencia de Stalin, los fracasos de los planes quinquenales, las desviaciones estalinistas del leninismo, la persecución del trotskismo como contrarrevolucionario, sustitución de la dictadura del proletariado por la dictadura de Stalin). Gide venía a defender la libertad de creación y el rechazo de dogmas ortodoxos. Ilya Ehrenburg llegó entonces a Madrid, a la reunión de la Alianza, con el encargo de plantear la expulsión de Gide de la organización internacional de escritores. Malraux se opuso enérgicamente. Finalmente fue José Bergamín, en nombre de los escritores españoles y de las delegaciones hispanoamericanas, quien públicamente zanjó el incidente con un discurso de compromiso rechazando el libro por su inoportunidad política y por su ataque a la solidaridad. Este tema ha sido ampliamente estudiado por Manuel Aznar Soler (1987: 228-238).

132. En Valencia, Max Aub se encuentra afanosamente entregado a las tareas de representación y acompañamiento de personalidades extranjeras, según cuenta Francisco Ayala en algunas anécdotas extremadamente divertidas referidas por el mismo Max Aub en el Ideal Room, centro de reunión de intelectuales durante la guerra

International des Arts et Techniques celebrado en París en 1937¹³³ como comisario general adjunto (junto a José L. Vaamonde) del comisariado general (José Gaos, Ventura Gassol y José María Ucelai). Trabaja allí durante seis meses, incluyendo en su trabajo el cuidado de algunos escritores exiliados, como Pío Baroja y Azorín, a los que alojó en la Casa de España de la Ciudad Universitaria de París. El propio Aub rememora aquellos momentos en *La gallina ciega*, y a sus compañeros Ana María, Trudi, Finki, Buñuel... y el teatro de 1930 que veía entonces en París (1971c: 222), pero, al parecer, tuvo un desagradable episodio con Baroja del que éste se quejó posteriormente. Del gran escritor vasco diría Max Aub:

era un hombre malhumorado y genial. Un onanista de pro (...) Ha escrito que vivía en París gracias a sus colaboraciones... La verdad es que lo aguanté en la Ciudad Universitaria, en la Casa de España, mientras estuve en la Embajada. Embajada. Araquistain quería que lo echara. Pero le hice ver que ni estaba bien ni nos convenía. La que más se enfurecía era Trudi [esposa de Araquistain]. Tal vez tenía razón, pero ¿cómo iba yo a echar a don Pío? Luego se metió conmigo en un artículo que no he vuelto a encontrar y que debió publicarse en un libro, creo que en Chile, hacia 1937, donde, como en el que le prologó en la zona nacional (Giménez Caballero, recogieron artículos que luego repudió (...). Alguna vez iba a verle. Siempre decía lo mismo. Machacón como él solo. Murió un poco como Unamuno, arrepentido de haber despotricado tanto contra sus amigos. Ningún escritor del 98 ha influido más en mí. Nadie lo ha dicho. Y Unamuno (Aub, 1971c: 295-296).

(Ayala, 1982).

133. A esta exposición concurrían los principales países europeos. Alemania, la URSS, Checoslovaquia, Suecia, Finlandia, etc. No se trataba de una exposición de artes plásticas, junto con las obras de arte se exhibían productos agrarios e industriales, artesanía, folclore, etc. A esta finalidad responde la obra de Alexander Calder, una *Fuente de mercurio*, que pretendía mostrar una de las riquezas de nuestra tierra, el mercurio de Almadén.

En sus *Memorias*, Pío Baroja se describe en estado prácticamente de miseria, manteniéndose gracias a sus colaboraciones en *La Nación* de Buenos Aires, mientras los burócratas y políticos nadan en la abundancia. Deducimos que posiblemente se llevó alguna reprimenda por parte de los jóvenes idealistas llevados por el fanatismo, enardecido por la cabezonería de D. Pío, pero no menciona expresamente a Aub¹³⁴.

El Pabellón, estudiado extensamente por Fernando Martín¹³⁵, fue construido por

134. "A mí me reprocharon por entonces muchos el no ser consecuente. Yo creo que he sido más consecuente que la mayoría a mis normas personales. En París, unos jóvenes diplomáticos del Gobierno republicano se lanzaron contra mí y me dijeron que la culpa de lo que estaba pasando en España era de la generación del 98.
 - ¡Qué generación ni qué nada! -les repliqué yo-. Todo eso es una novela para cocineras. Lo que pasa es que ustedes temen perder los cargos. Entonces Américo Castro me dijo:
 - Usted no puede hablar porque está aislado en el colegio de España, que es del Gobierno republicano...
 - Y usted también. Yo, porque no tengo un cuarto. Si no, estaría en el Hotel Ritz.
 Después, un exalcalde de Gijón y un señor Abásolo que le acompañaba me dijeron que no aceptaban posiciones neutrales y que me mandarían unos milicianos y me tirarían por la ventana.
 - Eso lo veríamos -contesté yo.
 Todavía el embajador de España en la República pidió que me expulsaran de la Ciudad Universitaria.
 Se ve que la política es de una bajeza y de una ruindad grotesca" (1955: 758).

Esta anécdota la vuelve a referir varias veces (1955: 982, 1041) con la variación de indicar que es la esposa del embajador de la España "roja" quien se ha presentado en el Colegio de España para indicar al director que le expulse [Trudi]. Al tiempo que aprovecha para quejarse de sus condiciones económicas y de salud, ambas precarias (padecía de avitaminosis y de actinomicosis en la oreja) (1955: 1069). Narra igualmente otros hechos sorprendentes (1955: 1018), pero todas estas anécdotas no son más que producto de la crispación lógica producida por la Guerra Civil y de la que nadie se pudo librar. Pío Baroja opta por volver a España al finalizar la contienda:

"algunos me reprochan que vuelva a España. No son capaces de comprender lo natural que resulta este propósito mío. ¡Es el único sitio donde podré seguir viviendo! ¡Qué se le va a hacer!".

Pío Baroja tiene miedo de los alemanes, ya que se ha pronunciado en su contra en alguna ocasión, y por otro lado es consciente que se le ha tomado como precursor del *fascismo* en España por considerar que en momentos difíciles se debe llegar a la dictadura, siempre, claro está, de manera pasajera (1955: 1105). En Chile se publica un libro referido a la Guerra española titulado *Ayer y Hoy* que no añade nada sustancial a lo recogido en sus *Memorias*.

135. Fernando Martín Martín, *El Pabellón Español en la Exposición Universal de París en 1937*, (Sevilla, Universidad, 1983). Además de C. Blanton Freedberg, *The*

Sert y Lacasa, que sería el comisario provisional hasta que fue sustituido por José Gaos (Comisario general del gobierno español) en febrero de 1937¹³⁶. Para la ocasión se encargó una escultura a Alberto, otra de Julio González, una tabla a Miró y un lienzo a Picasso¹³⁷: el *Guernica*, obra que se convierte en la estrella de la exposición y bandera permanente para todos los exiliados. Junto a las citadas, se exponían las esculturas de Emiliano Barral, Francisco Pérez Mateo, Victorio

Spanish Pavilion at the Paris World's Fair, (E.E.U.U. 1986) o AA.VV., "El Pabellón de la República Española en la Exposición Internacional de París", 1937, en *Evary Art*, (Real Sol Brave, 76), así como la exposición celebrada en Madrid en 1987 bajo el título *Pabellón español 1937. Exposición Internacional de París*, (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid).

136. El arquitecto español Josep Lluís Sert i López (Barcelona, 1902-83). En 1929, una vez graduado en arquitectura, marcha a París, donde trabaja en el taller de Le Corbusier. En 1930 participa en la organización del GATEPAC, grupo promotor del movimiento de vanguardia arquitectónica en Cataluña. En sus trabajos ha intentado sintetizar los principios arquitectónicos con la tradición.

El arquitecto español Luis Lacasa Navarro (Ribadesella, 1899 - Moscú, 1966) fue impulsor del racionalismo en los años treinta. Estudió en Barcelona, Madrid y Dresde, especializándose en urbanismo. Fue redactor de la revista *Arquitectura* entre 1927 y 1928, trabajó en la Oficina Técnica de la Ciudad Universitaria y ganó, junto con Sánchez Arcas, el primer premio del concurso de la Fundación Rockefeller. Promovió la fundación del Colegio de Arquitectos de Madrid y participó en el Proyecto de Extensión de Madrid y, en 1933, edificó la Residencia de Estudiantes en la Ciudad Universitaria de Madrid. En 1937 marchó a París para construir, junto con Sert, el Pabellón citado. Después de la Guerra Civil estuvo exiliado en la URSS y en China hasta su fallecimiento.

137. El escultor y pintor Alberto Sánchez Pérez (Toledo, 1895 - Moscú, 1962). De origen humilde trabajó en distintos oficios hasta que en 1922 conoció al pintor uruguayo Barradas, con gran predicamento en aquellos años en la vanguardia artística española, quien le introdujo en el ambiente y consiguió incluirlo en la *Exposición de Artistas Ibéricos* de 1925. Gracias a una beca de la Diputación de Toledo inició un proyecto de lenguaje nuevo, partiendo del neocubismo, que será el germen de la Escuela de Vallecas. En 1936, al tiempo que participó en diversos proyectos de arte popular, marchó a Valencia como profesor del Instituto Obrero. La escultura que realiza para el Pabellón en París, hoy lamentablemente perdida, se titula *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*. A su vuelta a España se encargó de una expedición de niños a Moscú, donde permaneció expatriado hasta su muerte. Su imagen de artista del pueblo sin duda es modelo para *Jusep Torres Campalans*.

Julio González (Barcelona, 1876 - Arcueil, 1942). escultor, pintor y dibujante español de la banda de Picasso. La obra expuesta es *La Montserrat*.

El pintor Joan Miró (Barcelona, 1893 - Palma de Mallorca, 1983) expone *El payés catalán en rebeldía*, un mural compuesto por seis paneles simétricos de conglomerado de madera, destruido.

De Picasso también se exponen sus esculturas *Cabeza de mujer* (1932), *La mujer del vaso* (1933) y *Busto de mujer* (1932).

Macho y las pinturas de Solana, Arturo Souto, Horacio Ferrer, etc. También fotografías, fotomontajes de Josep Renau y una colección de artesanía popular en

literatura posterior:

Nuestro tiempo es el del realismo¹⁴³, pero cada país percibe lo real de cierta manera. El realismo español no representa sólo lo real, sino también lo irreal, porque para España en general siempre fue imposible separar lo que existe de lo imaginado. Esta suma forma la realidad profunda de su arte. Por eso Goya y Picasso¹⁴⁴ son pintores realistas aun apareciendo para los demás pueblos como personalidades extravagantes (Aub, 1967: 41).

En este fragmento aclara perfectamente lo que entiende por realismo español y queda implícita la contraposición con respecto al "realismo socialista" generado por la estética de guerra, tan en voga en aquellos momentos, no sólo entre los cartelistas.

Para disipar las dudas de los obreros ante un cuadro que se supone "difícil de ver", Max Aub va describiendo las diferentes figuras que Picasso ha dibujado, explicando detenidamente el sentido expresivo de las "deformaciones" y desencajamientos de las mismas. Al mismo tiempo es consciente de las objeciones que suelen surgir ante el arte moderno y el cubismo, por lo que añade:

Y para expresar todo su sentir, Picasso ha necesitado mostrar los dos ojos de sus personajes, aunque estuvieran de perfil. A quienes protesten

143. No hay que olvidar que está trabajando en estos momentos con J. Renau, quien protagoniza una polémica con Gaya acerca del cartel, polémica que tiene relación directa con la contemporánea desarrollada en los círculos alemanes del exilio entre expresionismo y realismo estudiados por J. M. Palmier, *L'Expressionisme comme révolte. Contribution à l'étude de la vie artistique sous la République de Weimar. I. Apocalypse et Révolution* (París, Payot, 1983) citado por M. A Gamonal (1987: 44-45).

144. La evocación de Goya, convertido en paradigma de la actividad artística del momento, nos da la medida del debate artístico e histórico producido en la guerra (Gamonal, 1987: 59). Es una recuperación con fines políticos ya que los intelectuales republicanos veían una similitud entre la guerra de la Independencia y la

aduciendo que así no son las cosas, hay que contestarles preguntando si no tienen dos ojos para ver la terrible realidad española. (Aub, 1967: 42).

con lo que no explica plásticamente el cuadro, pero sugiere una hábil respuesta a los probables objetores en consonancia, de nuevo, con la mentalidad bélica.

Menciona asimismo la excelente aportación del escultor Alberto y Juan Miró, pero también sale al paso de otra acostumbrada objeción efectuada a los artistas "modernos", que es la inaccesibilidad para un público popular y la acusación de artistas de élite, objeción que queda implícita en el párrafo siguiente:

Quando les repitan que estos artistas trabajan sólo para algunos, díganles que no es cierto. Que son españoles que expresan la realidad de España a su modo y manera (Aub, 1967: 43).

Y de nuevo el "realismo español" y un procedimiento que será utilizado posteriormente en la novela de *Jusep Torres Campalans*, la reconstrucción de una "genuína" tradición española que vendría marcada por figuras del calibre de El Greco y Goya para acabar en algunos artistas modernos, avalados por estos antiguos reconocidos ya como grandes por todos:

El Greco y Goya son ejemplos de cómo se expresa el realismo español, teniendo en cuenta, además, que diferenciamos, como ningún pueblo, los verbos ser y estar. Es decir, que lo natural, el natural y su natural, son para el español amalgama de lo real y lo irreal, de la misma manera que supimos forjar en un año un ejército... (Aub, 1967: 43).

Es pertinente traer a colación este discurso para aclarar algunos puntos oscuros que la ignorante maledicencia ha añadido a la disposición del *Guernica* y posteriormente a la interpretación de Larrea. Max Aub hace mención del cuadro y del poeta no sólo en *Jusep Torres Campalans* sino en un artículo "Elogio de la diversidad de Picasso" (reproducido en apéndices) que desconocemos si llegó a publicar y que encontramos en su archivo (Leg. prov. sin clasificar A-B. *Max Aub*):

La pintura, como el lenguaje, es un medio de comunicación. Aunque no quieran

cada cuadro "Está hablando". Picasso habla de las cosas que le rodean y las pinta a su manera, pero que no le pregunten si el toro o el caballo de *Guernica* representan al pueblo español o el fascismo. No contesta porque no lo sabe ni le importa.

Pinta como piensa, pero no pinta ideas sino lo que siente. Los demás pueden perderse en conjeturas, él no negará ninguna. Las telas de Picasso hablan su idioma propio, lo mismo vociferan que susurran. De ahí su diversidad: pinta como vive y vive como le da la gana (4-5).

Desconocemos cuándo pudo ser escrito pero hay un comentario parecido en *Campo de los almendros* que podemos fechar, por su primera publicación, en 1968:

El caballo y el toro. Jamás contestó Picasso a la pregunta de Juan Larrea: ¿qué representa el fascismo en *Guernica*: el caballo o el toro? No dijo esa boca es mía porque él mismo no lo sabe, ni le importa. Pero el hecho es que ahí están. (Hizo una pausa) El caballo y el toro son persas (...) Por lo menos su primera representación: el Bien y el Mal. Mazda -Ahrimán, y Zoroastro su profeta. Vinieron de Oriente a España, al fin del mundo, siguiendo el camino solar.

- Después de descansar en Creta -dice Templado.
- Y en Mallorca
- Lo de Mallorca es una casualidad.
- Tal vez, las islas siempre lo son; por lo menos para mí.
- El día que se encuentre el esqueleto de Zaratustra se sabrán muchas cosas, todavía oscuras, que darán luz a la historia de España. Los medas, viejo, los medas. Los medas, que fueron grandes caballeros frente a los toros. Hay que haber estado en Persépolis -yo estuve- y no olvidar que, según Zoroastro, primero fue el toro -el toro original- contemporáneo del primer hombre (Aub, 1981: 253).

Como vemos, Max Aub tiene su propia teoría acerca de la mitología picassiana y

aprovecha su narrativa para exponerla en boca de sus personajes. Está claro que en este caso no es el personaje el que habla, es él mismo.

Observemos la malicia que supone resaltar la falta de respuesta de Picasso a Larrea como desautorización del primero a la teoría del segundo, desautorización que debió correr de boca en boca entre los intelectuales del exilio. Aub conoció el texto de Larrea en el momento en que se publicó en Nueva York en 1947, (si no lo leyó inmediatamente, ya que estaba en inglés, al menos vió algún ejemplar), pero se interesa más a fondo cuando Renau se lo pide en 1965¹⁴⁵:

Se trata del libro de Larrea sobre el *Guernica* de Picasso que, si no puedes conseguirlo, averiguame al menos su título exacto, editorial y fecha de edición.

Hace tiempo que estoy escribiendo algo sobre mi participación personal en el origen y (...) acontecimientos alrededor de esta histórica pintura. (...) No me gustaría nada citar al buen tun-tun (pues he de citarlo *forzosamente*) un significativo *quid pro quo* que nuestro bueno y entonces obcecado Larrea desligó en la introducción del libro, de cuya circunstancia soy yo, precisamente, más que testigo, el principal protagonista. Casualmente, en ocasión de mi estancia en París hace mes y medio, cierta nada insignificante persona, sin saber mi conexión personal con los hechos, me repitió malignamente el dicho en cuestión que, como todas las calumnias, han hecho su camino, trascendiendo mucho más de lo que pensaba yo. (Leg. 12/8-14 A-B. Max Aub).

A lo que Max Aub le contesta el 8 de noviembre de 1965:

Querido Pepe: me ha costado dios y ayuda dar con la nota bibliográfica del *Guernica* de Larrea. Yo recordaba haber visto un ejemplar, porque es libro que se ha editado en inglés. Efectivamente, lo tenía Silvia Herzog. Con una introducción de Alfred Bauu [sic], Jr., se publicó en Nueva York, en 1947

145. Renau, desde Berlín, le pide en varias ocasiones bibliografía, servicio que también recibe Aub de su parte. Las tiranteces suscitadas en 1952 por diferencias políticas han sido, evidentemente, superadas.

con un pie de imprenta de un tal Curt Valentin pu(b)lisher. Pero, desde luego, es una edición del museo de Arte Moderno de Nueva York¹⁴⁶. Y supongo que allí te lo podrán facilitar. Referente a lo que escribes, recuerda que también intervine yo en este asunto y que personalmente fui yo, como agregado cultural de la embajada, el que pagó a Picasso los 150.000 francos -de entonces- que le dimos como compensación de los gastos materiales, con la condición de que el cuadro siguiera siendo suyo.

Como no conozco el libro de Larrea, cuya edición española no salió nunca, ignoro totalmente qué tipo de chisme es el que sacó a luz en su conversación la persona que te refieres (leg. 12/8-15, *A-B. Max Aub*).

Acto seguido le facilita la dirección de Larrea por si se quiere poner en contacto con él por lo que podemos suponer que no estaban, en absoluto, enemistados con el poeta.

Santiago Amón trajo a colación la carta de respuesta de Aub en varias ocasiones (Amón, 1977: 6), publicándola finalmente casi íntegra en el diario *El País* (Amón, 1978: 15). Se indignaba ante la ignorancia de personalidades tan involucradas en los hechos, sin percatarse de que realmente debía ser bastante difícil para ellos (la exposición se realizó en 1947 en Nueva York y Max Aub había llega-

146. La primera exposición del *Guernica* en Nueva York (antes se expuso en Noruega e Inglaterra) va del 15.11.1939 al 7-1-1940, en el MOMA, formando parte de la gran exposición *Picasso: Forty Years of his Art* organizada por Alfred H. Barr Jr. (Bozal, 1992: 262). En 1945 el director de la Buchhold Gallery de Nueva York, mister Curt Valentin invitaba a Larrea a participar en un texto sobre el *Guernica* con otros autores. Cuando termina con el trabajo la extensión es excesiva, pero resuelven prescindir de los demás colaboradores y publicar íntegra su *Videncia del Guernica* que vio la luz finalmente el 20 de septiembre de 1947. Ante las discrepancias en la interpretación se resuelve hacer un debate y con tal motivo escribió a Picasso el 6 de septiembre pidiéndole una declaración monosilábica acerca de lo representado por el caballo. Picasso no contestó (estaba ya en otra cosa). El texto que llevó a Nueva York se publicó en *Cuadernos Americanos* el siguiente mes de marzo bajo el título "Toma del *Guernica* y liberación del arte de la pintura", pero la edición en castellano del libro que realizaría también *Cuadernos Americanos* no se llevó a efecto. Las cartas aportadas por Larrea en la edición de 1977 prueban que a Picasso le complació la interpretación del poeta pero no quiso revelar el significado exacto de la pintura porque ya había realizado su conversión al comunismo y no tenía interés alguno en hacer declaraciones al respecto.

do ya a México, desde un campo de concentración, apenas cinco años antes, pese a lo cual recuerda haber visto un ejemplar en su momento, pero es un volumen que no tiene en su poder). Astutamente Amón oculta el último párrafo de la carta, en la que se alude al "infundio" divulgado por Larrea, quien tampoco estaba exento de malicia. Repasado el texto del poeta encontramos la negación del "Realismo socialista" aplicada al *Guernica* que se puede considerar una alusión directa a Renau,

Nada más distante del Realismo que lo que suele entenderse como arte social en nuestros días. Obliga a sonreír, por cierto, la pretensión tan frecuente de que el *Guernica* es un cuadro de sustancia social materialista por el hecho de haber defendido los valores humanos en esta descuartizante encrucijada creadora. Hasta se quiere hacer de él bandera a favor de determinada demagogia pictórico proletaria. Confusión babilónica. Porque nada más opuesto al concepto en boga de arte político-social que el contenido cósmico y poético del *Guernica*, el cual comprende al hombre por todas sus dimensiones y costados (Larrea, 1977b: 92),

y encontramos cierta anécdota poco digna que tal vez pudo dar lugar a que los maliciosos la identificaran con Renau:

Viene aquí a cuento un detalle sabroso y significativo que pocos conocen y que el mismo Picasso ignora seguramente. A fines de 1937 hubo necesidad de sostener en el Pabellón español de la Exposición de París una lucha enérgica frente a ciertas autoridades político-sociales españolas empeñadas en descolgar el *Guernica* del lugar para donde fue concebido y ejecutado. Razones: que era un cuadro antisocial, ridículo, totalmente inadecuado a la sana mentalidad proletaria. Si al fin se consintió que siguiera en su puesto debióse a la consideración pragmática de que, a pesar de todo y dado el renombre internacional de Picasso, la obra ejercía una propaganda inmensa, y por el temor al escándalo que hubiera significado su retiro (Larrea, 1977b: 92).

Amón llega a dudar de la validez de la palabra de Max Aub en la misma carta que reproduce, como *único documento* que pueden acreditar los gestores de entonces para justificar la propiedad del *Guernica*. En la carta que tratamos, Max Aub decía:

Referente a lo que escribes, recuerda que también intervine yo en este asunto y que personalmente fui yo, como agregado cultural de la embajada, el que pagó a Picasso los 150.000 francos -de entonces- que le dimos como compensación de los gastos materiales, con la condición de que el cuadro siguiera siendo suyo (leg. 12/8-15, A-B. Max Aub).

Según Santiago Amón no existe otro documento ya que Larrea (que vivió la gestación de la obra muy directamente) no sabe nada del asunto y que el director general de Rentas de entonces, Crescenciano Aguado, tampoco manejó aquella partida, pero hay constancia del hecho en carta de Max Aub a Luis Araquistain fechada el 28 de mayo de 1937 (Bozal, 1992: 262) y en la documentación aportada por Fernando Martín¹⁴⁷, por lo que no es posible que a Aub le falle la memoria en 1965.

Larrea escribe varias veces a Picasso alarmado por las declaraciones de éste que desmienten su teoría de que el caballo representa el fascismo, incluso le envía un cuestionario con varias posibles respuestas, Picasso sólo tendría que marcar la preferida, pero nunca la obtuvo.

En París, Mac Aub tiene que conocer, por necesidades profesionales, a numerosos artistas, como a Giacometti del que dirá años más tarde:

Le conocí poco, pero lo bastante para no olvidarme nunca de él (Aub, 1966)

Modelo igualmente en ciertos aspectos de *Campalans* (véase cap. VI)

147. Nos confirma que la comunicación oficial del encargo a Picasso para que pintase el mural la hicieron Max Aub, comisario adjunto del pabellón y José Bergamín, perteneciente a la junta de relaciones culturales del mismo. Bergamín ha contado como él mismo hizo el encargo de forma concreta al pintor [Vicente Talón *Arde Guernica*, Madrid, 1973; y Mateo Revilla Uceda en "La muerte de Picasso en la prensa diaria española" (sic), artículo aparecido en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* con motivo del homenaje a Picasso, Fascículo 21, Granada 1974]. Por su parte Josep Renau asume en calidad de delegado del gobierno la responsabilidad del encargo del cuadro (Martín Martín, 1982: 121 y 152).

También conoció a Erwin Piscator en París en 1937. Araquistain, que era amigo de Piscator, se lo presentó para que le ayudara en el montaje de una obra de Lope y las desavenencias fueron inevitables.

Todo era posible menos eso (...) Nunca tuve por necesario falsear un drama por hacer propaganda (Aub, 1966).

Según Soldevila se trata de *Fuenteovejuna*.

Luego Piscator -seguramente con razón, como dice Aub- le echó a él las culpas (Soldevila, 1974: 168),

de que la obra no saliera adelante.

Tal vez es entonces cuando Picasso llega a darle uno de sus famosos plantones como se reflejará posteriormente en los agradecimientos de *Jusep Torres Campalans*¹⁴⁸. Sus relaciones con los artistas no debieron ser muy amplias pero si intensas si tenemos en cuenta su número, el exceso de trabajo y el escaso tiempo del que podía disponer.

Las difíciles relaciones entre vanguardia artística y vanguardia política a lo largo del siglo son una realidad de la cual el Pabellón Español de 1937 es una excepción en la política cultural oficial de la España republicana. El arte se entendía como mera propaganda y el gusto por el academicismo seguía estando vigente, al tiempo que se dan las primeras formulaciones de un realismo socialista mimético de propuestas soviéticas en auge.

148. "Y recuerdo, melancólicamente -bajo el signo de Velázquez, el Greco y Goya- aquella comida, en 1937, en la que, sentado entre Bonnard y Vuillard, frente a Maillol, esperamos en vano a Picasso; y en la que oí -ahora lo recuerdo- por primera vez los apellidos de Torres Campalans" (Aub, 1958: 26).

Este párrafo, perfectamente alegórico, puede ser real en una parte tan poco significativa como el hecho del posible y verosímil plantón picassiano. No en vano casi llegó a ser costumbre habitual en el artista comprometerse sin vacilar para posteriormente no cumplir sus citas.

Otra posibilidad es que Max Aub trasmutara la desilusión producida por la falta de apoyo por parte de Picasso a la edición francesa de *Jusep Torres Campalans*, apoyo que anduvo buscando y que no obtuvo al menos como pretendía, en este hipotético plantón físico.

Tal vez fuera más fácil hacer propaganda en el caso de la literatura, al fin y al cabo es una transmisora más explícita de contenidos ideológicos que puede subsistir sin el aparato de exposición y mercado que requieren las artes plásticas. Por este motivo el artista plástico comenzó a utilizar el papel impreso y a producir imágenes con una capacidad de impacto ante grandes masas de público, por lo que Valeriano Bozal (Bozal, 1963) ha querido ver un triunfo del realismo en la Guerra Civil, aunque para Gamonal esto no está demasiado claro ya que el realismo de entonces obedece a un concepto bastante ambiguo del que se tienen demasiadas voces disonantes (Gamonal, 1987: 12-13).

La cultura se transformó en un sustitutivo laico de la religión (Gamonal, 1987: 17). Su difusión y defensa llegaron a convertirse en un mito. Sería una cultura instrumentalizada e ideologizada, ligada a las instancias políticas. Por un lado estaría la experiencia cultural de las Misiones Pedagógicas, por otro el modelo leninista y stalinista soviético y, finalmente, otras propuestas autónomas provenientes sobre todo de los Ateneos Libertarios. Fue un arma poderosa para los dos contendientes, los nacionalistas crearon el mito del Imperio y la defensa de la religión y los republicanos tomaron la Cultura como un *totem* que los identificaba¹⁴⁹.

La frase de Manuel Azaña afirmando que

el Museo del Prado es más importante para España que la República y la Monarquía juntas

respondía a una mentalidad real pero fue contestada desde muchos puntos que no consideraban que una obra de arte pudiera merecer la sangre de ningún hombre y este sentimiento se aprecia en *el Laberinto mágico* escrito por Max Aub. Sin embargo esta idea de Azaña respondía a un sentimiento bastante generalizado entre

149. Este hecho aún resulta fascinante, vid. José Luis Abellán "Las interpretaciones de España. Intelectuales y artistas frente a frente", en *Camino para la paz. Los historiadores y la guerra civil*, vol. VI de Hugh Thomas, *La Guerra Civil Española*, (Madrid, Urbión, 1979, pp. 228-255), citado por Gamonal (1987: 18).

los intelectuales, no sólo españoles, pues ya entonces Malraux está pensando en una idea sobre el arte como la verdadera herencia de la humanidad, lo único por lo que realmente merece la pena morir.

Fundamentalmente serán los anarquistas los que discrepen de las directrices culturales de origen comunista, dejando ver a las claras la incompatibilidad entre cultura y poder y propugnando un cierto populismo obrerista, fuertemente antiintelectualista.

Es en este momento cuando más se cuestiona la tradición española¹⁵⁰, como veremos más adelante al tratar el concepto de Historia en Max Aub (Cap. III).

Se llega a una identificación entre cultura popular y República en aquellos momentos en la zona republicana que resulta mucho más compleja de lo que parece a simple vista, pues se mezcla la utopía idealista con el cálculo de la política real. El papel del intelectual y su compromiso creciente¹⁵¹ hizo que la inmensa mayoría fueran prorreplicanos y la guerra de España se convirtiera en uno de los puntos nodales del compromiso de la intelectualidad europea y americana de entreguerras (Gamonal, 1987: 21).

En Valencia, mientras tanto, se concentran gran número de artistas. Sin olvidar a Josep Renau (Valencia, 1907 - Berlín, 1982), influido como artista por el cartelismo soviético postrevolucionario, que participa activamente en la política. Como ya sabemos, dirigió el diario *Verdad* junto con Max Aub en 1937 hasta que, como Director General de Bellas Artes, participó en el salvamento del Patri-

150. María Zambrano en *Los intelectuales en el drama de España*, (1986); Alvaro de Albornoz en *El Fascismo y las armas y las letras españolas*, (Barcelona, Ediciones Españolas, 1938); y Federico Jiménez Losantos, "La cultura española y el nacionalismo", en *El Viejo Topo*, (Barcelona, núm. 19, abril, 1978, pp. 37-40), cit. por Gamonal (1987: 19).

151. Junto a los citados en la introducción, J. Tuseil y G. G. Queipo de Llano, cabe tener en cuenta las obras de J. Becarud y E. López-Campillo, *Los intelectuales españoles durante la II República*, (Madrid, Siglo XXI, 1978), o Manuel Tuñón de Lara, "Los intelectuales de 1926 a 1936", en *Estudios de Historia Contemporánea*, (Barcelona, Hogar del Libro, 1983) y *Medio siglo de cultura española, 1885-1936*, (Madrid, Tecnos, 1973).

monio Artístico Nacional¹⁵² y en la organización del Pabellón Español de París en 1937.

Josep Renau es un gran amigo de Max Aub en Valencia y el exilio y aparece a menudo como personaje del *Laberinto Mágico*, relacionado con las discusiones entre cartelistas y pintores (reflejo de la conocida polémica mantenida entre Renau y Ramón Gaya)¹⁵³ y con el mismo Max Aub en los años cincuenta a propósito de *Librada*. En la ficción es mediador o "testigo de excepción" entre las discusiones de Siqueiros y Laparra en *Campo del Moro* como veremos más adelante. La importancia de este artista en la obra aubiana es considerable, sin él no se entienden gran parte de los discursos artísticos y la problemática sobre arte útil, arte publicitario o propagandístico. No en vano es el más prestigioso de los cartelistas republicanos, quien llega a exponer en su obra *Función social del cartel* unos intereses políticos, ideológicos y artísticos en los que se reflejan sus juicios particulares de valor sobre la concepción del realismo, sobre la formalización y fines del arte político, sobre los productos del momento, dejando entrever una mala conciencia cultural que le hace rechazar a los técnicos publicitarios en un afán desesperado por separar taxativamente la imagen publicitaria de la

152. Renau aparece como personaje en *Campo del Moro*, realizando precisamente esta función, en *Campo de los almendros* y en *Campo abierto*.

Sobre el patrimonio artístico de la República conviene consultar la obra de José Álvarez Lopera, *La política de Bienes Culturales del Gobierno Republicano durante la guerra civil española*, (Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, 2 vols).

153. Ramón Gaya escribe "Carta de un pintor a un cartelista" en *Hora de España*, Valencia. I-1937. Renau por su parte escribe "Contestación a Ramón Gaya", en *Hora de España*, Valencia, II-1937, y de nuevo Ramón Gaya "Contestación a José Renau", también en *Hora de España*. Valencia, III-1937. Recordemos, en relación con este tema, la defensa del cartelismo por parte de Renau en *Función social del cartel*, publicado en Valencia en 1937. Por un lado estaría el cartelista comprometido, conocedor de las técnicas y partidario del abandono del sentimiento artístico que sería J. Renau, mientras que Ramón Gaya, uno de los más finos y agudos críticos del realismo socialista, era contrario a la retórica de la imagen, a la exaltación y al patetismo propugnando, por el contrario, una visión emocionada y lírica. La polémica se ha visto como la contraposición entre el pintor y el cartelista pero Gaya, en realidad, no negaba la utilidad de la propaganda política a través del cartel, renegaba de sus procedimientos.

política¹⁵⁴.

Esta problemática se venía arrastrando desde mucho antes, recordemos que André Breton (que había sido expulsado del PCF en 1933), tras una visita a México en la que coincide con Trotski, se dispone a fundar junto a éste la FIARI, llamamiento al arte independiente y revolucionario. Diego Rivera y André Breton firman un manifiesto "¡Por un arte revolucionario independiente!" el 25 de julio de 1938¹⁵⁵.

Entre las personalidades cercanas a la formación de Max Aub, recordamos especialmente a André Malraux quien, en 1934, acudió a Moscú a un congreso de escritores, junto con Aragon, Paul Nizan y Wladimir Pozner, miembros todos del PCF, además de Jean Richard Bloch, que se afiliaría después (Malraux sería el único no-comunista). En su discurso levantó bastante revuelo porque llegó a decir que el arte no es sumisión sino una conquista sobre el inconsciente y sobre la lógica y está unido a la libertad, teniendo que aclarar después que, efectivamente para él, la política no está por debajo de la literatura (Lacouture, 1991: 217-220).

El arte útil llega a su máxima expresión en la utilización de los artistas como cartelistas anónimos durante la Guerra, pero Gamonal ha puesto en entredicho precisamente el carácter de anonimato, de arte colectivo, del cartelismo de la Guerra Civil, uno de los mitos porque en realidad más de las dos terceras partes de los carteles aparecen firmados (Gamonal, 1987: 42). Entre estos autores se encuentran pintores tradicionales empleados ahora en la lucha política, defen-

154. Años después, en México, en el número 2 de *España Peregrina*, a pesar de salir en defensa de los artistas que "luchan al lado de las fuerzas positivas que mueven la historia contemporánea", contrapuestos a los artistas "puros", alertaba del peligro de hacer un "arte de masas" porque es un error confundir

"un hecho de propaganda política al servicio de los intelectuales inmediatos que va creando la marcha del proceso revolucionario con la verdadera misión del arte, puesto al servicio de una elocuencia cósmica más profunda, más humanamente creadora" (Renau, 1940b).

155. Publicado en *Clave*, núm. 1, México, octubre de 1938, y reproducido en inglés en *Partisan Review*, Nueva York, otoño de 1938, y en la recopilación de textos de Diego Rivera de Xavier Moyssén (Rivera, 1986: pp. 231-238).

sores ardientes de la especificidad del trabajo artístico y primeros detractores del arte de propaganda como Bardasano o Ramón Gaya. Este último sería el más agudo crítico del realismo socialista, propugnando una visión lírica y mágica frente a la exaltación, el patetismo y la pura retórica. De ahí la famosa polémica entre Renau y Ramón Gaya publicada en *Hora de España* que generalmente se ha entendido como la contraposición entre el pintor y el cartelista, o lo que es lo mismo: el defensor de viejos métodos artísticos y el impulsor de una nueva realidad, más cercana a las masas, pero de este modo, como denuncia Gamonal, llegaríamos a la injusta simplificación entre reaccionario y progresista. Gaya no negaba la utilidad de la propaganda política a través del cartel, pero denunciaba la falta de calidad y la falsedad de la adaptación de modelos comerciales para fines políticos, por lo que defendía la individualidad romántica dentro de una tendencia general de signo expresionista, mientras que Renau defendía la especificidad de la práctica del cartel a partir de la ausencia de sentimientos, defendiendo los nuevos procedimientos industriales, entre los que el fotomontaje se encuentra en primer lugar¹⁵⁶. Se contraponían la conciencia estética y la conciencia política, era difícil acordar si el artista tenía que ponerse al servicio de una idea política o seguir en su papel de intelectual rebelde al margen de la sociedad. A esta problemática se unía la discrepancia en cuanto a la técnica artística que emplear. El arte moderno casaba mal con la plasmación del horror y la exaltación de la heroicidad donde sólo soluciones expresionistas o surrealistas tenían cabida y eran fácilmente superadas por la fotografía documental.

156. Este dilema entre expresionismo y realismo o la defensa de los nuevos medios de reproducción en la obra de arte llegan hasta la actualidad en los círculos alemanes del exilio, Vid J. M. Palmier, *L'Expressionisme comme révolte. Contribution à l'étude de la vie artistique sous la République de Weimar, I. Apocalypse et Révolution*, París (1983), o a través de los teóricos W. Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos Interrumpidos I*, Madrid (1973), y L. Aragon "John Heartfield et la beauté révolutionnaire", recogido en *Ecrits sur l'art moderne*, París, (1981), cit. por Gamonal (1987: 44-45).

Por todo lo expuesto, hay que hacer notar que, pese a la pobreza en la que se mueve el debate artístico español, se entiende perfectamente la diferencia entre compromiso político y compromiso estético. No obstante, la radicalización de las posturas hizo creer que la única salida era la revolución y en ella el artista tenía que responder de manera inequívoca. La uniformidad alcanzada en torno a este tema, al modo de ver de Gamonal, sólo será rota en las páginas de *Gaceta del arte* y por Eduardo Westerdahl, semejante a la de Trotsky y Breton, en cuanto a un arte ajeno a cualquier tipo de dirigismo cultural. Esta postura, una vez pasada la contienda, será asumida por la gran parte de los intelectuales españoles, incluso de los comunistas, o compañeros de viaje como Max Aub, que optaran por romper con el stalinismo (Gamonal, 1987: 52-53).

Es importante resaltar aquí la conclusión de Gamonal acerca del magisterio de Gide y Malraux sobre los intelectuales españoles, pues sus prevenciones sobre el realismo socialista les sirvieron de acicate (Gamonal, 1987: 54). Esta influencia también se detecta en el espíritu de los integrantes de la revista *Hora de España* (Aznar, 1987: 113).

Con Alberto Sánchez (Toledo, 1895 - Moscú, 1962) Max Aub debió tener alguna relación cuando aquél llegó a Valencia en 1936 como profesor del Instituto Obrero y cuando al año siguiente marcha a París para trabajar en la escultura monumental *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*. Es entonces cuando Rafael Pérez Contel (Villar del Arzobispo, 1909 - Valencia, 1990) le sustituye como profesor del Instituto. Había trabajado también en el diario *Verdad* como ilustrador y era autor de numerosos carteles bélicos, que no firmaba, además de la serie *Recluta de milicia*. Posteriormente sería condenado por "auxilio a la rebelión" y recluso en la Prisión Modelo de Valencia, donde realizará numerosos esbozos y pequeñas esculturas sobre la vida cotidiana de los prisioneros.

Max Aub también conoce a Siqueiros en aquellos años, lo que no sabemos es hasta qué punto. El artista mexicano, después de participar en la revolución, a

los 23 años, viajó por Europa de 1919 a 1922. En Barcelona estuvo en 1921, publicando el manifiesto en el que se declaraba contrario a la estética moderna del viejo continente y proclamaba su intención de beber de las fuentes del arte precolombino. En 1936 participaría al lado del bando republicano en la Guerra Civil española. Es en febrero de 1937 cuando da una conferencia en la Universidad de Valencia sobre *El arte como herramienta de lucha*. No es probable que la primera visita de Siqueiros a España fuera significativa para Aub, quien se refiere en sus recuerdos expresamente a esta conferencia. Incluso es probable que Siqueiros adquiriera importancia para nuestro escritor sólo al encontrarle de nuevo en México, no antes¹⁵⁷.

157. Cuando pasea en 1969 por Valencia y sale por la calle de la Nave, al toparse en el claustro de la Universidad con la estatua de Vives, Aub rememora aquel momento en que le vió cruzar, con botas de montar, para dar su conferencia *No hay más ruta que la nuestra*, (Aub, 1971: 383), aunque algunos autores, como Gamonal, anotan que la conferencia que Siqueiros pronunció en la Universidad de Valencia fue *El arte como herramienta de lucha*, después de otra en Barcelona en febrero de 1937, en el Casal del Metge, sobre el *Desarrollo histórico del arte de los pueblos*. Por otro lado, durante la guerra, pudieron coincidir en Valencia, en el Ideal Room, que constituía un centro de reunión intelectual sumamente vivo. Allí, Francisco Ayala se encontraba con Max Aub, afanosamente entregado a las tareas de representación y acompañamiento de personalidades extranjeras y donde se podía encontrar a Corpus Barga, a León Felipe con su mujer Berta, a Rosa Chacel y Concha de Albornoz y a Siqueiros, vestido de coronel (Ayala, 1982).

Manuel García i García, como Gamonal, informa que se trata de la conferencia titulada *El arte como herramienta de lucha*, pero Max Aub nos dice que Siqueiros vino a dar "su" conferencia *No hay más ruta que la nuestra* (Aub, 1971: 383). Lo cierto es que Aub tiene en su biblioteca el texto de ésta conferencia, dedicado por el pintor, y este hecho puede confundirle, al tiempo que nos hace suponer que en 1938 la conferencia no tuvo trascendencia para Max Aub, al menos no la misma que tendría al instalarse en México. Max Aub le llama "asesino de Trotsky" en la contraportada de la edición barcelonesa de 1971 de *Jusep Torres Campalans*, no siendo una afirmación descabellada, Siqueiros tenía que haber realizado la ejecución y fracasó, llegando a ser encarcelado. El general Eitington, que estaba relacionado con Caridad del Río, la madre de Ramón Mercader, sabía que no podía incumplir la orden de Stalin y estaba desesperado, de modo que Ramón, amigo íntimo del general, fue quien cometió el crimen. Siqueiros, según dice Max Aub, sería uno de los incautos que, creyendo la realidad de *Jusep*, admite en uno de los periódicos de mayor tirada de México que había conocido a *Jusep* en París, sin embargo, como veremos en el capítulo dedicado a la leyenda de la novela, este supuesto es falso. Siqueiros, además, aparece como personaje en *Campo abierto*, luchando en el campo republicano, junto a Renau, defendiendo la postura del artista comunista, frente a Laparra, que defiende la libertad del artista como individuo, en un enfrentamiento que parece remedar el mismo que existe entre Renau y el propio Max Aub (Aub, 1978: 321-323).

En 1938, siguiendo al gobierno, Aub se traslada a Barcelona con su familia, ya que, como sabemos, tiene el cargo de secretario del Consejo Central del Teatro. Es entonces cuando publica en *La Vanguardia* algunos escritos políticos acerca de la toma de postura de los intelectuales como el titulado "Las cosas como son. Los escritores y la guerra" (Aub, 1938)¹⁵⁸,

Ninguna guerra ha visto agruparse alrededor del ofendido un número semejante de escritores de todos los países como esta nuestra de hoy. El fenómeno es nuevo a lo que tiene de voluntario. "Grosso modo", hasta hace unos años, el escritor, y no los vocingleros farsantes (...) ha sido pacifista, enemigo de los armamentos, ya que no de las armas, adalid de la paz y de una posible felicidad humana; y es de suponer que lo sigue siendo, pero las realizaciones de los fascistas le llevan a aceptar la lucha en un terreno que él no ha escogido (Aub, 1938)

Y ya en él descubrimos de nuevo su obsesión por el realismo, pero no un realismo naturalista sino, lo que ahora llama, un realismo socialista que se confunde con lo que se llamará "literatura de urgencia":

Esta reunión guerrera alrededor de una causa que une hoy a los hombres de letras obedece a las mismas razones que unen a los hombres en defensa de sus prerrogativas humanas, es decir que la realidad, como tal, viene a ser mucho más importante que su interpretación. Esto prejuzga en las letras un largo periodo de realismo, que se ha dado en adjetivar de socialista por diferenciarlo de una copia servil de lo existente sin hálito ni buen deseo de ninguna especie; porque los hechos se nos impondrán y no podremos usar las palabras más que como modo de expresión sumario e inmediato (Aub, 1938),

añadiendo más abajo:

Este apego a lo real, este no salirse de los límites de lo inmediato, ese

158. Este artículo, del 2 de abril de 1938, a menudo viene referenciado por los distintos autores con fecha del 22 de abril de 1938, cuando a esta fecha corresponde el artículo titulado "Las cosas como son: 'Escúchame Francia...'".

aceptar la lucha en el terreno en que se nos plantea, [...] han hecho posible el olvido de rencores, de pequeños agravios y aún de juicios peyorativos que la estrecha vida literaria del mundo había engendrado (Aub, 1938),

discurso que está en consonancia con la dialéctica épica republicana.

Pues la solidaridad reina entre los escritores como entre los soldados, abundando en uno de los tópicos comunes de los republicanos, la cultura está con ellos, no contra ellos, los equívocamente llamados "nacionalistas".

Y deja sentir la permeabilidad de la intelectualidad republicana al comunismo por el que se dejan seducir en determinado momento:

Esta conjunción de escritores se debe en gran parte a que nuestra lucha no es una lucha idealista, sino el resultado de una lucha de clases, es decir, que el materialismo histórico hace cumplir sus leyes aún al más refractario a oirlas [...] (Aub, 1938).

Y no podemos menos que resaltar la comparación que realiza entre escritores y aviadores como vanguardia en lo que vemos una de las muchas señales de su admiración por André Malraux, a la sazón Coronel de aviación en aquellos momentos, un soldado "sui generis" que, sin duda, sobrevaloraba sus posibilidades en aquella contienda.

Los escritores son a la sociedad algo así como lo que son los aviadores al Ejército: una minoría que tiene el privilegio de ver más lejos que la infantería, con la misión de advertirle los peligros. [...] Esta equiparación del aviador al escritor puede explicar, hasta cierto límite, esa aureola que tienen, para el pueblo, ambos caracteres, [...] (Aub, 1938).

Veinte días más tarde, en un discurso lanzado hacia la no intervencionista Francia, Max Aub abundará en la idea de que los republicanos tienen la razón de la verdad y de la justicia y en tierras de España se juega el destino de Europa, una idea repetida muy a menudo como argumento para la intervención:

porque aquí se juega no solo el mañana de Europa, sino el de nuestra Améri-

ca, con sus mercados y sus Universidades y la influencia decisiva que en su edad madura quieren ejercer los reyezuelos impertinentes que se han impuesto a Italia y Alemania. Saben que una España libre y gloriosa puede arrebatarnos una bandera y una influencia decisiva (Aub, 1938).

Curiosamente aparece la idea de hispanidad que será fundamental para los escritores españoles en el exilio y que tiene interés resaltar porque muchas veces se ha dicho que al exiliarse en Hispanoamérica, los españoles comienzan a plantearse el problema, antes obviado y desconocido de las relaciones entre España y América.

Pero Francia no escucha, esa nación tan querida por Max Aub no se dará por aludida

Te hablo, sé que me oyes, pero no sé si me escuchas: por nosotros y por tí, lo deseo de todo corazón (Aub, 1938: 3).

A través de otros escritores podemos apreciar cómo fue esta radicalización, de entre todos elegimos a María Zambrano por su indudable relación generacional con Max Aub, a través de los ensayos y notas publicados entre 1936 y 1939:

Aunque todos lo esperábamos, nadie creyó tan cercana la catástrofe, ni tan terrible la traición. Así, el primer movimiento fue de asombro, de estupor. Pero inmediatamente se produjo el acomodamiento a la nueva situación, se puso en juego esta facilidad que teníamos para acomodarnos no como intelectuales, sino como españoles. El español, que tan trabajosamente acepta la vida diaria y que no se adaptó nunca a la civilización moderna capitalista, tiene el poder, bien comprobado, de acomodarse inmediatamente a las situaciones más extraordinarias del modo más natural, como si hubiese nacido en ellas o como si toda la vida las hubiese estado aguardando (Zambrano, 1977: 48).

Numerosos exiliados dieron cuenta de los acontecimientos mediante memorias, biografías, recuerdos, novelas, relatos, ensayos, etc. Estos documentos no son

sólo obra de intelectuales y escritores, hubo muchos que no habían escrito antes. Además hay que considerar a los autores extranjeros ya que hay numerosa documentación de los combatientes en las brigadas internacionales¹⁵⁹, reporteros, escritores, etc.

2.1.- André Malraux y "Sierra de Teruel"

Malraux era un personaje deslumbrante y seductor, inteligente, vivaz y ágil, poseía una hermosa voz, una manera expresiva y persuasiva de hablar y un hermoso rostro invadido por tics que no conseguía dominar. Elegante en todo, en su andar, en su atuendo y sus gestos, era el personaje que más impresionaba en la N.R.F. según el retrato de Maurice Sachs (Lacouture, 1992: 183). Max Aub conocía sus escritos en esta revista y con toda seguridad se mostró entusiasmado cuando tuvo la oportunidad de conocerle personalmente.

Era el representante de una actitud prudentemente crítica con respecto a la Unión Soviética y el sistema stalinista. Hay que recordar que en el periodo 1933 a 1934 Malraux se consideraba, si no trotskista, al menos simpatizante de Trotski, uno de los mitos de la revolución proscrito por su propio país (Lacouture, 1992: 272); pero al año siguiente, en 1935, participando en el Congreso Internacional de Escritores pudo darse cuenta de que era más importante el principio de eficacia que rehacer la unidad de la revolución ya que, en el Congreso, la influencia soviética se ejerció sin moderación por parte de Ehrenbourg. En aquél encuentro se produjo un momento de gran tensión al descubrirse por el público la depuración de Victor Serge¹⁶⁰ por las autoridades soviéticas; Malraux, entonces, decide no intervenir a favor de un hombre que se confesaba partidario del

159. A pesar de no ser muy acertado su juicio con respecto a Max Aub, se puede consultar el Cap. VI, "Memorias y novelas" del libro de Aldo Garosci *Los intelectuales y la Guerra de España* (Garosci, 1981).

160. Base fundamental de la documentación de Aub para *Jusep Torres Campalans* será su libro *Mémoires d'un révolutionnaire*, París, 1951.

trotskismo, con lo que se produce la ruptura con Trotsky. Sin embargo Malraux, junto con Gide¹⁶¹, consiguió la presencia de Pasternak y de Isaac Babel. Es en este Congreso donde José Bergamín, católico antifascista cercano a los comunistas, había ofrecido la hospitalidad de Madrid a los miembros del Comité internacional que se reuniría en julio de 1937.

A resultas de aquel encuentro, con motivo de una invitación particular de José Bergamín, André Malraux sale hacia España el 17 de mayo de 1936. Vuelto a Francia, y al producirse el levantamiento militar del 13 de julio, Malraux se decide a entrar en acción, buscando un avión y aterrizando en Madrid el 21 de julio en compañía de su compañera Clara. Suponemos que es entonces cuando se encuentra con Max Aub que le recibe junto con Bergamín.

En uno de sus vuelos por la península, Malraux conoce a Durruti, quien reclama en el aeropuerto de Barcelona, a voz en grito, un avión para Madrid. Malraux queda admirado por este luchador anarquista que aparece reflejado como el "negus" de *La Esperanza*. Vuelve a París a principios de agosto y a su vuelta comenta con sus amigos que se siente atraído por un movimiento nuevo que ha descubierto en España, el anarco-sindicalismo, según declaraciones de Nino Frank (Lacouture, 1992: 282). Si se ha resaltado la seducción de los intelectuales europeos en general por el comunismo a resultas de la revolución rusa, no se ha dado demasiada importancia a la que sin duda sintieron en determinado momento por el anarquismo español, el más importante de Europa tras el triunfo del bolchevismo en la Unión Soviética en 1917.

161. A Gide le conocía desde 1922, pero pese a reconocer que es uno de sus primeros maestros, después de Apollinaire y de Max Jacob, no llega realmente a la confianza y el hermanamiento que alcanzaría con H. Drieu La Rocher, mucho más contrario políticamente. La crisis entre los dos se produciría precisamente en España, a finales de octubre de 1936, mientras Malraux intentaba sobrevivir con su escuadrilla desde Albacete hasta Alcalá de Henares, Gide terminó su *Retouches à mon retour de l'URSS* y, aún buscando el arbitraje de Malraux, publica, contra toda prudencia, el prólogo el 6 de noviembre de 1936 en *Vendredi*, originando el gran escándalo del II Congreso de Escritores para la Defensa de la Cultura del que hablamos en las páginas anteriores.

El 8 de agosto el gabinete Blum se había visto obligado a firmar el pacto de no-intervención, al lado de la URSS, de la Gran Bretaña y de las dos potencias del Eje, la Italia fascista y la Alemania nazi. Estos dos últimos habían firmado para poder saltarse el acuerdo constantemente. Sólo la URSS reaccionará posteriormente y se decidirá a intervenir ante las violaciones de las potencias fascistas¹⁶². Esta es la razón fundamental que hace que el libro de Gide sea especialmente inoportuno. A partir de esta misma fecha A. Malraux está al pie del cañón en Barajas y con el grado de coronel pasará a dirigir la escuadrilla de combatientes *España*, mas tarde llamada indistintamente *André Malraux o España*.

Durante los primeros meses Malraux y sus acompañantes vivieron en el hotel Florida, de la Gran Via madrileña, donde se encontrará a menudo con Max Aub. Según declaraciones de Pietro Nenni en *La Guerre d'Espagne*, el hotel Florida era una especie de Torre de Babel, junto a los aviadores de la escuadrilla se encuentran todo tipo de aventureros, periodistas y huéspedes de honor de la República. Era un curioso cuartel general donde se practicaban registros a menudo, pero donde se podía encontrar a Malraux trazando los planes de operaciones de cada día en una pizarra que se encontraba en el restaurante. El hotel Florida era, según declaraciones de Georges Soria a Jean Lacouture, el salón literario más brillante de la época. Allí se encontraban, por las tardes y hasta las tres de la madrugada, los rusos Ehrenburg y Koltsov, el chileno Pablo Neruda, los americanos John Dos Passos y Hemingway, el poeta español Rafael Alberti y su esposa María Teresa León. Malraux, que hablaba mal el inglés y el alemán y no sabía ni español, ni italiano, ni ruso, se expresaba en francés, pero a pesar de todo gozaba de una gran simpatía general (Lacouture, 1992: 290-291). Todo el mundo le admiraba. Su prestigio era inmenso.

162. El 7 de octubre de 1936, el gobierno soviético publicó una nota denunciando la asistencia militar prestada por ciertos países a los rebeldes, declarándose como consecuencia desligado de los compromisos derivados de la no-intervención. Esta lógica actitud no fue adoptada por el gobierno francés (Lacouture, 1992: 297).

A mediados de noviembre de 1936, Malraux y los suyos, mientras el gobierno de Largo Caballero se instalaba en Valencia, marcharon a Albacete. Madrid se queda en manos de una junta de defensa presidida por el general Miaja, hecho que queda reflejado en el *Laberinto mágico* de Max Aub. En Albacete Malraux tiene que verse las con André Marty, uno de los líderes militares con fama de duro y sanginario. André Malraux pretende ir sustituyendo a los mercenarios por voluntarios que van llegando de las brigadas internacionales.

A principios de diciembre la escuadrilla *España* viaja hacia Valencia, alojándose en una finca llamada "La Señara", cerca de Sagunto. Malraux ardía en pasión revolucionaria, tal como cuentan Ilya Ehrenburg o Max Aub, sólo hablaba de bombardear a los fascistas evitando hablar de literatura. Algunas anécdotas que vivió en aquellos momentos están reflejadas en la novela *L'Espoir* y posteriormente en la película *Sierra de Teruel*. Su escuadrilla participó en algunas acciones memorables¹⁶³, pero llegó un momento en que la destrucción de los aparatos que pacientemente había reunido y la muerte o incapacidad de sus mejores compañeros, contribuyó a que, a finales de febrero de 1937, la escuadrilla dejara de existir.

A su vuelta a Francia, Malraux está en condiciones de entender mejor a Gide, pues había tenido ocasión de comprobar las actuaciones de los servicios especiales de Stalin contra anarquistas, trotskistas y "desviacionistas", pero prefiere callar mientras dure la lucha común contra el fascismo. Por otro lado su imagen en su propio país se ha vuelto terrorífica, un intelectual que ha sido capaz de coger las armas inspira miedo (Lacouture, 1992: 311).

Pero ¿cómo es que un intelectual de tal envergadura siente tanta atracción por la acción, algo que comparte con otros escritores del momento como Hemingway o L. Renn? Preguntado a este respecto por Nino Frank, contesta:

"Cuando regreso de una empresa un tanto peligrosa, me siento enteramente

163. Pese a su buena voluntad, existen algunas opiniones en contra de su actuación, como la defendida por el coronel Ignacio Hidalgo de Cisneros, jefe de aviación republicana (Lacouture, 1992: 309-310).

hombre". Lo decía, precisa Frank, "con otras palabras más brutales" (Lacouture, 1992: 190).

En este contexto hay que entender la posición vital de aquellos escritores, considerados por muchos como aventureros. Ni André Malraux ni Max Aub son pacifistas:

En nuestra época, el pacifismo es el más cruel de los engaños. Si un escritor se empeña en no ser hombre de su tiempo, sin vuelo necesario para serlo de todos, ni es hombre, ni es escritor¹⁶⁴.

En el encadenamiento dialéctico de la Guerra Civil española, donde incluso el suicidio se llega a considerar como desertión, el pacifismo sería una traición inadmisibile. Esta mentalidad viril, heroica, belicista, es una de las constantes entre los personajes maxaubianos que hay que tener en cuenta a la hora de abordar su obra.

A principios de marzo de 1937, André Malraux viaja a los Estados Unidos invitado por varias universidades y organizaciones de actores y cineastas de Hollywood. Allí recoge fondos y busca apoyos para los republicanos españoles. Coincidiendo con esto realiza algunas declaraciones para *El Nacional* de México a favor de la URSS que fueron del desagrado de León Trotsky. Vuelve a Francia a principios de abril y desde mediados de ese mes hasta principios de julio trabaja en *L'Espoir*, trabajo que únicamente abandona para viajar a España nuevamente y entregar al presidente Azaña las recaudaciones americanas.

El 3 de julio acude a Valencia para participar en el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura. Es entonces cuando se produce el incidente Gide y Malraux lucha denodadamente por suavizar los ánimos soviéticos. Sin embargo el escándalo producido por Gide ocultaba otro peor, el producido por

164. Discurso de Max Aub en el P.E.N. Club, en octubre de 1943, un año después de haber llegado a México, en honor del Embajador de la Unión Soviética, publicado en *El Socialista* de México (Leg. prov. *Hablo como hombre*, A-B. Max Aub) y en *Hablo como hombre* (1967).

el asesinato de Andrés Nin, el líder del P.O.U.M., de simpatías trotskistas, del que no querían rendir cuentas.

Los dilemas entre las exigencias de la acción frente a la pureza y las contradicciones entre espontaneidad y eficacia y el precio que hay que pagar para asegurar el cambio de la ilusión en esperanza y el Apocalipsis en victoria forman la trama de *L'Espoir*¹⁶⁵. Si en un principio Malraux se sintió atraído por el anarcosindicalismo, acabó por describir su fracaso en la práctica y por exponer la necesidad de una disciplina de partido, por lo que el comunista era el más indicado (problemática que está presente en Max Aub). De este libro surgirá la película, sugerida en su visita a los Estados Unidos, y que Malraux propuso a algunos miembros del gobierno español en julio, con motivo del II Congreso de Escritores en Valencia. El Gobierno se mostró interesado y Malraux acometió la tarea a principios de 1938¹⁶⁶.

La película, que se llamaría *Sierra de Teruel*, se rodó en las más precarias condiciones. El rodaje comenzó el 30 de julio de 1938, según Lacouture, aunque Max Aub afirma que ya había comenzado el 20 (Aub, 1989) y aún no había terminado totalmente en enero de 1939, cuando las fuerzas del general Yagüe sitiaron Barcelona y Malraux y su equipo tuvieron que salir huyendo. Se apretujaron en

165. Las claves de la novela no son asunto de este trabajo, pero podemos señalar algunas conocidas; por ejemplo, el personaje de Magnin tiene bastante que ver con el escritor o con Serre, antiguo dueño de una de las grandes compañías aéreas francesas que sirvió en España. Malraux también se ve reflejado en García, casi siempre su portavoz. *Seignare* o *Maréchal*, compañeros de la escuadrilla, pueden ser Attignies o Gardet. Gustavo Durán, el músico [*Victor Terrazas* en las novelas de Max Aub], puede ser Manuel, y Matthews, corresponsal del *New York Times*, Shade. Ascaso, líder anarquista, puede ser Puis y Miguel Martínez el mexicano, Enrique, al tiempo que el coronel Escobar es Ximenès, Koltzov y Nicolás Chiaromonte serían Scali y José Bergamín Guernico (Lacouture, 1992: 320). Los españoles no se sintieron identificados con el libro a pesar de su admiración por el escritor. El presidente Azaña le diría a Max Aub:

"¡Ay, estos franceses! ¡Nadie como ellos para hacer filosofar a un mando de la guardia civil!" (Lacouture, 1992: 321).

166. En 1934, cuando acudió a un Congreso de escritores celebrado en Moscú, conoció a Sergio Eisenstein con quien proyectó hacer una película sobre *La condición humana*. Este proyecto le apasionaba, pero no se sabe por qué razón no llegó a ponerse en práctica.

tres coches y pasaron la frontera de Port Bou. En Banyuls recogieron a Boris Pesquine y a su mujer y todo el mundo puso rumbo a París. A fines de enero de 1939 Aub sale igualmente con su mujer y sus hijas de España y se instala en París.

Max Aub publicó el guión original de *Sierra de Teruel* en 1968 en México, con autorización de André Malraux. Así, conocemos por él mismo su grado de implicación en la película, con los técnicos y actores, pues se ocupa de explicarles las motivaciones de estrategia propagandística y política de un proyecto que en principio puede parecer superfluo, pero que puede ser muy útil para el país ya que, teniéndose que debatir en el siguiente mes de enero la enmienda Nye que permitiría el envío de material de guerra, pretendían influir en la opinión pública norteamericana que contemplara la película en un circuito de mil ochocientas salas de espectáculos que habían ofrecido a Malraux con motivo de su visita¹⁶⁷.

La película llevó inicialmente el nombre de *Sang de gauche* pero los títulos, que fueron rehechos en 1944, la rebautizaron *L'espoir*. Estos títulos arrastran numerosos errores¹⁶⁸. Según cuenta el propio Max Aub se le encarga traducir el

167. La ficha técnica sería la siguiente:

Espoir, Sierra de Teruel. Película francesa realizada en 1938 - 1939. Dirección: André Malraux ayudado por Denis Marion y Max Aub. Guión y diálogos: André Malraux ayudado por Denis Marion. Guión técnico: Boris Pesquine. Director de fotografía: Louis Page. Ayudantes de cámara: André Thomas y Manuel Berenguer. Montaje: André Malraux ayudado por Georges Grace. Decorados: Vincent Petit. Música: Darius Milhaud. Ingenieros de sonido: Robert Teyssère, Archimbaud, René Renault. Secretaria de dirección: Paule Boutault. Producción: Eduard Cormiglion-Molinier con la participación de Roland Tual. Rodaje: Barcelona (estudio de Montjuich) y exteriores en Cataluña agosto de 1938 enero de 1939. París (Estudio Palhe) y exteriores en Francia abril de 1939. Primera proyección privada en julio de 1939. Estreno público junio de 1945 (con preámbulo de Maurice Chumann y subtítulos de Denis Marion). Premios Louis Delluc, diciembre de 1945. Duración 1h. 15min. (Aub, 1989: 60).

Se clasifica como película francesa pero la financiación y medios, corrieron a cargo del gobierno español, quien había ofrecido cien mil francos franceses y setecientas cincuenta mil pesetas, el material virgen y la posibilidad de revelar el negativo en Barcelona, aunque esto último fue imposible por las condiciones de guerra.

Las críticas que sin duda sufrían por no estar en el frente de batalla, Max Aub las recoge en el *Laberinto mágico*.

168. No aparecería el nombre de Vicente Petit, escenógrafo valenciano que murió

script al tiempo que buscar y organizar lo necesario. Max nos dice que

La Generalidad nos dio un piso, tuvimos secretarías, algún coche, facilidades. Se hicieron cálculos, programas, planes, proyectos, esbozos de decorado, composición de lugar, listas de actores, de técnicos, de fechas. Probé cómicos, escogí calles, murallas, escaleras, me desesperé con y por quienes había escogido; otras me felicité. Dicté memoranda, traduje, discutí, reuní y fotografié centenares de campesinos de Prat de Llobregat como posibles figurantes (primeros roces con los sindicatos) (Aub, 1989: 51)

Estas fotos de campesinos serían utilizadas posteriormente por Max Aub para localizar a los progenitores de *Jusep Torres Campalans*.

Según Denis Marion, Max Aub fue demasiado modesto con respecto al papel que él mismo representó en la película, tal y como describe en el homenaje que *Cuadernos americanos* le rindió con motivo de su muerte. Max Aub fue escogido por Malraux, según este testigo

para traducir el guión que él escribió en francés, para reclutar los actores y servir de agente de enlace con los sindicatos y las autoridades. Por grande que fuera esta misión, su actividad la supera con mucho. Las circunstancias apremiaron al equipo a una improvisación continua. El cine español se había quedado sin elementos de trabajo. El equipo de los estudios era deficiente. Filmar en un país en guerra, en una ciudad cotidianamente bombardeada, en la que faltaban tanto alimentos como medios de transporte y de comunicación, constituía una empresa desesperada. Para colmo de males, el tiempo apremiaba (Marion, 1973: 79).

Denis Marion llega a decir que Max Aub

se convirtió en el doble español de André Malraux, su intérprete, su traduc-

en México, que fue autor de los decorados; tampoco el de Codina, el actor que encarna al aviador alemán (Max Aub dobló la voz); ni Sempere o comandante Peña, actor de vodevil que moriría en España. Max Aub figura como autor del guión pero, según dijo él mismo, éste sería escrito por Malraux con la ayuda de Boris Paskine, Denis Marion y Louis Page. (Aub, 1989).

tor, su intermediario, su asistente y, por supuesto, su amigo. (Marion, 1973: 80).

Incluso nos llega a contar una anécdota, que da la medida de su esfuerzo, cuando afligido por un doloroso lumbago, soportó un viaje de seiscientos kilómetros en un coche sin frenos para recoger en la aduana un envío de película.

Max Aub no tenía la menor experiencia cinematográfica entonces, pero la labor realizada con Malraux le proporcionó la preparación suficiente para afrontar todo tipo de tareas relacionadas con el cine que le sería muy útil años más tarde al llegar a México, aunque se avergüence después:

Al llegar aquí y tener que rehacer mi vida, sin un céntimo, caí en las redes del cine nacional para mi mayor vergüenza y posibilidad de traer a la familia que tuvo, en 1940, que regresar a Valencia. Sí, te digo que en diez años hice más de 50 películas (dale al verbo hacer todas las acepciones cinematográficas del caso de un adaptador)¹⁶⁹.

Las dificultades serias aparecerían con el material, pues faltaba película virgen, y con el revelado, ya que los bombardeos y las alternancias constantes de luz impedían que este trabajo de laboratorio se realizara en España, por lo que había que esperar a que la película volviera de Francia antes de comprobar si había que repetir alguna toma.

Las últimas escenas se rodaron en los estudios de Joinville y la película resultó terminada en julio de 1939. Tres semanas más tarde se organizó una presentación en el cine *Le Paris*, de los Campos Elíseos, para el presidente Negrín y una segunda se realiaría la semana siguiente en un cine de los grandes bulevares.

Se había previsto su proyección en las salas para el mes de septiembre, pero los acontecimientos se precipitaron y no pudo ser. El el 3 de agosto de 1939 se producía la firma del pacto germano-soviético, Malraux, que aquella noche cenaba

169. Carta a Ricardo Muñoz Suay del 28-II-1966 publicada parcialmente por Manuel García (1991).

con Max Aub, le diría entonces

La revolución a este precio, no (Aub, 1971c: 18),

pero se negó a cualquier condena pública¹⁷⁰ aunque ya se había alejado de los comunistas desde 1938. Posteriormente sucedería la declaración de guerra, la prohibición del Partido Comunista Francés y la instauración de la censura, por lo que la película no se pudo proyectar.

Inmediatamente después de la firma del pacto, André Malraux y su esposa Josette se marcharon a Corrèze, donde pretendía escribir por fin la *Psychologie de l'art* que le venía obsesionando antes de salir hacia España, precisamente estas preocupaciones se pueden apreciar en las conversaciones que en *L'Espoir* mantienen Scali y el viejo Alvear,

Ni los novelistas, ni los moralistas tienen razón de ser esta noche -continuó el anciano-: la gente de la vida no vale nada para la muerte. La sabiduría es más vulnerable que la belleza; porque la sabiduría es un arte impuro. Pero la poesía y la música valen para la vida y la muerte... Habría que releer *Numancia* (Malraux, 1989: 311-312),

pero tiene que interrumpir nuevamente su labor en septiembre de 1939 para alistarse en el ejército ante la inminencia de la guerra, siendo herido y capturado el 15 de junio de 1940 por los alemanes, evadiéndose del campo poco después.

Mientras tanto, Aub le ha visto esporádicamente, trabajando en algunas escaramuzas de la resistencia, pero en el momento en que la espiral de las cárceles y los guardias les atrapan, cada uno tiene que escapar por sus propios medios.

170. Cuando su amigo Raymond Aron le instaba para clarificar la situación le contestó

"No diré ni haré nada contra los comunistas mientras estos permanecen en la cárcel..." (Lacouture, 1992: 335).

2.2.- Cárceles y campos de concentración

Max Aub, tras la evacuación a Francia con su familia a finales de enero de 1939, se instala en París. Recordemos de nuevo los acontecimientos posteriores: Denunciado por primera vez, Max Aub es encerrado en el estadio Rolland Garros, habilitado como prisión (descrito en *Campo francés*). Nuevo despojo de sus bienes en su piso de París del que se salva una maleta conteniendo manuscritos que quedará en poder de la portera. El manuscrito de *Campo cerrado* sale de Francia en otra maleta, de la mano de Juan Ignacio Mantecón, hacia México, hecho que también quedará reflejado en *Campo francés*. Liberado, se traslada a Marsella, donde se instala provisionalmente como un refugiado más. Encuentra a un antiguo conocido (El *Mardones*, descrito en *Campo de sangre*), a quien reprocha, a voces y en público, sus traiciones. Denunciado nuevamente por el mismo individuo, quien efectivamente era agente doble, y acusado de comunista, dos días después es internado en el campo de concentración de Vernet (Ariège). La marcha hacia el campo fue durísima (está descrita en *Morir por cerrar los ojos*, *Campo francés* y *Cuentos ciertos*).

La acusación de comunista le persiguió durante mucho tiempo y saldría a la luz muchos años después pues, cuando en 1951 solicita la visa en el pasaporte para visitar París por un mes¹⁷¹ y ver de nuevo a sus padres, el cónsul francés le deniega la solicitud. Aub escribe una carta al presidente de la República francesa, Vicente Auriol, en la que afirma que no es ni fue nunca comunista, que fue y es, socialista, carta que publica en el volúmen de escritos políticos *Hablo como hombre*:

Quizá sea conveniente que sepa usted, señor Presidente -aunque parezca mentira-, que el motivo que decidió mi internación administrativa fue el haber

171. Se había instalado en México en 1942 y hasta 1955 no obtiene la nacionalización mexicana.

encontrado sobre mi mesa una carta de don Juan Negrín, referente a la edición de clásicos españoles que íbamos por entonces a emprender con la editorial Gallimard (Aub, 1967: 61).

Según cuenta el propio Max Aub, el Consul General de México en Francia, el profesor Gilberto Bosques, antes de ser apresado por los nazis¹⁷², le nombró "Agregado de Prensa del Consulado de Marsella", puesto inexistente pero suficientemente rimbombante, según declara él mismo, que le permitió estar en relación con los primeros brotes de la resistencia francesa, "contra todo cuidado"¹⁷³.

El día 2 de junio de 1941, día de su cumpleaños, a las cinco de la mañana fue detenido y encarcelado en Niza, después de haber estado con Malraux pergeñando la manera de luchar contra unos agentes de policía de Vichy infiltrados en las organizaciones de resistencia españolas y cómo esconder un tanque. Además, sin precisar si sería el día anterior, añade:

Ese día fui a comer con Gide, en Cabris¹⁷⁴ y a tomar el té con Matisse, en Cimiez antes de que Aragon me leyera sus primeros versos patrióticos.

En la cárcel de Niza convivió durante 15 días con seis ladrones y asesinos que le contaron historias que reprodujo en libretas decorosas, pero lo que escribió

172. Al romperse las relaciones diplomáticas con el gobierno de Petain, Gilberto Bosques y todos sus colaboradores y familiares fueron apresados por los nazis e internados en una prisión militar cerca de Munich en la que permanecieron hasta que fueron canjeados por prisioneros alemanes (Lida, 1991: 72).

173. En carta dirigida a R. Prats el 12 de agosto de 1970 (Leg. prov. 11, *A-B. Max Aub*).

174. En "Pequeña historia marroquí", recogida en *Ciertos cuentos* (1955), da a conocer el diario de un personaje ficticio, Alberto Cabiroux, que en mayo de 1942 fue invitado por la Cámara de Comercio Franco-española de Casablanca a dar tres conferencias. Aquí Max Aub descarga el siguiente comentario acerca de este encuentro con Gide:

"Tercera y última conferencia. Exito mayor, si cabe, que en las anteriores. El público capta sin dificultad las alusiones políticas que deslizo. Para que luego venga Gide -como el otro día, en Cabris- a decirme que es el momento de callar. Lo que quería era justificar el haber suspendido su conferencia de Niza.

- ¿Qué hacer? -Le pregunté.

- Callar, callar, callar -me contestó el famoso viejo". (Aub, 1955: 189).

desapareció con una maleta que contenía otros originales.

Son cosas que no he contado nunca. No por nada sino porque siempre me ha faltado el tiempo¹⁷⁵.

De nuevo, gracias al profesor Bosques, fue liberado el 22 de junio, pero poco después fue trasladado a la cárcel de Marsella antes de regresar por segunda vez a Vernet. De allí se llevan a los más aptos para trabajar en la construcción del ferrocarril transahariano por lo que, maniatado en la bodega de un "infecto" barco, lo trasladan hasta Argelia y tras penosas marchas, al campo de castigo de Djelfa¹⁷⁶.

Como él mismo dice en la *autobiografía* que damos a conocer en la introducción, este periplo de cárceles dura cerca de tres años, y repetimos a este respecto sus palabras:

llevo en mi equipaje los versos de Quevedo y un diccionario: las notas y los recuerdos que acumulé necesitarían cien años de vida para resolverse en libros (*Autobiografía*, Leg. prov. A-B. Max Aub).

Existe una abundante bibliografía sobre estos penosos campos de concentración y el caos que reinaba en ellos escrita en gran parte por los mismos españoles que los sufrieron, incluido el propio Max Aub¹⁷⁷, y recientemente se siguen investigando aspectos desconocidos por parte de los franceses. Si nos ponemos en

175. El manuscrito perdido es un recurso empleado con frecuencia en todo tipo de textos literarios pero aquí es algo real, tal vez la frenética actividad literaria de Max Aub no sea más que un vano intento de reescribirlo (Ugarte, 1991: 50).

176. Pudo escribir algunos poemas publicados posteriormente con el título de *Diario de Djelfa*. La primera edición es de 1944 y contiene veintisiete poemas y 6 fotos, naturalmente efectuadas de manera clandestina. En la segunda edición se aumentan los poemas con 20 publicados separadamente en *Sala de Espera*. De aquí procede también el *Manuscrito Cuervo*, pues se trataría de la traducción realizada por Max Aub de los "signos" de un cuervo, mascota del campo, naturalmente escritos en un alfabeto imposible (véanse ilustraciones del cap. VIII).

177. Escribe *Campo francés* describiendo el confinamiento en el estadio del Roland Garros y el traslado a Vernet y una serie de relatos como *Historia de Jacobo*, *El limpiabotas del Padre Eterno*, *El cementerio de Djelfa...* además del drama *Morir por cerrar los ojos* o el libro de poemas *Diario de Djelfa*.

situación, según J. Tena (1992), hay que entender el desasosiego que se produce en los pueblos franceses del sur por la avalancha de exiliados que les desborda y el choque que producen todos aquellos españoles desgreñados y hambrientos. La asistencia es difícil, sin olvidar los cambios políticos producidos en Francia, donde los mismos franceses son perseguidos por causas políticas¹⁷⁸.

Con la complicidad de un guardián, partidario del general De Gaulle, Max Aub se escapa de Djelfa. Llega a Casablanca con intención de viajar hacia los E.E.U.U. Tenía en su poder un *affidavit* que John Dos Passos le había entregado en el año 41 para poder salir de Europa. Max Aub pierde unas horas en la frontera de Uxda por culpa de unos funcionarios "de Petain¹⁷⁹" y el cónsul norteamericano no quiso prorrogárselo, situación que se repite en la ficción en el personaje de Claudio Mendizábal, en *Pequeña historia marroquí*. Aún vio salir el barco. Tuvo que esconderse en una maternidad judía durante seis meses, junto con otros judíos

178. Jean Tena expuso claramente la situación con la ponencia titulada "El universo concentracionario: Francia y Argelia" en el curso *Max Aub: prototipo del intelectual comunitario en el siglo XX*. Sin abundar excesivamente en la bibliografía sobre el tema, merece la pena mencionar una obra escrita en Francia por parte de un hispanista francés, Jean Claude Villegas (coord.) sobre los campos de concentración titulada *Plages d'exil. Les camps de refugies espagnols en France, 1939* (Centre d'Etude et de recherches Hispanicas de XXe. siecle. Université de Bourgogne, 1989).

Se estima que en estos campos murieron o desaparecieron unos 4.700 españoles, aunque habría que descontar a los evadidos. Sobre ese asunto cabe consultar el estudio de Guy Hermet, *Los españoles en Francia*, (Madrid, Guadiana, 1969). Asimismo conviene tener en cuenta los trabajos de Bartolomé Bennasar, J. P. Amalric y Gérard Castagneret, y las ponencias leídas en el coloquio internacional celebrado en Salamanca y París, en noviembre de 1991, acerca de los exilios y migraciones francoespañoles, condensados en: *Les français en Espagne à la époque moderne* (Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1990), *Exil politique et migration économique* (Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1991) y *Españoles en Francia, 1936-1946*, (Universidad de Salamanca, 1991).

179. Philippe Pétain que esta en buenas relaciones con Franco. Estuvo cerca de él en 1939 cuando fue embajador en España. En 1940 Paul Reynaud le nombra vicepresidente del consejo de gobierno. El 16 de junio es ya presidente del consejo, con cuya autoridad pide el armisticio con los alemanes. El 11 de julio asume las funciones de jefe del estado francés en Vichy por lo que pacta con Hitler en Montoire y se reúne con Franco en Montpellier en febrero de 1941. En 1942, cuando Max Aub se escapa de Djelfa, se produce el desembarco aliado en Africa, por lo que los partidarios de Petain comienzan a huir mientras que él se mantiene en el poder contra la voluntad del país enviando tropas francesas, con uniforme alemán, al frente soviético y adoptando una actitud pasiva frente a las deportaciones.

ricos que querían emigrar a los Estados Unidos¹⁸⁰. Finalmente llega a Veracruz (México) en el *Serpia Pinto*, el 10 de octubre de 1942.

De todo lo vivido ha quedado la huella ineludible de la traición, que se repite una y otra vez en sus obras. Es tan constante este tema en la obra aubiana¹⁸¹ que no podemos por menos dedicar un punto aparte, pues llega a implicar la novela que tratamos, *Jusep Torres Campalans*, situada cronológicamente en un periodo anterior a la Guerra Civil española.

2.3.- Traición

El personaje del "traidor" en *Jusep Torres Campalans* es sin duda el llamado *Enrique Plá*¹⁸², un valenciano que *Campalans* había conocido en casa de *Domingo Foix*,

180. En "Pequeña Historia Marroquí", publicada en *Ciertos Cuentos*, encontramos el diario de Alberto Gabiroux, un personaje que guarda cierta relación con el propio Max Aub. En mayo de 1942 se encontraba en Casablanca y allí se conoce a otro personaje supuesto, Claudio Mendizábal, quien también habría ido a los Estados Unidos si no fuera porque perdió el barco y esperando el siguiente le vence el visado de entrada que le otorgaron a petición de "John Dewey". Los dos amigos acuden a pedir ayuda al Cónsul norteamericano (Mendizábal es profesor de filosofía del derecho, está reclamado por Franco y teme que entre los franceses y los alemanes acaben fusilándole los españoles). Max Aub aquí se expresa con la actitud del Cónsul:

"Efectivamente, el cónsul nos recibió desabridamente y no hizo el menor caso a mis consideraciones humanitarias. Las leyes son las leyes y aunque es posible que entreguen al profesor y lo fusilen, él no puede hacer nada. Tiene que esperar el nuevo *affidavit*, que sabe Dios si llegará" (Aub, 1955: 145).

El profesor Mendizábal tiene que esconderse en una "maternidad judía", exactamente como Max Aub. Más adelante desdobra de nuevo su personalidad en la ficción, pues entre los asistentes a una recepción estarían

"Mendizábal y un escritor español de apellido alemán que habla muy bien el francés" (154).

Posiblemente esta experiencia con los refugiados judíos es la base para *San Juan*.

181. Escribe un cuento expresamente titulado "un traidor" (relacionado con los avatares de Marsella), publicado en *Cuentos Ciertos*, (México, 1955), pero toda su obra está directa o indirectamente relacionada con el tema; incluso un relato como la *Historia de Jacobo*, protagonizado por un cuervo, tiene un significado relacionado con la traición que al lector español le pasa desapercibido pues, como apuntó Jean Tena recientemente (1992), el cuervo es para los franceses el que envía cartas anónimas.

182. La coincidencia con el apellido de Josep Pla puede no ser una coincidencia; de talante conservador, vinculado al líder de la Lliga Francesc Cambó, y periodista en el diario de ese partido, *La Veu de Catalunya*, abandonó Barcelona a poco

el ferroviario anarquista con el que se inicia en la pintura y en la teoría del anarquismo. A *Enrique Plá* le vuelve a encontrar en París años después. Max Aub le describe como

grande, negro, espeso bigote retorcido, sin dudar de nada ni de nadie (todos sus amigos eran los mejores, fueran lo que fueran: pintores, escultores, escritores, vendedores de medias o de tuercas) (Aub, 1958: 141).

Es un hombre muy informado, *Campalans* comenta que entiende de todo (227).

Plá es quien pone al artista en contacto con el círculo anarquista de *Alberto Libertad*, que se reunía en un oscuro local de la calle del Chevalier-de-la-Barre, tras el Sagrado Corazón.

Cuando *Libertad* muere en una salvaje detención policial, los que quedan de su círculo forman la *Bande à Bonnot*, grupo mucho más activista y cruel que el maestro. Sus actividades, asaltos, robos, asesinatos, escaramuzas con la policía, están descritas en los anales, en la sección de sucesos, de 1911 a 1913, año en que los sobrevivientes son condenados a muerte. Max Aub, como personaje de su propia novela, es el novelista-historiador-biógrafo que está escribiendo el libro sobre *Campalans* y nos cuenta que debe los detalles a "un colaborador de la *Bande à Bonnot*" que se refugió en Valencia en 1914, pero que no le dió demasiados detalles hasta 1955 aproximadamente, en París. Este personaje era, según la novela, un buen traductor de Samuel Butler. Nos inclinamos a creer que era una alusión a Victor Sergue, (Victor Lvovich Kilbachbl), "conocido" por *Campalans* en 1909 y de

de iniciarse la Guerra Civil porque temía por su vida y se trasladó a Marsella. En Francia colaboró con un servicio de información y de propaganda creado por dirigentes de la Lliga al servicio de los revalides. Posteriormente se trasladó a la zona nacional y entró en Barcelona con las tropas franquistas. En su *Historia de la Segunda República*, obra en cuatro volúmenes publicada en los años 1940 y 1941 por encargo de Cambó y nunca reeditada, Pla no escatima elogios a Franco y a José Antonio Primo de Rivera, al tiempo que se vitupera a los presidentes de la Generalitat Francesc Macià y Lluís Companys, al Estatut, a los intelectuales y a la República en general. Años después, al parecer desengañado del régimen, se retiró al Empordà (Pastor, 1991). Sin embargo la coincidencia se acaba ahí, porque en realidad la encarnación del traidor por parte de *Enrique Plá* se revela al desvelarse su personalidad oculta con el apellido *Chuliá*, el del traidor.

quien Aub utiliza *Mémoires d'un Révolutionnaire*; pero si bien Sergue había traducido a los escritores rusos, publicándolos en España, es improbable que fuera el traductor de Samuel Butler¹⁸³. Era versosímil que Max Aub hubiera conocido a Victor Sergue, sin embargo, con quien verdaderamente entra en contacto Max Aub, aunque sólo por carta, es con Rirette Maîtrejean, su compañera¹⁸⁴.

Cuando la *banda* se retira a Romainville, *Enrique Plá* se marcha con ellos, cosa que no hace *Campalans*, quien de este modo se aparta del grupo a pesar de que sigue sus actividades con interés a través de la prensa y acude inmediatamente en ayuda de los amigos en peligro. *Plá* no parece preocupado, incluso le propone, y *Campalans* lo rechaza, el asalto a la casa de un notario. Como analizaremos al hablar del anarquismo de Jusep, con esta decisión demuestra que realmente no es partidario de la violencia a pesar de que el personaje tiene las características del anarquista de "acción".

Algo hay en *Enrique Plá* que despierta la desconfianza. Es algo que *Campalans* se niega a ver, a pesar de que escribe en el *Cuaderno verde* en 1912 que *Plá* no les cae simpático a sus amigos (los artistas). El mismo no sabe por qué le soporta, pues aún percatándose de lo detestable de su carácter, no puede remediar mantener su amistad. En 1913 vuelve a anotar en el *Cuaderno verde*:

Queda el problema *Plá*. ¿Por qué me hiciste tan bajo?¹⁸⁵.

Plá era apreciado por los de la *Banda de Romainville*, segundo nombre de la *Bande à Bonnot* (denominación que les viene del lugar de reunión), aunque poco a

183. Ignoramos, por tanto, a qué traductor se puede referir, pero es significativo el hecho de mencionar al escritor británico Samuel Butler (1835-1902), autor de una obra muy del gusto unamuniano, *The authoress of Odyssey*, de 1897, en la que sostiene que la epopeya atribuida a Homero fue obra de Nausica.

184. Rirette Maîtrejean aporta unas observaciones a la historia de *Libertad* que Max Aub publica en la edición francesa de *Jusep Torres Campalans* (1961).

185. (Aub, 1958: 235). La pregunta va dirigida, evidentemente, al Dios creador.

Tal vez no sea demasiado descabellado suponer que estos sentimientos fueran los mismos que sentía Max Aub con respecto al modelo real de Enrique Plá o Chuliá, como pronto se verá.

poco va creándose numerosos enemigos. En 1912 aproximadamente, Plá comienza a manejar dinero, al convertirse, por lo que dice, en el "acompañante habitual" de una princesa rusa, lo que le permite ofrecer, rumboso¹⁸⁶, ayuda (suponemos que económica) a *Campalans*, pero éste la rechaza sugiriendo que se invierta en Sebastián Faure¹⁸⁷, lo que indica la permanencia de sus admiraciones hacia Faure, al que sabe necesitado.

Ya en 1913, *Campalans* conocerá la verdadera personalidad de *Enrique Plá*, según la información de un desconocido, "un tal" *Enrique Mulet*, recién llegado de Barcelona, que le descubre que en realidad el verdadero nombre de *Plá* es el de *Enrique Chuliá*, que tuvo que salir huyendo de Valencia por un problema de faldas. *Campalans* entonces anota en su *Cuaderno*:

Es un insensato: por eso congenio con él (Aub, 1958: 239).

Durante este tiempo el pintor ha continuado viendo a *Forestier*, miembro del antiguo grupo de *Libertad*, que conoce igualmente a *Plá*, y a través de él, sabrá en 1914 que el extraño valenciano se ha hecho confidente de la policía. *Campalans* entonces no es capaz de reaccionar, tan abatido está por la guerra que se precipita que ya no le importa nada (1958: 242).

Por otro lado no es algo que le extrañe porque hacía poco que, al encontrarse, la conversación había derivado contra los judíos y los nacionalismos, reaccionando violentamente contra el catalanismo que pretendía absorber políticamente su

186. *Pla-Chuliá*, rumboso, con coche y princesa rusa, vuelve a aparecer en el "caddillac" que el *Chuliá* de *Campo de los almendros* exhibe sin reparos, un *Chuliá* que tuvo intenciones de ser artista antes de la guerra.

187. La banda de *Libertad* acudía algunos domingos a su casa, (1985: 156). Sébastien Faure es un anarquista francés (Saint-Etienne, 1858 - Royan, 1942). A la muerte de su padre, abandonó el noviciado de jesuitas donde estudiaba y se declaró partidario de las doctrinas anarquistas. Fundó periódicos como *L'agitation* (1892) y *Le libertaire* (1895), y publicó obras como *Autoridad o libertad* (1891) y *Filosofía libertaria* (1895). El historiador del arte francés Elie Faure (1873 - 1937) era su hermano e influiría decisivamente en André Malraux y en René Huyghe. Fue autor de *El espíritu de las formas* (1927) y *Los constructores* (1914).

región (1958: 170)¹⁸⁸. Ahora resulta que *Plá* es un agente provocador y todo queda explicado.

Campalans conoce a Alfonso Reyes a través de *Enrique Plá* un día en que le acompaña a entregar unas traducciones a la Casa Ollendorf. Este encuentro será determinante para el pintor que decide ir entonces a México¹⁸⁹.

La clave está en *Chuliá*, personaje que se repite en otras novelas del autor y que tiene su correspondencia en la existencia real de un conocido de Max Aub, quien habla de él en *La gallina ciega*:

Por aquí vivía Chuliá (el que así se llama en mis novelas). Ya ha muerto, en Norteamérica, donde no se le había perdido nada. Lo único que le importaba era el qué dirán, el qué dirían de él. Oirse alabar, su mayor gusto (...) Solía hacer más de lo que le pedían (...) se gastaba lo suyo y lo que le venía a mano (...) lo que le llevaba a mendigar préstamos de toda índole. (...) jamás pasó por el tamiz de su imaginación el devolverlo: lo hubiese considerado como insulto no solamente para él sino para quien se lo había prestado (...) Perdió cien amistades por lo uno y lo otro (...) Otra de sus particularidades era la adulación. No le importaba rebajarse ante el poderoso o ante quien no lo fuera con tal de sacar rajas de importancia mayor o menor (...) no hablo de intereses sino de renombre (...) Fanfarrón como él solo (...) Feliz, si no fuese por su genio vehemente como el que más, capaz de llevarle a extremos de violencia que podían llegar a hacerle sacar su pistola, y exhibirla, que siempre iba armado (...) Sólo yo me

188. Recordemos que *Plá* es valenciano y, con esta actitud, demuestra no sólo el fascismo que subyace en algunos nacionalismos, sino el conocimiento por parte de Aub de la problemática valenciana.

189. De esta manera Max Aub agradece a Alfonso Reyes todo el apoyo recibido. Si *Campalans* viaja a México es gracias al gran escritor mexicano, al igual que Max Aub cuando solicita ir a estrenar la película *Sierra de Teruel* antes de ser encarcelado en París. Cuando llega por fin a México en 1942 será Alfonso Reyes de nuevo quien le ayude a solicitar la nacionalidad mexicana, que no consigue hasta 1955.

acuerdo ahora de él, al pasar frente a lo que fue la "Casa de la Democracia", de la que era punto fuerte. Gran fallero, que coleccionó a lo largo de su vida valenciana, cinco primeras medallas y otras tantas menores. Murió creyéndose Benvenuto Cellini, el "artista" que más admiraba (1971c: 168-170).

Una aureola de sospecha rodea al personaje de *El sabio*, Sebastián Miranda, pero no llega a ser tratado como traidor. Es un profesor de matemáticas, bilbaíno, que llegaría a escribir una *Elementalísima historia del arte*, suicidándose años después en Marburgo¹⁹⁰. De 1907 a 1913, cuando le conoce *Campalans*, es un hombre muy ilustrado, pero no acaba de resolver sus dudas. Personaje aristocrático y elegante, educado por los jesuitas, tiene dinero pero no lo despilfarra y tampoco mezcla sus amistades. *Campalans* no se fía de él y comenta estos detalles con desconfianza y cierto desprecio que tal vez escondía alguna dosis de envidia.

Tampoco Juan Gris, personaje vituperado en la novela de *Jusep Torres Campalans*, es tratado como traidor. Se le trata en todo momento de aprovechado y pirata de ideas ajenas pero no llega a tener las características que analizamos.

Parece ser que hay muchas categorías de "traidores" y no siempre debe entenderse en el universo aubiano como algo totalmente negativo.

Entre traidores conocidos y reales estarían José López Rubio, del que Max Aub dice:

tenía mi edad aunque no tuviese sexo. Le gustaba jugar con soldados de plomo. ¡Tan amigo de Eduardo Ugarte! (...) se fueron a Hollywood con Catalina Barcena y Gregorio Martínez Sierra (1971c: 222)¹⁹¹.

190. Todos los compañeros de generación de Max Aub que estudiaron en Alemania pueden ser modelos del personaje, aunque la descripción no se ajuste exactamente.

191. Dramaturgo español nacido en Motril, Granada, en 1903. En *Roque Six*, de 1928, seguía la línea del relato de humor de Gómez de la Serna. Posteriormente su obra refleja el contacto que establece con el cine durante su estancia en Estados Unidos (*Alberto*, 1949; *Celos del aire*, 1950; *La venda en los ojos*, 1954).

Efectivamente José López Rubio, de la misma edad de Max Aub, realizó sus primeras obras en colaboración con Eduardo Ugarte, inscribiéndose en la línea de

Le recuerda de las tertulias de don Ramón (María del Valle-Inclán) en *El Henar en los años veinte* (Aub, 1971c: 222).

Traidor sería Edgar Neville¹⁹²,

tan alto, tan gordo, tan sano: ¡muerto antes que yo! Tan elegante, tan al tanto, tan rico, conde de no se qué, aficionado suertudo: ¡muerto antes que yo! No hay razón. El muerto debiera ser yo.

Fascista de buen tono -era natural-, autor de éxito, donjuanesco, buen cata-dor de caldos: a lo que cayera. Seguramente de la Academia (...) Lo encontré por última vez, en París, a principios de 1937, en un bar muy inglés, de los pocos que había entonces, en los bulevares, tan señorito (...) Le tenía por republicano, habiendo tomado parte en las últimas intentonas contra la mo-narquía (...) -¿Cuándo os cansaréis de hacer el idiota?

Aún no le he contestado. Murió -a mi pesar- sin que pudiera hacerlo, tan fa-chendoso. Habría lutos, discursos, artículos. No le servirán de nada. No era tonto sino aprovechado. Traidor y ladrón: listo, ahora para el arrastre. An-tes de la guerra éramos, más o menos, amigos. El, tan grandote, importante; con coche, republicano (...) Yo, con tristeza, porque me hubiese gustado que todos mis amigos fueran personas decentes. Y él se fugaba de la embajada de Londres con las claves republicanas para demostrar su adhesión al gobierno de Burgos (1971c: 226).

la renovación humorística del momento: *De la noche a la mañana*, en 1929 y *La casa de naipes*, de 1930. El comentario de Max Aub informa malévolamente de la natura-leza de sus relaciones.

Catalina Bárcena, actriz cubanoespañola, que nació en 1890. Siendo de la compa-ñía de Gregorio Martínez Sierra, con la que se trasladó a Nueva York, volviendo poco antes de la Guerra.

Gregorio Martínez Sierra era catorce años mayor que Max Aub. Poeta modernista, director de la editorial Renacimiento, trabajó en el ámbito teatral como director escénico. Próximo a Benavente, no es muy considerado por Max Aub.

192. Neville tenía cuatro años más que Max Aub. Sus primeros escritos comienzan a aparecer en la prensa aproximadamente al mismo tiempo, en 1921. En 1929 parte a Nueva York y Hollywood, donde escribe guiones de cine. Vuelve a España hacia 1933 y comienza a trabajar en comedias en el teatro y el cine. En 1942 escribe la novela *Frente de Madrid*.

Edgar Neville sería identificable con el personaje de *Chuliá* (o *Enrique Plá*), pero no con el delator *Mardones* como veremos más abajo.

Otro tipo de traidor, con el que sería mucho más benévolo, es Dalí, y por supuesto, Gala, "la indina", responsable según todos pero sobre todo Buñuel, que un día la quiso matar¹⁹³, del viraje comercial de Dalí y de su vuelta a España, con aquellas declaraciones equívocas a favor de Franco.

Incluso la esposa de *Ambrosio Villegas*, en *Campo de los almendros*, está asimilada a la traición por el apellido, *Pepa Chuliá* (P.) y desconocemos la razón, tal vez por no querer acompañar al marido al exilio¹⁹⁴.

Don Ambrosio es despojado de sus bienes y de su casa, al igual que lo sería Max Aub en Valencia. La mujer de tan digno personaje, que no ha querido acompañarle al exilio, envía una carta a su marido, de quien desconoce el paradero e ignora que en realidad está muerto, comunicándole estos hechos y firma con la inicial de su nombre, P., que confunde con Peua, la propia esposa de Max Aub.

No parece descabellado suponer una similitud entre el método del despojamiento que sufre Villegas y el que sufriría el mismo Max Aub. Como en el caso de ficción, los personajes que acuden inmediatamente después de ganar la guerra a casa de Villegas para ocuparse de "proteger" sus bienes debían conocer la casa y sabían lo que había dentro por haberla visitado antes como amigos. Los personajes de ficción son Luis Salomar y Xavier de Bosch. Efectivamente este punto está confirmado en la correspondencia que mantiene Max Aub con Ignacio Soldevila pues, cuando éste último le pregunta si es posible que Santamarina hiciera en su casa lo que Salomar en la de Villegas, Max Aub le contesta que efectivamente,

193. Tal como cuenta Max Aub en *La gallina ciega* (1971c: 18) y el mismo Buñuel en la entrevista publicada en *Conversaciones con Luis Buñuel* (1985), pero es una anécdota bastante conocida.

194. Son reproches dirigidos a las compañeras de los republicanos, vencidos y encarcelados, que no están a la altura de las circunstancias, como en el cuento epistolar "Ruptura" (escrito desde la cárcel en Marsella, 2 de septiembre, 1941 y Vernet, 28 de septiembre de 1941) publicado en *Cuentos Ciertos*, (México, 1955).

pero sólo con los libros, y con tal de salvarlos. Si voy a Valencia veré de saber detalles. En cuanto a los cuadros, por las buenas, se los robó un coronel, o algo así, que vivió en mi casa y un hijo suyo, con el que voy a dar fácilmente se llevó todos mis papeles, como lo prueba la espantosa edición de "Primer acto" del "San Juan" que trae una cantidad de dibujos, auténticamente míos, que le prestó a Benítez, que sabe quien es -yo no- y que me mandó el primer decorado que dibujé, para "El desconfiado prodigioso", en 1924¹⁹⁵.

Si consideramos que el puro azar es el que dota a Pepa del apellido propio de la traición, no es descabellado suponer que la carta que la esposa escribe al esposo, en paradero desconocido, conteniendo su rabia por la censura, podía haber sido escrita por Peua en similares circunstancias.

Finalmente, en *La gallina ciega*, Aub quiere aclarar "de una vez por todas" el tema de los traidores, cita que, a pesar de su extensión, creemos que conviene conocer lo más íntegramente posible. Primero habla de los que se consideran traidores pero que a su modo de ver no lo son:

Vamos por partes. hablemos de los traidores. Es un asunto que tengo bastante bien estudiado. No es tan fácil; ni hay que fiarse de los diccionarios. ¿Es traidor un hombre machacado, día tras día, en una celda, arrancadas las uñas, o metidos unos palillos entre ellas y su carne, retorcidas las partes, colgado de los pies o las muñecas, de los dedos gordos, sin dormir días, días y noches y que acaba diciendo lo que sabe? ¿Es traidor el que habla porque van a matar a su hijo?¹⁹⁶

Hay traidores y traidores. Traidor, el que lleva a cabo su acto porque cree

195. Copia de carta enviada a I. Soldevila con fecha 10-II-69. (Leg. 14-1/124, A.-B. Max Aub).

196. Esto viene a cuento del asunto *Librada*, relato en el que Max Aub defendía a un comunista que fue apresado y torturado y el Partido Comunista le trató de traidor. Este punto de vista le trajo numerosos sinsabores, incluso con J. Renau.

servir al que va a triunfar. No hablo del profesional, del que cobra para cumplir su oficio: un trabajo como cualquier otro; tal vez no muy lucido, ni para andar de aquí para allá con la cabeza muy alta y que, a veces, juega malas pasadas. Tampoco un espía de verdad es un traidor porque, además, se juega la vida y el traidor, generalmente, ejerce su oficio para salvarla. Traidor, algún conocidísimo nuestro que cobra como profesor en Madrid y catedrático en México; allí lame los zancajos del Rector y aquí juega con los nietos de Franco. Traidor, algún otro, amigo de músicas, que se dedica allá a halagar el régimen que combatió con otras músicas y que varía, ahora, por otras más de su gusto. (...) Los policías, los soplones, los inventores de mentiras, los que viven de trampas, falsean el peso, tienen dos caras, cubren su corazón con malicia, serán engañadores, tramposos, monederos falsos, fisgones, pero no traidores. La realidad es corta, los traidores -para nosotros- son de nuestra edad o de la de nuestros hijos. Cuando Baroja, triste, exclama: -¡Qué mal hemos quedado los del 98!- no se tiene por traidor. No, no lo es. Ni *Azorín*, ni Maeztu, ni Unamuno, ni Manuel Machado. La edad ha hecho lo suyo. Piensan de manera distinta a la de sus años mozos pero no para su provecho. Fueron así. Su evolución, normal: de anarquistas a callados. Ortega murió esperando no se sabe qué, mientras Pérez de Ayala se dejó vencer por la familia. Pero ya viste que Canedo, Moreno Villa o Juan Ramón y los de nuestra generación cumplieron como buenos, con contadísimas excepciones. Siempre dejo aparte a los que eran falangistas antes del 36. O murieron bien o se aguantaron en la cárcel o los desterraron condecorados si estaban del otro lado. Que Eugenio Montes fuera republicano el 30 no quiere decir que lo siguiera siendo el 36. Catolicón fue siempre Gerardo. Ni modo.

¿Cuales entonces son los verdaderos traidores? ¿aquellos a los que no se les puede perdonar? Max Aub lo aclara perfectamente:

A los que no perdono es a esos cabroncillos -que no nombro- que estuvieron

de boquilla con nosotros para volver la casaca enseguida que nos vieron perdidos. Si no fuesen intelectuales, lo mismo daría. Lo han hecho miles y con su pan y el de los demás se lo coman; pero, lo repetiré hasta morir, para mí un intelectual es una persona para quien los problemas políticos son problemas morales: no por ser arquitecto, ingeniero o periodista va uno a ser intelectual si así es su manera más natural de ganarse la vida. Ahora bien, que una persona que tiene una idea de cómo debe organizarse decorosamente el mundo, pase al servicio de sus contrarios porque así supone que se puede beneficiar materialmente, me parece peor que despreciable, son viles, son asquerosos, son cobardes, son alevosos... (...) No pido héroes -lejos de mí esa funesta manera de figurarme el mundo- pero entonces, que permanezcan aparte. Conste, por ejemplo, que no tengo ningún aprecio por la obra de Marías pero, como persona, me parece respetable; lo que no puedo decir de tantos otros que conocemos. Nada tuve ni tengo contra Ledesma Ramos, Giménez Caballero, Luys Santamarina o Xavier de Salas -hablo de mis amigos- camisas viejas: fueron fieles¹⁹⁷. Ahora bien, una vez más, frente a los que endosaron el uniforme contrario en vista de los resultados, hablaría y no acabaría. Ya sé: depende de la edad, de la que tuvieron; de su ambición, sin contar los que -el 44 o el 45, el 54 o el 55- creyeron que el régimen podía irse a paseo y quisieron adelantarse a los posibles acontecimientos y si no se proclamaron republicanos por lo menos sí liberales y nos llenaron de elogios... Luego vinieron los tecnócratas. Contra éstos tengo poca cosa: no habían nacido cuando pudieron escoger y tienen la cabeza llena de hilos y de números. (...) Al que contara, por lo menos con sus nombre, apellidos y señales, exactamente, lo cierto de sus amores, deberes, amistades, a ése le tacharían, posiblemente con razón, de traidor, porque hablaría con su sola boca y

197. Los dos últimos intervinieron en la requisa de su biblioteca valenciana, pero Max Aub no se lo tiene en cuenta, sabe que de este modo la salvaguardaron.

desde un solo punto de vista y así, quiérase o no, a la fuerza, se deforma la vida.

De todos modos Max Aub no da nombres, no descubre realmente la identidad de las personas que jugaron ese papel, es considerado porque

En los días de un hombre juegan centenares de miles de factores, más numerosos a medida que sea más inteligente. ¿Por qué contar las cosas que sé de las personas que tengo en más y de las que estoy enterado precisamente porque tienen confianza en mí o porque las quiero? El buen callar empieza, queramos o no, por uno mismo. Callar sería lo mejor y lo más cómodo para todos. Pero existen los contratos -sociales o no- y las ganas de ser percibido. Uno habla siempre para los demás. Mejores o peores todos somos escritores u oradores. Generalmente, la mayoría: para matarlos. Pero no suele escogerse bien a las víctimas (...) Y vamos a parar en manos de los eruditos, pero tan calvos que ya nadie nos conoce o, a lo sumo, no nos importa. Sin contar que, para entonces, la mayoría ya dió en el olvido de la fosa común. (...) (1971c: 336 a 339).

Y a continuación aclara perfectamente la diferencia que más nos interesa:

Lo que no hay que hacer es confundir a los traidores con los hijos de puta. Estos no traicionan: delatan, que no es ni mucho menos lo mismo. Generalmente, el hijo de puta trabaja gratuitamente, por gusto de fastidiar al prójimo y más si es persona del aprecio ajeno. Resentido, acomplejado, frustrado, no suele escoger; ataca a ojo o a ojos cerrados con tal de permanecer desconocido, a menos que pueda recoger aplausos; ni siquiera beneficios. El traidor puede tener ideas; el hijo de puta es puro sentimiento (1971c: 336 a 339).

Uno de estos personajes delató al propio Max Aub a la policía francesa. Esta persona, también real, no aparece reflejada en *Jusep Torres Campalans*, sí aparece en *Campo de sangre* como el personaje de *López Mardones*, definido como

Acusón y cabezota. Hijo de madrastra. Su padre no le tragaba; la mujer, sí, que le venía con los chismes (...). Manuel López Mardones pudo lo que no consiguió el padre: a fuerza de incensar se le rindió la mujerona contra sus propias criaturas (...) No queda ahí la cosa. Cuando se aseguró de la impunidad y gozó de la delación, empezó por robar un pan y fue con el cuento de que lo había sustraído el hijo de un vecino, amigo suyo, pero mucho más hábil que él jugando a las canicas. (...) Sentía en todo una injusticia celeste para con él, sin poder delimitarla. Gozaba del temblequeo que le proporcionaba el aproximarse a los poderosos, con el oscuro afán de tirarles a matar en cuanto pudiera. (...) Púber, por obra de amenazas consiguió muchachas que otros envidiaban. (...) Casó joven para mal de la escogida. Sucedió esto en Almería, de donde desapareció una mañana con las pocas alhajas de la cónyuge y los jornales de la semana. En Madrid se puso a trabajar en la imprenta de *El Liberal*. Confidente de la policía a los tres meses, la primera vez que un comisario le invitó a sentarse, creyó llegar a lo más del gusto. (...) Su palanca, la adulación (...) Bigardo y matrero, aun despreciándole, todos eran conocidos y le daban la mano. (...) Ingresó en el Partido Comunista, al que no engañó acerca de sus actividades. Este no tenía por qué no aprovecharle. Le mantenía el rencor de no tener gracias y cierto complejo de inferioridad. Con el poder llevar a cabo menudos servicios que su condición le permitía nació el favorecer a gentes de su calaña con lo que logró placeres de cabecilla. Ingresó en el cine. Se dio tono (1981b: 366-367).

Es *Mardones* (de *Campo de sangre*) el delator de Max Aub en Marsella. Aub le había reprochado, a voces y en plena calle, sus traiciones, por lo que dos días después, denunciado por el individuo, que era efectivamente un agente doble, fue internado en el campo de concentración de Vernet de Ariège, falsamente acusado de comunista (Soldevila, 1974: 30-31).

A pesar de la clara delimitación que fija Max Aub, es curioso observar que tanto el "traidor" como el delator "hijo de puta" están relacionados con el cine, lo que nos hace suponer que tal vez no estén tan alejados los personajes de *Chuliá* de los personajes de *Mardones*. Lo que sí es inregable es que Max Aub nunca desveló el secreto y generalmente las pistas que deja para la identificación de sus personajes ficticios con los reales parecen guiños que sólo entienden los afectados directamente, sobre todo en cuestiones tan espinosas como la identidad de su delator.

3.- El exilio mexicano. 1942-1958

Ningún otro país del mundo se portó mejor con los republicanos españoles que el México¹⁹⁸ de Lázaro Cárdenas, presidente del país.

México inició su apoyo desde el comienzo de la sublevación con ventas de armas, municiones y pertrechos de guerra, así como con el envío de medicinas y alimentos. También apoyaron a la Segunda República en foros internacionales como en la Sociedad de las Naciones. Entre agosto de 1936 y marzo de 1937 la Embajada de México en Madrid y sus legaciones ejercieron el derecho de asilo a españoles de ambos bandos. En mayo de 1937 México organizó la evacuación de unos 460 niños embarcados en Valencia y Barcelona, niños que fueron acogidos como "hijos adoptivos del Gobierno de México".

El Gobierno de México es respetuoso con el Derecho y las leyes internacionales y, por consiguiente, presta su reconocimiento a un Gobierno cuya legitimidad está refrendada por unas elecciones parlamentarias, a las que concurren todas las fuerzas vivas de España. Es un Gobierno emanado de la voluntad popular. El presidente Cárdenas, que es un apasionado demócrata, no puede menos que ayudar, dentro de sus posibilidades, a un Gobierno y a un pueblo a quienes asiste toda la justicia¹⁹⁹.

Esto no quiere decir que la política interior fuera excelente, P. Neruda es muy explícito en sus memorias:

198. En proporción con el número de habitantes sería Santo Domingo el país de América que acogió a mayor número de refugiados. Si en la República Dominicana había algo menos de dos millones de habitantes, se concentraron allí más de cuatro mil exiliados, casi tres mil en la capital, que contaba con cien mil habitantes entonces. De todos modos su permanencia fue, por lo general, muy fugaz (Llorens, 1975: 39).

199. Palabras del embajador de México en España para *La Hora* (Madrid, 10 de julio de 1937, p. 2), citado por Aznar (1987: 141).

Todo podía pasar, todo pasaba. El único diario de la oposición era subvencionado por el gobierno. Era la democracia más dictatorial que pueda concebirse (...) El presidente era un emperador azteca, mil veces más intocable que la familia real de Inglaterra. Ningún periódico, ni en broma ni en serio, podía criticar al excelso funcionario sin recibir de inmediato un golpe mortífero (Neruda, 1974: 230-231).

Lo cierto es que la sociedad mexicana estaba dividida, desde antes de la guerra de España, en lo que José Gaos llamaba "La Revolución" y "la reacción". La "Revolución" estaba integrada, en primer lugar, por el Presidente de la República y su gabinete, después por la administración pública y las fuerzas armadas y finalmente por el partido en el poder y las clases medias, obreros y campesinos que controlaba. A todos estos grupos se sumaban miembros de las clases media y alta que, no siendo partidarios de la "Revolución", preferían entenderse con el régimen a sufrir nuevos trastornos sociales. "La reacción" eran los antiguos beneficiarios del porfirismo que habían sido despojados de poder político, económico y social y no habían podido, o no habían querido, entrar siquiera en el último grupo de la "Revolución" y los católicos irreconciliables con un régimen que mantenía en vigor leyes contra la ingerencia de la Iglesia en la vida política y la enseñanza pública (Gaos, 1966: 169-170).

Así pues, ¿cómo era la impresión que causaba este país a los recién llegados? Podríamos decir que al mismo tiempo que se encuentran con un país que les resulta familiar, esta familiaridad se troca en desconcierto en numerosas ocasiones al toparse con una realidad aparentemente indescifrable. A este respecto es ilustrativa la somera descripción de A. Sánchez Barbudo al poco tiempo de instalarse en el Distrito Federal en 1939²⁰⁰. Lo primero que agradece es el clima, que es ad-

200. Carta de A. Sánchez Barbudo a Jean-Richard Bloch, en *Correspondencia*, tomo XLII, p. 308, reproducida por M. Aznar (1987: 429-431), quien la traduce del francés y, al estar sin fechar, interpreta que se escribió a finales de 1939 ya que Sánchez Barbudo llegó a Veracruz el 13 de junio de 1939.

mirable, aunque la altitud puede dar algunos problemas de salud, lo segundo es la urbanización:

Aquí hay casas muy hermosas por la influencia de U.S.A. La vida es cara. Es hermoso un millón y medio de habitantes en una extensión de terreno enorme, porque las casas generalmente son de dos o tres pisos, uno por familia. Tenemos una de tres con un pequeño jardín y una vista espléndida a los volcanes, cubiertos de nieve. El clima es formidable. (...) Estamos a 2.400 metros de altitud. Ahora es la época de las lluvias, llueve algo cada tarde y nunca hace verdadero calor ni frío. Se dice que el invierno es simplemente un poco más frío, sobre todo por la noche, pero no mucho. La temperatura normal es de 18 grados y parece que oscila cinco grados arriba o abajo (Aznar, 1987: 430).

Max Aub por su parte comentará:

Si aquí no hay estaciones, ¿cómo quieres que sepan lo que es el tiempo? Si aquí todos son pobres, ¿cómo quieres que le den importancia al dinero? Aquí vale el color, porque lo hay y tú sabes mejor que yo que sólo vale lo que se conoce.

El indito se está quieto, es bonito, pequeño; luego no acaba de crecer del todo, sin saber lo que es el tiempo, o si vale o no, porque aquí, el verano y el invierno se parecen a la primavera y al otoño; pasan desapercibidos, escondiéndose los unos de los otros, por si acaso.

Todo está lejos, el horizonte más que en ninguna otra parte del mundo. Todo es enorme y está solo. Los españoles construyeron iglesias altas y emperifolladas, pero lo de México es la pirámide que tiene una gran base para descansar como los volcanes²⁰¹.

²⁰¹. En unas "notas mexicanas" (carta de un turista a un europeo que le preguntaba cómo era México) incluidas en *Pequeña y vieja historia marroquí* (Aub, 1971g: 95).

Pero lo que es incomprensible es la política, descrita por Sánchez Barbudo como un galimatías que se complica ante la distinta aceptación que tiene su llegada en los medios mexicanos:

La política, muy confusa y casi incomprensible para nosotros. Todo el mundo habla en nombre de la revolución pero veo que todo el mundo es reaccionario. No hay partidos ni ideas -salvo el P. C., naturalmente, débil todavía-, ni en general hay hombres y se hace una política de oportunismo. En todo caso nuestra situación aquí parece estable, aunque casi todos los periódicos de derecha nos atacan o, en todo caso, se resignen de mala gana ante nuestra llegada. Cárdenas, una especie de frente popular con masas obreras afiliadas a una central sindical de más de un millón de hombres, es el partido que decide todo. Parece que Cárdenas lucha contra la influencia izquierdista de ese grupo, pero él personalmente nos aprecia mucho... El candidato de derecha para las elecciones del próximo año, el candidato de los grupos fascistas, acaso ingresara en el partido revolucionario de Cárdenas para ser elegido candidato, pero si no entra o no sale elegido se dice que organizará una sublevación. ¿Comprenden algo? Yo no, aunque los mexicanos tampoco, hablan de todo esto sin convicción y si se les pide que te lo expliquen o cómo es posible tal cosa responden que "la política mexicana es así" (...) En el fondo aquí hay Caudillos y no ideas (Aznar, 1987: 430).

La proximidad y parentesco con España se muestra casi de forma grotesca:

Me parece una España engrandecida por una parte, es decir, una extraña prolongación de España y, al propio tiempo, su perversión. Es una España mezclada con el indio, fondo del alma mexicana, fondo explosivo y misterioso. Veo aquí el recuerdo de España y el recuerdo de Moctezuma, pero la realidad viva, México, apenas puedo verla. Aquí estamos naturalmente contentos, pero un poco inquietos todavía hasta el momento, que creo próximo, en que nuestra situación económica y, en consecuencia, nuestras posibilidades de trabajo,

estén un poco seguras. Por otra parte todos tenemos un recuerdo melancólico no solamente de España sino también de Francia y, en general, de Europa. He pensado siempre así y, al margen de los prejuicios, la encuentro un poco vacía (Aznar, 1987: 431).

Por lo que podemos percibir ya en esta carta, el recibimiento dispensado a los españoles en México no fue naturalmente unánime, hubo muchos disidentes del Presidente, fenómeno estudiado en numerosas ocasiones y que Clara E. Lida condensa adecuadamente (1991: 77)²⁰². Así, los sindicatos revolucionarios de obreros y campesinos que habían apoyado solidariamente a aquella "república de trabajadores" como consideraban a la España derrotada, cambiaron de actitud al tener que competir con tantos refugiados en un México pobre, de ínfimos recursos materiales en una década de crisis y depresión económica cuando apenas estaban saliendo a flote de su propia revolución. También fueron complejas las reacciones de los diferentes grupos políticos no afectos al presidente. La vieja derecha católica prácticamente vociferaba contra los "rojos" españoles y su actitud era compartida por los antiguos residentes españoles, llamados popularmente "gachupines". Las elites criollas, opuestas a los principios indigenistas revolucionarios, veían a los españoles con simpatía racial y cultural y, por su parte, los grupos más nacionalistas surgidos de la revolución reivindicaban los orígenes prehispánicos y rechazaban a los españoles como una nueva forma de etnofobia.

Pero cuando el Presidente abrió sin dudar las puertas a los españoles no sabía hasta qué punto este hecho sería afortunado para el país, según se desprende del balance que haría años después, el 14 de abril de 1957:

Y al llegar ustedes a esta tierra nuestra, entregaron su talento y sus energías a intensificar el cultivo de los campos, a aumentar la producción de las fábricas, a aviviar la claridad de las aulas, a edificar y honrar sus

202. Quien alude a un trabajo de Lourdes Márquez Morfín sobre el tema titulado "Los republicanos españoles en 1939: política, inmigración y hostilidad", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, [458, agosto (1988), pp. 128-150].

hogares y hacer, junto con nosotros, más grande a la nación mexicana. En esta forma han hecho ustedes honor a nuestra hospitalidad y a nuestra Patria (Serrano, 1983: 25 y Caudet, 1992: 445-447).

Como vemos, no todos los refugiados eran intelectuales y artistas, había gentes de todas las profesiones y no todos sufrieron la misma suerte, la vida en general no era nada sencilla. Se encuentran en un país extremadamente generoso que les concede la nacionalidad pero les prohíbe participar en la política nacional por lo cual se ven reducidos a seguir discutiendo en torno al problema de España. Al principio la esperanza de volver en poco tiempo estaba bastante generalizada, pero poco a poco fue languideciendo.

La vida cultural se va organizando en torno a algunas instituciones creadas para darles cobijo, como La Casa de España o escuelas para los hijos de los refugiados como el Instituto Vives o el Colegio Madrid. Allí se educaban los niños españoles aislados del mundo infantil mexicano, con programas de estudio y maestros españoles. Estaba todo pensado para una breve estancia, pues la esperanza en un próximo regreso se mantuvo viva durante algunos años, pero al prolongarse, el desarraigo de los niños fue inevitable²⁰³.

El ambiente de los españoles exiliados es complejo. El bloque compacto formado por los republicanos-antifascistas durante la guerra, se rompe en mil pedazos con la derrota, saliendo a la luz los rencores entre unos y otros. La guerra había dado lugar a tomas de partido y extrañas alianzas que produjeron heridas aún abiertas. Los anarquistas, que siempre se habían negado a los pactos, fueron los primeros que se lanzaron valientemente a la lucha, pero fueron criticados duramente por los comunistas que consideraban esencial la disciplina de partido. Pre-

203. Sobre este tema se pueden consultar los trabajos de Clara E. Lida, José Antonio Matesanz y Beatriz Morán, "Las instituciones mexicanas y los intelectuales españoles refugiados: La Casa de España en México y los colegios del exilio", en José Luis Abellán y Antonio Monclús (coords.), *El pensamiento español contemporáneo y la idea de América*, Barcelona 1989 y vol. II de *El pensamiento en el exilio*, citados por C. E. Lida (1991: 83).

cisamente los que menos contaron, para Garosci, fueron los socialistas, obligados a pactar con los comunistas y prácticamente supeditados a ellos por medio de alianzas (Garosci, 1981: 67). Las dos alas en que se dividió el partido (Largo Caballero y Prieto), perdieron el control del mismo bajo la presión y hostilidad de los comunistas, de modo que surgió una nueva facción, apoyada por ellos, que sería la de Negrín (Garosci, 1981: 68). Incluso el recuerdo del presidente Azaña aún es motivo de controversia.

Todas estas discrepancias se reflejarán en las distintas organizaciones que se disputan el control de los fondos de ayuda para los refugiados políticos. Por un lado estaría el SERE (Socorro Español Republicano) en torno a Negrín y por otro la JARE (Junta de Asistencia a los Republicanos Españoles), en torno a Prieto. Las dos fueron sustituidas en 1940 por la Comisión Administradora del Fondo de Auxilio a los Refugiados Españoles, CAFARE, establecida por el Gobierno de Cárdenas para evitar las rencillas entre las otras. Con el apoyo de cuáqueros y otras asociaciones privadas llegaron los primeros barcos, el *Flandre*, con 312 pasajeros que llegaría el 1 de junio; trece días después el *Sinaia*, con casi 1.600 emigrados, después el *Ipanema* con 900 y posteriormente el *Méxique*, con 2.000. En 1940 y 1941 todavía llegaron algunos más como el *Nyassa*, el *Winnipeg*, el *De Grasse*, el *Serpa Pinto* (en el que llegaría Max Aub), el *São Thomé*, el *Quanza*, el *Cuba* (o *Saint-Dominique*). Se calcula por aproximación que debieron llegar unos veinte mil republicanos refugiados (Lida, 1991: 69-72).

Por otro lado la confianza en el regreso y la seguridad en el éxito de las gestiones internacionales hacen que la búsqueda de soluciones sean también motivo de discrepancia. En México, el líder del partido socialista español, Indalecio Prieto, propone la alianza con los monárquicos partidarios de Juan de Borbón, las diferencias de opinión latentes durante tanto tiempo entre los grupos de Negrín y Prieto se reflejarán en el seno del Gobierno republicano que llevará a la crisis ministerial de enero de 1947.

Los españoles acudían para reunirse al Centro Republicano Español y a los cafés mexicanos que fueron españolizados rápidamente; pero cuando los cafés cerraban sus puertas, las tertulias se continuaban en casa de León Felipe hasta las tres de la mañana, como recuerda Francisco Giner de los Ríos (1983: 11-13). Es cierto que los cafés en la capital mexicana serán centros de reunión para los exiliados políticos, pero no llegarán a alcanzar la importancia de los cafés españoles en las décadas de los veinte y los treinta²⁰⁴. Max Aub nos deja un documento excelente del impacto que produjeron a través de los ojos de *Ignacio Jurado Martínez*, camarero del café Español²⁰⁵:

Los recién llegados no podían suponer -en su absoluta ignorancia americana- el caudal de odio hacia los españoles que surgió de la tierra durante las guerras de independencia, la Reforma y la Revolución, amasado lo mismo con los beneficios que con las depredaciones. Ni alcanzarían a comprenderlo, en su cerrazón nacionalista, con el orgullo que les produjo la obra hispana que descubrieron como beneficio de inventario ajeno, de pronto propio. Jamás las iglesias produjeron tanta jactancia, y más en cabezas, en su mayor número, anticlericales (Aub, 1960: 16).

Es capaz de sintetizar en pocas palabras, no sólo la mezcla de simpatía y antipatía con la que fueron recibidos los exiliados españoles,

Los primeros años, la prensa más leída, partidaria de Franco, les solía llenar de lodo; mientras los revolucionarios, en el poder, antihispanistas por definición, los acogían con simpatía política, los opositores -*carcas* y *gachupines*²⁰⁶- los vieron con buenos ojos, por españoles, repudiándolos por

204. Sobre la vida social de Max Aub en México, al menos en los primeros años, Jaime García Terres nos da una ligera semblanza en "La Historia" (1973: 68-70) y descubrimos, gracias a R. Cardiel Reyes sus estrechas relaciones con la comunicad judía mexicana, relaciones inexistentes en España (1973: 87).

205. Nacido en Arizpe el 8 de agosto de 1918 y personaje del cuento *La verdadera Historia de la muerte de Francisco Franco* (Aub, 1960).

206. *Carca* sería sinónimo de reaccionario, mientras que *gachupín* es la denomina-

éxito y escapa fácilmente. Cuando vuelve a su país, en España se han sucedido los acontecimientos

formación del Directorio Militar bajo la presidencia del general González Tejada; el pronunciamiento del general López Alba, en Cáceres; la proclamación de la Monarquía, su rápido derrumbamiento; el advenimiento de la Tercera República (Aub, 1960: 30-31).

Si bien este resultado es muy apetecible para el autor, no resuelve los problemas del personaje, pues los españoles republicanos han sido sustituidos por españoles falangistas, igual de escandalosos.

En medio de esta confusión es de señalar la admirable camaradería y solidaridad demostrada por algunas personalidades relevantes como en el caso de León Felipe y Enrique Díez Canedo, según descubrimos a través del vívido relato de los recuerdos personales de Francisco Giner de los Ríos²⁰⁸, pues los recién llegados acuden inmediatamente a visitar a E. Díez Canedo que vivía en la calle Ezequiel Montes y a León Felipe en la calle Edison 5, con su mujer Berta Gamboa. Estos suelen prestar ayuda buscándoles alojamiento, ocupación, e incluso, si es preciso, contribuyen económicamente con su propio sueldo. Francisco Giner de los Ríos entrará a trabajar junto con Alfonso Reyes en el Fondo de Cultura Económica, situado en el Banco Hipotecario (piso alto de Madero 32), que había cedido este espacio a La Casa de España en México.

La casa de España en México fue creada en 1938 y sus derroteros culturales fueron dirigidos por Alfonso Reyes²⁰⁹ como presidente y Daniel Cosío Villegas como

208. Llega primero a Nueva York gracias a su tío, Fernando de los Ríos, Embajador de la República Española en Washington. Posteriormente se incorpora a una expedición de la JUNTA DE CULTURA ESPAÑOLA, presidida por José Bergamín, Juan Larrea, Josep Carner de camino hacia México, junto con Emilio Prados, Roberto Fernández Balbuena, Antonio Rodríguez Luna, José Renau, José María Gallegos Rocafull y Ricardo Viñes. Se hospedan en el Hotel Regis y a la mañana siguiente llegan a su encuentro Octavio Paz y Efrán Huerta entre otros. (1983: 11, 13).

209. El escritor y crítico mexicano (Monterrey, Nuevo León, 1889 - Ciudad de México, 1950), ingresó en 1914 en el cuerpo diplomático de su país, desempeñando diferentes cargos en Francia, Argentina, Brasil y España, donde permanecerá hasta

secretario, con el apoyo de un selecto Patronato. Inicialmente pretendían llevar a México especialistas en diversas áreas de la creación y del conocimiento para que colaboraran en el desarrollo de la vida intelectual del país. Así llegaron los primeros invitados, entre los que se encontraban León Felipe Camino, que ya había residido en el país y estaba casado con una mexicana, José Moreno Villa, José Gaos, Enrique Díez-Canedo o *Juan de la Encina*. La intención inicial era dar cobijo transitorio a estos intelectuales hasta que terminara la Guerra Española pero ante la situación creada por la derrota los esfuerzos se tuvieron que intensificar en distintos grados. A los dos años de su creación, en 1940, La Casa de España tuvo que integrarse más en la vida mexicana y se transformó en el Colegio de México. Los antiguos miembros fueron siendo acogidos por otros centros de investigación especializada y el 14 de abril de 1941 se fundó el primer centro de docencia y posgrado de la institución, el Centro de Estudios Históricos dirigido por el mexicano Silvio Zavala.

A través de la Junta de Cultura Española y la Casa de la Cultura Española, lugar de reunión dependiente de la primera, se organizaban exposiciones temporales de pintura, escultura y grabado de artistas mexicanos y españoles a través de las cuales se pretendía formar un fondo permanente de obras artísticas para un futuro Museo del Pueblo Español en el Destierro (Ballester, 1976: 50).

En 1949 fue inaugurado el Ateneo Español de México con un discurso de Alfonso Reyes que demuestra que participaba de los mismos ideales que alimentaban a los exiliados españoles

1924. Colaboró en la *Revista de Filología Española*, *Revista de Occidente* y en la *Revue hispanique*. A su regreso a México disfrutó de un gran prestigio durante toda su vida, dentro y fuera de las fronteras mexicanas. Gracias a su ascendiente, los intelectuales españoles pudieron encontrar cobijo y medios adecuados para sobrevivir. Durante su estancia en España conoció a los principales personajes de la época, entablado, ya entonces, una gran amistad con Enrique Díez-Canedo, Corpus Barga o Antonio Espina. Posteriormente, a través de La Casa de España en México, dió acogida a todos cuantos intelectuales de valía pudo poner a salvo tras la Guerra Civil, buscando un acomodo digno y ayudas a muchos otros. De sus estrechas relaciones con España y lo español se puede consultar la obra de Héctor Perea titulada *España en la obra de Alfonso Reyes* (1990).

los ateneístas de mi tiempo hemos conocido la *Paideia* en acción. (...) Alguna vez tenía que decir lo mucho que significó para mí aquel hogar del espíritu, donde encontré a mis primeros amigos españoles, y sin duda el bálsamo en mis amarguras del destierro²¹⁰.

Alfonso Reyes, la gran figura de las letras mexicanas²¹¹, sería decisiva para la adaptación de los intelectuales españoles y particularmente en el caso de Max Aub. Su intervención es decisiva para que nuestro escritor consiga la naturalización mexicana. En carta 19.8.1955, junto con el anuncio del nacimiento de un nieto, Aub le cuenta los detalles burocráticos de su segunda petición de nacionalidad, datos muy importantes para su biografía en México:

La primera [le sería negada], por equivocación del joven abogado que quiso tramitarme los papeles y la intransigencia legal del Jefe del Servicio Jurídico de Relaciones, Licenciado Treviño Ríos, se quedó, como se dice "tan bonito" en "veremos". Porque, como era natural, pedí mi naturalización como español y como tal se ordenaron mis papeles, más luego resultó que sólo eran beneficiarios de esa cláusula los españoles de padres españoles por nacimiento y, como usted sabe, los míos lo fueron hace más de 40 años, por naturalización.

Se me sugirió la naturalización privilegiada para lo que ha tenido usted a bien escribirme las líneas que figuran en el expediente. todo este preámbulo para relatarle la conversación de Jorge González Durán con el Licenciado Treviño Ríos, hace días. Según este último, la naturalización privilegiada ha sido pedida por muchos individuos que creen haber realizado obras en pro de México como, por ejemplo, la construcción de una gasolinera, el establecimiento de una fábrica de camisas (no había nada que igualaba mi caso a és-

210. "Saludo para el ateneo español de México", fechado el 16-III-1949 y publicado en *Marginalia*, primera serie, 1952, recogido por H. Perea (1990: 119-122).

211. La dedicatoria del *Orozco* de Luis Cardoza y Aragón en 1959 es significativa: "A México, en manos de Alfonso Reyes" (Cardoza, 1983).

tos). -Ah- decía mirándome -si hubiese usted abierto una fábrica que hiciera posible la elaboración de un producto que antes se importara. Y me lo confirmara el Ministro de Economía... entonces no habría problema...

Así estamos querido Alfonso y me parece que esta vez también fracasaré, si no por los siglos de los siglos, por lo menos durante el tiempo que quede mi expediente dormido en los apretados archivos de la Secretaría.

He querido poner a usted al corriente del estado actual del asunto para agradecerle, una vez más su gentileza²¹².

Como respuesta, Alfonso Reyes, el 24.8.1955, le escribe a Max Aub:

Mi querido Max Aub: No puedo creer que fracasemos otra vez. De todos modos, voy a intentar un recurso desesperado: hablaré con funcionarios de la Secretaría.

Entretanto, feliz abuelo, mando a usted y a los suyos un muy afectuoso abrazo y nuestra enhorabuena

y como postdata:

Visite cuanto antes a mi sobrino Bernardo Reyes, amigo de usted, en la Dirección General de Prensa y Publicidad de la Secretaría de Relaciones Exteriores y llévele un pequeño apunte con todos los datos, fechas, etc. de su expediente. El lo defenderá a usted²¹³.

Pero Alfonso Reyes, que había sido miembro del Centro de Estudios Históricos, no es el único que recibe a los españoles con los brazos abiertos. Desde antes de la guerra de España, los intelectuales mexicanos, que J. Gaos llama de la "Revolución", tenían por los miembros de la Institución Libre de Enseñanza, de la Junta para la Ampliación de Estudios, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central, de la *Revista de Occidente* y de *El Sol*, un aprecio que no

212. Copia de carta de Max Aub a Alfonso Reyes, (19.8.1955, leg. prov. A-B. Max Aub).

213. Leg. prov. A-B. Max Aub.

tenían por el resto de España y que no tuvieron por la España de Franco. Pero no sólo fue por eso por lo que se les dispensó una excelente acogida, fue porque los hombres de la "Revolución" tenían conciencia de que ellos y los republicanos eran aliados en la lucha contra un enemigo aliado también. Perdida por el momento en España, seguía en México, y el grueso de las fuerzas vencidas en la Península por la alianza internacional, debía venir a reforzar las de la Revolución (Gaos, 1966: 170-171).

En general se puede decir que los intelectuales de las Américas recibieron con buenos ojos y amigablemente a los españoles. Algunos ya se conocían de haber participado en el II Congreso de Intelectuales para la defensa de la Cultura celebrado en Madrid, Valencia y Barcelona (Aznar, 1987: 224), concretamente de México acudieron José Mancisidor, Octavio Paz y Carlos Pellicer²¹⁴ y de Chile Vicente Huidobro y Pablo Neruda²¹⁵. Este último vivió después en México una temporada, de

214. José Mancisidor, defensor de Veracruz contra la invasión norteamericana, era profesor de la Escuela Normal de Xalapa y asistió al Congreso de Escritores Americanos realizado en Nueva York en 1937, viajó a la URSS en 1936 y participó en el Congreso de escritores mexicanos en enero de 1937. Presidente de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (L.E.A.R.), a quien P. Neruda dirigió las cartas de invitación (Aznar, 1987: 140). Protagonizó una célebre controversia con el escritor y crítico de arte Luis Cardoza y Aragon precisamente a causa de la libertad en la expresión artística (Aznar, 1978: 152).

Octavio Paz (Ciudad de México, 1914). Creador de dos revistas literarias, *Plural* y *Vuelta*. Durante su juventud viajó por Europa, contactando con los surrealistas franceses. La estancia en España de Octavio Paz, tal vez el delegado más joven del Congreso, tendrá una especial significación, tal como él mismo ha referido en numerosas ocasiones (Aznar, 1987: 153-154). Anticomunista militante en la actualidad, en 1937 fue invitado expresamente por Pablo Neruda, que conocía su obra. Entonces era considerado "compañero de viaje" comunista aunque de simpatías trotskistas (Aznar, 1987: 154). También era conocido por Rafael Alberti, María Teresa León y los componentes de *El Mono Azul*, revista en la que publicará un texto. En el Congreso tuvo ocasión de conocer de cerca a grandes poetas que admiraba como Vicente Huidobro, César Vallejo y Pablo Neruda.

El poeta mexicano Carlos Pellicer (Villahermosa, 1898 - Ciudad de México, 1978) formó parte del grupo de poetas de la revista vanguardista *Contemporáneos* (1928-31).

215. Vicente Huidobro (Santiago, 1893 - Cartagena, 1948). En 1916 viajó a Europa, conociendo los movimientos de vanguardia de principios de siglo, entablando amistad con G. Apollinaire y P. Picasso. Durante su estancia en Madrid promovió el movimiento denominado "creacionismo" y en 1917 colaboró en la revista *Nord-sud*, editada por G. Apollinaire y P. Reverdy; más tarde publicaría la revista *Ultra* (1921-22), que daría lugar al "creacionismo" y el "ultraísmo". Con Hans Arp

1940 a 1943.

La personalidad más fuerte entre todos ellos sería sin duda la de Pablo Neruda, que había iniciado sus relaciones con España en 1927²¹⁶ y que junto con Vicente Huidobro será el escritor antifascista de mayor prestigio internacional aunque entre ellos existía, curiosamente, una virulenta rivalidad²¹⁷.

La delegación mexicana tuvo entre todas ellas una particular relevancia al ser

preparó *Tres novelas ejemplares* en 1935.

V. Huidobro viajó a España por primera vez hacia 1916, tomando contacto entonces con Rafael Cansinos-Asséns.

Es el seudónimo de Ricardo Eliecer Neftalí Reyes Basualdo (Parral, 1904 - Santiago de Chile, 1973). Hijo de un ferroviario se educó en una coudidad tradicional y muy religiosa. De 1920 a 1927 residió en Santiago de Chile donde publicó sus primeros poemas. Desempeñó algunos cargos consulares en China, Ceilán, Birmania, Barcelona y Madrid (1934-1937), donde conoce a los miembros de la generación del 27, fundando la revista *Caballo verde para la poesía*. Durante la Guerra Civil española experimenta un gran cambio político y literario, apoyando activamente la causa republicana. Cesado de su cargo consular en Madrid se traslada a París y después a Santiago de Chile hasta que vuelve a París como cónsul. En México desempeñó el mismo cargo de 1940 a 1943. Hasta 1945 no ingresa en el partido comunista, siendo entonces elegido senador. Desde 1948, a raíz de su discurso *Yo acuso*, tuvo que vivir en la clandestinidad, viajando a Europa, México, la URSS y China.

216. P. Neruda recuerda esta inicial experiencia en *Confieso que he vivido. Memorias* (1974: 96) y describirá a Federico García Lorca, Miguel Hernández y sus experiencias de la Guerra de España en el cap. 5, "España en el corazón".

217. Era pública y notoria en la sociedad literaria internacional la abierta enemistad existente entre P. Neruda y V. Huidobro. Para evitar que el segundo dejara de acudir al Congreso, un grupo de escritores antifascistas, por iniciativa de Tristan Tzara, pidieron a los dos que limaran sus asperezas por el bien de la causa (Aznar, 1987: 187). En la carta dirigida a V. Huidobro firman, entre otros, José Bergamín, Alejo Carpentier, Tristan Tzara, César Vallejo y Juan Larrea (188).

Huidobro, que se había afiliado al Partido Comunista entre 1929 y 1931, ironizaba acerca del compromiso de Neruda y de otros escritores chilenos jóvenes porque no daban el mismo paso, llegando a decir en una entrevista para *Síntesis* (2 abril 1933) que

"todo individuo menor de sesenta años que no es simpatizante al comunismo es un mediocre o un señor que vive fuera de la vida, y todo individuo menor de cuarenta años que no es comunista es un idiota" (Aznar, 1987: 189).

Por contra, en sus memorias, Neruda asegura que durante la Guerra Civil española se define como comunista (Neruda, 1974: 177) ya que entonces los comunistas eran los únicos que estaban lo suficientemente organizados para enfrentarse a los fascistas (192-193). En realidad Neruda es antifascista sentimental sin partido hasta que años después, junto a Allende, pasa a ser militante del Partido Comunista. Mientras tanto Huidobro después de haber sido comunista apasionado en los años treinta pasa a ser un ferviente anticomunista.

México el único país americano que ayudaba resueltamente a la República española. Con los delegados viajaron algunos escritores y artistas mexicanos pertenecientes a la L.E.A.R. (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios)²¹⁸ y Gabriel Lucio, colaborador del presidente Cárdenas en la Reforma Educativa. Además se realizaron algunas exposiciones entre España y México²¹⁹.

Así pues, Max Aub encontrará numerosos amigos en México, entre los cuales estarán Octavio Paz o los intelectuales firmantes del manifiesto "Hablan los intelectuales de todo el mundo" de 1936²²⁰. Entre los muchos firmantes se encuentran Antonio Castro Leal, Agustín Yáñez, Eliseo Ramírez, Felipe Teixidor, Julio Torri²²¹, Rodrigo García Treviño, o Gilberto Bosques²²², que llegarán a tener en algunos casos participación en la obra de Max Aub. También firmaba el manifiesto Luis Cardoza y Aragón²²³ que originó una agria polémica en el Congreso por cuestio-

218. Como complemento a este Congreso se celebró en la ciudad de México otro de Escritores, Artistas, Hombres de Ciencias e Intelectuales que sería inaugurado el 17 de enero de 1937 en el Teatro de Bellas Artes, convocado por la L.E.A.R.

219. Con motivo del Congreso el pintor Fernando Gamboa organizó una exposición, con la colaboración de José Chávez Morado, sobre *Cien años de grabado político mexicano* que se inauguró en el Ateneo de Valencia el día 13 de agosto de 1937. A su vuelta a México organizó allí otra titulada *España en llamas*, inaugurada en el Palacio de Bellas Artes. Asimismo el secretario general del Partido Comunista Mexicano, Hernán Laborde, pronunció unas palabras de solidaridad en las que aclara la postura cultural basada en el antisectarismo político y el antidogmatismo estético (Aznar, 1987: 149).

En aquellos momentos también se realiza la exposición *España a México. manifest. de arte Catalán*, (Cataluña, 1937) cuyo catálogo, de la Generalitat de Catalunya, se encuentra en la biblioteca personal de Max Aub (A-B. Max Aub).

220. Publicado en *Futuro*, "Revista Popular. Publicación de la Universidad Obrera de México", núm. 8, octubre de 1936, pp. 18-19, reproducido por M. Aznar (1987: 144-147).

221. Aparece en *Jusep Torres Campalans*. Alfonso Reyes proporciona una carta de recomendación a Jusep para Julio Torri, carta que el pintor no utilizará. También aparece entre las "entrevistas ficticias" inventadas por Carlos Fuentes.

222. Quien ya hemos comentado que proporcionó cobertura diplomática a Aub en Francia antes de ser encerrado en el campo de Vernet.

223. Este poeta, novelista y crítico de arte guatemalteco falleció recientemente (1992) en Ciudad de México a la edad de 88 años, donde residía permanentemente desde los años cincuenta, después de romper con su país natal a consecuencia del golpe planeado por la CIA que derrocó al presidente Jacobo Arbenz en 1954. Estu-

nes estéticas ya que discrepaba de la ortodoxia comunista (Aznar, 1987: 152). Es precisamente uno de los críticos con los que Max Aub mejor se entendió en México, a tenor de los volúmenes de este escritor que se hallan en su biblioteca²²⁴.

El ambiente del México de los años cuarenta es cosmopolita porque se concentran allí numerosos refugiados europeos que huyen de la guerra, según nos cuenta P. Neruda:

La sal del mundo se había reunido en México. Escritores exilados de todos los países habían acampado bajo la libertad mexicana, en tanto la guerra se prolongaba en Europa, con victoria tras victoria de las fuerzas de Hitler que ya habían ocupado Francia e Italia. Allí estaban Anna Seghers y el hoy desaparecido humorista checo Egon Erwin Kish, entre otros (Neruda, 1974: 222).

Entre estos exiliados internacionales se encontrarían Leonora Carrington y Remedios Varo²²⁵, quienes llegan a raíz de la II Guerra Mundial, y pueden estar en la misma situación Elena Poniatovska, Frans Blom o Gertrude DUBY²²⁶, enriqueciendo la

dió en París y fue amigo de Octavio Paz, cuando los dos acudían a las tertulias del café París de México, y de los pintores contemporáneos mexicanos, especialmente de José Clemente Orozco. Después de Miguel Angel Asturias era la máxima figura de las letras guatemaltecas, precisamente una de sus últimas obras, con la que ganó el Premio Mazatlán en 1991, es *Miguel Angel Asturias. Casi novela*, que recuerda extraordinariamente en la idea del título la obra que Max Aub dejó inacabada, *Luis Buñuel, novela*. Es considerado uno de los precursores de la literatura moderna y la poesía surrealista en América Latina. (Orgambides, 1992).

224. Entre los libros sobre arte que posee Max Aub, se encuentran los siguientes de Luis Cardoza y Aragón: *México, pintura de hoy*, (México, F.C.E. 1964); *José Guadalupe Posada*, (México 1963); *La nube y el reloj*, (México 1940); *Orozco*, (México 1959); *Antonio Rodríguez Luna. Obra retrospectiva 1939-1959*, (INBA/ SEP, México, 1959); *Picasso grabador*, (UNAM, México, 1961). Todos en el *Archivo-Biblioteca Max Aub*.

225. Española casada con el poeta surrealista Benjamín Peret, en 1937 marcha con él a París. Con motivo de la invasión alemana de Francia, no por la pérdida de la Guerra Civil española, se traslada a México.

226. Elena Poniatovska nace en París en 1933, de madre mexicana y padre polaco. Estudia en México y EEUU hasta que finalmente se establece en México en 1942. Profesora de literatura y periodismo pero sobre todo periodista desde 1954 para el diario *Excelsior*, *El Día* y *Novedades* y en las revistas *Siempre*, *Plural*, *Mañana*, *Artes de México*, *Los Universitarios* y *La palabra y el hombre*. Son famosas

vida cultural mexicana. Tarde o temprano todos tendrían relación con nuestro escritor. Pero no sólo había refugiados europeos o españoles:

Llegaban a mi casa los españoles Wencelao Roces, de Salamanca, y Constanca de la Mora, republicana, pariente del duque de Maura, cuyo libro *In pace of splendor* fue un *bestseller* en Norteamérica, y León Felipe, Juan Rejano, Moreno Villa, Herrera Petere, poetas, Miguel Prieto, Rodríguez Luna, pintores, todos españoles. Los italianos Vittorio Vidale, famoso por haber sido el comandante Carlos del 5° Regimiento, y Mario Montagnana, desterrados italianos, llenos de recuerdos, de asombrosas historias y de cultura siempre en movimiento. Por ahí andaba también Jacques Soustelle y Gilbert Medioni. Estos eran los jefes gaullistas, representantes de Francia Libre. Además pululaban los exiliados voluntarios o forzosos de Centroamérica, guatemaltecos, salvadoreños, hondureños. Todo esto llenaba a México de un interés multinacional y a veces mi casa, vieja quinta del barrio de San Ángel, latía como si allí estuviera el corazón del mundo (Neruda, 1974: 223-224).

Neruda comenta algo que es muy curioso para nuestra investigación con respecto a las artes y las letras.

Las artes y las letras se producían en círculos rivales, pero ay de aquél que desde afuera tomara partido en pro o en contra de alguno o de algún grupo: unos y otros le caían encima (Neruda, 1974: 229).

Lo que explicaría el que *Jusep Torres Campalans* se considerara una especie de "intromisión" por parte de algunos sectores de la crítica cuya cabeza más signi-

sus entrevistas a personalidades del mundo intelectual mexicano (Max Aub cita en *Jusep Torres Campalans* la mantenida con Ricardo Pozas).

Frans Blom nace en Copenhague, Dinamarca, en 1893 y muere en San Cristóbal de las Casas, México, en 1963. En 1923 ha explora las ruinas de Palenque y en 1925 dirige una expedición a la parte central de Chiapas y Guatemala. En colaboración con su esposa, la suiza Gertrude Duby, escribe en español *La selva lacandona* (2 vols.) que se encuentra en el *Archivo-Biblioteca Max Aub*.

Gertrude Duby, procedente de Suiza donde nace en 1901, llega a México hacia 1940. Se establece en San Cristóbal de Las Casas, donde se interesa especialmente por los indios lacandones. Junto con su esposo Frans Blom, recorre habitualmente la selva.

ficativa sería Margarita Nelken (Véase cap. IV).

En cuanto a Max Aub, recordemos que en 1942, se escapa del campo de Djelfa y llega a Casablanca con intención de viajar hacia los E.E.U.U. por lo tanto no pretendía recalar en México, al menos en un primer momento. En eso no era único, creemos que salvo algunas excepciones de gran talla, como León Felipe o E. Díez-Canedo, que habían viajado a México antes de la Guerra Civil, las Américas en general no era un destino al que aspiraran los jóvenes intelectuales españoles. Recordemos las declaraciones de Luis Buñuel a este respecto que solía repetir a sus amigos que si alguna vez llegaba a perderse, no le buscaran en Hispanoamérica (Buñuel, 1982), o a José Moreno Villa que pensaba que su estancia en México sería breve porque pretendía quedarse en los E.E.U.U. (Moreno, 1976). Max Aub, como hemos ido apreciando, se sentía atraído fundamentalmente por la cultura francesa y estaba dispuesto a llegar a los Estados Unidos. Sin embargo, tanto Buñuel como Aub, acabarán realizando la mayor parte de su obra en México.

Cuando finalmente llega, la gran masa de exiliados, que llegó en 1939, ha ido encontrando su sitio. Las instituciones creadas para organizar la vida cultural funcionan y se encuentra con numerosos amigos ya asentados que pueden ayudarle, entre ellos León Felipe Camino, José Moreno Villa, Enrique Díez-Canedo (quien muere dos años después) o *Juan de la Encina*, integrados en el mundo intelectual mexicano a través del Colegio de México. También se encontraría con antiguos amigos como José Gaos, José Medina Echevarría, o Josep Renau. A todos los conocemos de su etapa valenciana y madrileña.

Sin duda alguna es Josep Renau Berenguer el artista con quien más se relacionará Max Aub en México. Había llegado en 1939 y ya había trabajado con David Alfaro Siqueiros en el mural *Retrato de la burguesía*²²⁷ al tiempo que colaboraba en

227. De 1939 a 1940. Fue la primera experiencia artística colectiva entre artistas mexicanos y españoles organizada por David Alfaro Siqueiros. El grupo estaba integrado por los pintores mexicanos Luis Arenal y Ramón Pujol y los artistas españoles Miguel Prieto, Josep Renau y Antonio Rodríguez Luna. Se trataba de hacer un mural alusivo a la guerra europea, la ascensión del fascismo, la lucha de los

las revistas *España Peregrina* y *Las Españas*²²⁸. En 1940 Renau consigue nacionali-

trabajadores, etc. Se produjeron algunas divergencias personales por las que Miguel Prieto y Rodríguez Luna abandonaron el proyecto, al tiempo que David Alfaro Siqueiros y Luis Arenal tuvieron algunos problemas policiales en relación con el atentado contra León Trotsky en la villa de Coyoacán el 20 de mayo de 1940 perpetrado por el Partido Comunista Mexicano. Según testimonio de Josep Renau, fueron él y su mujer quienes finalizaron el mural (García, 1992: 22-23).

228. *España Peregrina* (1940-1941). Fue creada por la Junta de Cultura Española, organismo que se constituyó en París el 13 de marzo de 1939, y los responsables de editar la revista fueron los miembros fundadores de la Junta. Formaban la directiva: José Bergamín, José Carner y Juan Larrea. Secretario Eugenio Imaz. Diecisiete vocales: Juan M. Aguilar, Roberto F. Balbuena, Corpus Barga, Pedro Carrasco, Garrorena, José M. Gallegos, Rodolfo Halffter, Emilio Herrera, Manuel Márquez, Agustín Millares, Tomás Navarro Tomás, Isabel O. de Palencia, Pablo Picasso, Augusto Pi y Suñer, Enrique Rioja, Luis A. Santullano, Ricardo Viñós, Joaquín Xirau, etc. Una de las aspiraciones obsesivas fue conseguir la unidad de los intelectuales exiliados. Los aspectos más tópicos del exilio como el sentimiento de extrañamiento, soledad y nostalgia eran abordados reiteradamente. Se dieron explicaciones diversas de la derrota, culpando a las democracias europeas de haber abandonado a su suerte a la República, y se reflexionó sobre Europa y América. Los temas literarios y artísticos no son abundantes por lo que algunos escritores, entre ellos Max Aub, no publican en sus páginas. En cuanto a Jose Renau cabe destacar su artículo "Reflexiones sobre la crisis ideológica del arte" (núm. 2), en el que pasa revista a las últimas tendencias artísticas, llegando a la conclusión que el dadaísmo y el surrealismo fracasaron en su cometido porque se alejaron de los planteamientos iniciales y produjeron una reacción en los artistas hacia los valores eternos del arte, "el arte puro". Renau aboga por un arte más comprometido socialmente pero al mismo tiempo alerta contra la mera expresión propagandística. (Caudet, 1992: 215-216).

El núm. 1 de *Las Españas* sale el 29 de noviembre de 1946, destacando el hecho de que la revista salía en unos momentos difíciles de la historia de España. *España Peregrina* había desaparecido en 1941 y albergaban la pretensión de ser una revista de literatura, poniendo énfasis en que les interesaba luchar contra los "verdugos de la patria" cuando se cumplen diez años de sufrimiento. Afirma que no pertenece a ninguna camarilla literaria ni está obligada a ninguno de los sectores que componen la emigración política. Había secciones de editoriales, artículos sobre literatura, filosofía, arte y cine, poesía del destierro, noticias, páginas históricas, jóvenes escritores, la España franquista, España en el recuerdo, cartas, el cuento del mes, figuras... etc. En la sección de arte se publicaría en el núm. 1 "Don Francisco de Goya", José Bergamín escribiría sobre "A. Rodríguez Luna". En el número 2 "Enrique Climen", "Antonio Ballester", José Renau escribiría sobre "El pintor y la obra". En el núm. 3 "Velázquez". En el núm. 6 Miguel Prieto escribe sobre "Arturo Souto"; Daniel Tapia sobre "A. Rodríguez Luna". En el núm. 9 Juan Rejano sobre "Climent, pintor intemporal". En el núm. 11 Bernard Champigneulle sobre "Las cerámicas de Picasso"; Margarita Nelken sobre "El arte y la sociedad". En el núm. 12 Ramón Gaya un "Homenaje a Mariano Orgaz", "Los paisajes de Lizarraga", y Juan Renau sobre "Antonio Ballester" (Caudet, 1992: 241). Además de Renau colaboran Manuel Altolaguirre, J. Gil-Albert, Pedro Bosch-Gimpera, J. Herrera Petere, Luis Santullano, Juan David García Bacca, Adolfo Vázquez Humasque y poemas de Rafael Alberti, Luis Cernuda, León Felipe y Arturo Serrano Plaja (274).

Renau acabó por discrepar con el derrotismo general de la revista, publicando un durísimo ataque contra ellos en 1949 titulado "La causa de España y los especula-

zarse mexicano, mientras que Max Aub no lo será hasta 1955. Como podemos suponer es uno de sus amigos más íntimos y la relación se extendía a la esposa del artista, la pintora Manolita Ballester²²⁹.

Su amistad entra en crisis en 1952, cuando Max Aub publica el relato "Librada" en *Sala de espera* (núm. 30), criticando la postura del Partido Comunista Español en un caso real. Renau, comunista convencido le escribe quejándose, dolorosamente afectado:

Me interesa, sin embargo, fijar mi posición personal frente a tu actitud política, ahora que esta actitud política se ha afirmado con una mayor precisión. Una vieja amistad como la que ha habido entre nosotros no puede acabar en silencio. En nombre de esta amistad, durante la última etapa de tu actividad literaria, he estado sufriendo seriamente por tí. Unas veces callando, otras a través de una crítica discreta, directa o indirecta, cuya sutilidad amistosa no has sabido o no has querido comprender. Así, ni mi actitud ni las consideraciones que han tenido contigo otros camaradas míos, han podido frenar ni un ápice tu evolución al campo abierto del anticomunismo (...) Un somero balance de tu actividad política -tus escritos políticos en estos últimos años- indica con harta evidencia que no eres amigo sino enemigo de los comunistas. Y, en consecuencia, enemigo mío en tanto que comunista (...) En función de amigo, los dardos venenosos que lanzas contra el Partido Comunista manchan la amistad que te he profesado y me duelen en mi propia carne²³⁰.

dores del derrotismo" (Caudet, 1992: 301). Esta actitud de *Las Españas* fue relacionada con la generación del 98, en la que había un prefascismo latente.

229. Manuela Ballester, esposa de J. Renau y hermana del escultor Antonio Ballester Vilaseca, llamado *Tónico Ballester*, que había sido modelo de los carteles de su cuñado. Manuela es autora de un retrato de Renau pintado en Valencia en 1934. Sus otras hermanas, Rosa y Teresa, se casaron respectivamente con el dirigente comunista Angel Gaos y con el escultor Agustín Ballester Besalduch.

230. La carta, de Renau a Max Aub, desde Cuernavaca, el 25 de agosto de 1952, alude, no sólo al relato *Librada*, sino a una carta enviada a un tercero (Vicens) por Max Aub con comentarios negativos de Max Aub hacia el Partido Comunista (Leg. 12/8-12 A-B. *Max Aub*). Por la importancia del documento, y para evitar equívocos,

Pero aún no le retira su amistad. Será a raíz de la respuesta de Max Aub, que responde a vuelta de correo, cuando tome la decisión de retirarle incluso el saludo, situación muy dolorosa para el escritor.

No conocemos la fulminante carta que escribe Max Aub como respuesta, pero existen en el *Archivo-Biblioteca Max Aub*, tres borradores de la siguiente, escrita al no obtener respuesta y ver que le retiraba el saludo en plena calle:

¿No te da vergüenza? Ya se que no, y hasta puedes estar satisfecho (...) Porque yo no soy un renegado. En este caso tu actitud sería perfectamente normal. Yo estoy donde estaba, vosotros estuvisteis en cierto tiempo con los socialistas, ahora no. ¿Es mi culpa? (...) y conste seguro de que "soy amigo de los comunistas" y que no soy enemigo del partido comunista (...) No me saludas por divergencias políticas, decides romper nuestra amistad, obedeciendo a la orden de tu partido. (...) Si el mundo que deseas es así, te aseguro que no vale la pena (...) Porque el hombre vale más. Y tu vales más de lo que ahora haces. Por eso, el día de mañana, en que tengamos que volver a luchar el uno al lado del otro, no te guardaré rencor²³¹.

El hecho de que el borrador se transformara en carta y que esta fuera enviada o no, carece de importancia para nosotros, porque lo que nos demuestra este borrador es que Josep Renau es realmente uno de los más importantes interlocutores de Max Aub en sus novelas. Los argumentos, que se repiten incansablemente entre comunistas que defienden la disciplina de partido y el resto de los personajes de múltiples adscripciones que defienden la libertad personal de elegir, de mantener la amistad ante cualquier mandato externo, son los mismos que utilizan los dos amigos en sus discusiones.

(Morán, 1992), se transcribe íntegramente en apéndices.

231. Primer borrador de tres similares de Max Aub a Renau, fechados en septiembre 1952. (Leg. 12/8-13A A-B. *Max Aub*).

Años más tarde, en 1958, disipado seguramente el incidente, Renau le presta libros para la documentación de *Jusep Torres Campalans* al mismo tiempo que realiza el fotomontaje de *Campalans* junto a Picasso (Véase cap. VIII)²³². Ese mismo año Renau sale de México con destino a Berlín.

Además Max Aub se encontrará con numerosos artistas plásticos españoles de diferentes generaciones²³³, como los pintores Antonio Rodríguez Luna, Enrique Climent, Arturo Souto, Miguel Prieto, José Moreno Villa, Ramón Gaya²³⁴, Salvador Bar-

232. A partir de la experiencia republicana en CIFESA y la de cartelista durante la guerra, Josep Renau formó en México, junto con su familia, el colectivo *Estudio Imagen*, desarrollando una ingente producción cartelística con uso del proyector de opacos, aerógrafo, planos de color alternando con tipografías artísticas, etc.

233. Según la clasificación realizada por el Comité de Recepción del S.E.R.E. entre los refugiados del *Sinaia*, *Ipanema* y *Mexique* figuraban 26 pintores, 21 dibujantes y 4 escultores pero Carlos Martínez, en *Crónica de una emigración* (1959) llega a enumerar 34 pintores y nueve escultores. Entre todos ellos sólo hablaremos de algunos más renombrados o que tuvieran relación con Max Aub.

Excluimos de nuestra selección los artistas que sólo estuvieron de paso por México.

234. Antonio Rodríguez Luna (Montoro, 1910 - Córdoba, 1985) que estudia pintura en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla y Madrid, con Julio Romero de Torres y Timoteo Pérez Rubio. Expuso en Copenhage con los *Artistas Ibéricos* al igual que Genaro y Pedro. De 1934 a 1936 reside en Barcelona. Al finalizar la Guerra Civil Española pasa a París y después de ser internado por unos días en un campo de concentración, expone sus dibujos de la guerra en la Maison de la Culture y ese mismo año recibe asilo político en México, exponiendo en la Galería de Arte Mexicano de Inés Amor, donde seguirá exponiendo periódicamente. Recibe una beca de El Colegio de México. Con David Alfaro Siqueiros, José Renau, Miguel Prieto, Antonio Pujol y Luis Arenal, toma parte en el mural del Sindicato de Electricistas de la ciudad de México. En 1941 recibe una beca de la Guggenheim Foundation para trasladarse a Nueva York y al año siguiente regresa a México, donde es nombrado profesor de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Desde ese año y hasta 1959 expone su obra en diversas muestras tanto en México como en otros países. En 1958 es designado miembro del Jurado de la primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado y en 1959, al cumplirse veinte años de vivir y trabajar en México, se organiza una retrospectiva de su obra en la Sala Nacional del Museo de Arte Moderno. A partir de 1976 comienza a exponer periódicamente en Madrid, a donde regresa en 1985 poco antes de morir.

Max Aub posee en su biblioteca personal el libro de Juan Rejano sobre *Antonio Rodríguez Luna*, México 1971, quien también ilustra alguno de sus libros (véase cap. VIII).

Enrique Climent (Valencia, 1887 - Ciudad de México, 1980). Procedía de la Escuela de San Carlos de Valencia y del grupo de los ibéricos, al que pertenece cuando se traslada a Madrid. En 1924 viaja a París, donde permanece dos años y trabaja en escenografías operísticas. En Madrid asiste a las tertulias del Pombo y colabora con Ramón Gómez de la Serna en la ilustración de sus artículos. Durante la

tolozzi y su mujer Magda Donato, José Bardasano, Elvira Gascón, José y Margarita Frau, Mingorance o Remedios Varo²³⁵. También podemos incluir al arquitecto Jesús

República se presenta a los Certámenes Nacionales, y durante la Guerra Civil trabaja para el Ministerio de Propaganda por lo que, al finalizar la contienda, se ve obligado a exiliarse. En México se dedica plenamente a la pintura hasta que desde 1964 alterna su residencia entre México y Altea, Alicante. Si sus comienzos son academicistas, pronto evoluciona hacia la abstracción, pero termina ejecutando una pintura realista.

Arturo Souto (Pontevedra, 1908 - México, 1968). Estudia Bellas Artes en Madrid y se vincula a los grupos de vanguardia. En 1926 viaja a París donde se ve influenciado por la pintura francesa. Con el advenimiento de la República firma el "Manifiesto dirigido a la opinión pública y a los poderes oficiales" y se integra en la Sociedad de Artistas Ibéricos. En 1934 se traslada con una beca a Roma, de donde arrancan sus raíces metafísicas. A su vuelta a España participa en la Guerra Civil en el bando republicano, trabajando para el Ministerio de Propaganda realizando numerosos dibujos, estampas y litografías. En 1938 se exilia en París y al año siguiente en La Habana. Tras dos años de vida en Nueva York se instala definitivamente en México, donde pasará el resto de su vida y donde producirá una obra de gran riqueza cromática que se intensifica con el tiempo.

Miguel Prieto, litógrafo, escenógrafo e ilustrador, murió en México en 1956. Había llegado con poco más de treinta años. En los primeros años se dedicó a pintar, luego extendió su actividad a las artes gráficas, a la escenografía, al periodismo artístico. Creó escuela como director tipográfico. Juan Rejano, en 1952, divide su producción en tres etapas, la primera responde a los tres o cuatro años iniciales mexicanos, etapa de nostalgia de España con símbolos de la tierra, apoyándose en la tradición. La segunda etapa constituida por una serie de retratos. La tercera, la del encuentro con su tierra adoptiva, cambia de paleta y de forma de mirar (Caudet, 1992: 496-497).

José Moreno Villa (Málaga, 1887 - México 1955). Ya hablamos de él en relación con la crítica de arte. En 1937 se exilia a Estados Unidos y se establece en Washington como agregado cultural de la Embajada Española. Desde allí preparó su exilio definitivo a México, donde siguió escribiendo y pintando hasta su muerte. Su obra pictórica entronca en la corriente postcubista para evolucionar hacia un lenguaje surrealista creador de fantasías y cargado de una poética personal.

En México publica *La escultura colonial de México* (1942) y *Lo mexicano en las artes plásticas* (1948).

Ramón Gaya (Murcia, 1910). Relacionado con la generación del 27, en su primer viaje a París contactará con los ambientes vanguardistas, con Jean Cassou, Picasso, Peinado, Boreas, Corpus Barga y Max Jacob. En 1933 regresa a Madrid y comienza a viajar por España como encargado del Museo Ambulante de las Misiones Pedagógicas. Es autor de la polémica entre cartelistas y pintores con J. Renau. Miembro del grupo de *Hora de España*, participa en el Pabellón Español de París de 1937. Al finalizar la Guerra de España se exilia, primero en París y luego en México, donde llega en 1939 y donde trabaja en varias revistas literarias y en retratos. En 1952 se traslada a Europa, estableciéndose en Roma hasta que en 1960 regresa por primera vez a España.

235. Salvador Bartolozzi nace en Madrid en 1882 y muere en México en 1950. Junto con Magda Donato había iniciado en España un teatro para niños y lo continuaron en México con bastante éxito, sin interrumpir su actividad pictórica.

José Bardasano (Madrid, 1910 - 1979). Durante la Guerra Civil realiza numerosos carteles y dibujos bélicos defendiendo la causa republicana. Al final de la guerra se exilia en México, donde trabaja como profesor de dibujo y pintura y

Martí, que cultivó igualmente la pintura y la crítica.

Estos artistas oscilan entre cierto academicismo con algunas dosis de impresionismo hasta un cubismo de segunda o tercera generación. Picasso, en París, sigue siendo el adalid de la vanguardia y exponente del exilio, la mano amiga que les une a Europa²³⁶.

En febrero de 1940²³⁷ se realiza una gran exposición de Picasso en el Museum of Modern Art de Nueva York que obtuvo un éxito clamoroso, exponiéndose por primera

recibe algunos encargos oficiales. En 1945 crea, junto a otros artistas españoles, como Mingorance, Gerardo Lizarraga y Ruano Llopis, el Círculo de Bellas Artes de México, del que es nombrado Presidente. En 1960 regresa a Madrid. Su estilo es académico aunque se va haciendo más libre con los años, tratando el paisaje urbano según las variaciones lumínicas.

Elvira Gascón, casada con el crítico Roberto Fernández Valbuena. En el dossier de comentarios sobre *Jusep Torres Campalans* inventado por Carlos Fuentes se encuentra un dibujo de Max Aub realizado por Elvira Gascón, quien también es autora de portadas de libros de la biblioteca de Aub.

El pintor José Frau (Vigo, 1898 - Madrid, 1976), había participado en la exposición de 1925 con la Sociedad de Artistas Ibéricos. En 1947 viaja con su familia a Buenos Aires y en 1950 a México donde fijará su residencia hasta 1966, fecha en la que vuelve a España. Su obra parte de un estilo postimpresionista centrándose en el paisaje con figura y la recreación de ambientes fantásticos y mágicos hasta evolucionar hacia una paleta fauvista.

El pintor Juan Eugenio Mingorance Navas (Jaén, 1906) había viajado a Buenos Aires siendo muy niño. En 1932 el Ministerio de Instrucción Pública le había concedido una pensión de cuatro años para estudiar en París, durante los que realiza diversos viajes a Marruecos. En 1944 fija su residencia en México. Su obra se inscribe dentro de la tradición realista y academicista con algunos efectos lumínicos extraídos del impresionismo.

Clasificada en este trabajo en el grupo de los artistas internacionales que llegan a México a raíz de la II Guerra Mundial, sin embargo, Max Aub pudo tener relaciones amistosas con su grupo ya que, en la obra *Del Amor* de Max Aub (publicado por primera vez en 1960), se recogen las ilustraciones que realizó Leonora Carrington, un estudio de trajes para una supuesta puesta en escena, y es conocida la estrecha amistad entre las dos pintoras. Por otro lado el propio Max Aub escribió una necrológica cuando murió titulada "Notas para lamentar la muerte de Remedios Varo", publicada en la Revista *Universidad de México*, 18 (4), (México, diciembre 1963, pp. 22-25).

236. El ambiente artístico de México en general, contando con los artistas mexicanos y los exiliados españoles y extranjeros, se analizará en relación con el ambiente artístico internacional en los años cincuenta, fechas de gestación de la novela y en relación con las ideas artísticas en la narrativa aubiana.

237. Discrepancias con la fecha de exposición. Caudet, que afirma que la exposición fue en 1939, comenta el artículo de Juan Larrea en el núm. 1 de *España Peregrina*, donde afirma

"Su triunfo actual es considerado por nosotros como nuestro" (Caudet, 1992: 217).

vez el *Guernica* al público americano. Picasso sería el gran patriarca del exilio, convertido en estandarte por medio, en gran parte, de Juan Larrea²³⁸. Max Aub, a pesar de no estar de acuerdo con Larrea²³⁹, participa de este mito como el resto de los exiliados²⁴⁰. La simbología bélica de esta obra continúa siendo utilizada en la actualidad en su reciente ubicación en el MNCARS²⁴¹.

Además de los críticos ya citados, como Antonio Espina²⁴² o *Juan de la Encina*, podemos mencionar otros como Mariano Rodríguez Orgaz, Jesús Martí (también arquitecto y pintor), Victor Rico, Ceferino Palencia, Pablo Márquez Fernández,

238. Es significativo que en el número uno de la revista *España Peregrina* Larrea dedique un extenso artículo sobre esta gran exposición. En julio-agosto de 1973 se publica en *Cuadernos Americanos* el artículo "Toma del 'Guernica' y liberación del arte de la pintura" por Juan Larrea, el texto de su intervención el 25 de noviembre en el Museum of Modern Art de Nueva York al presentar el libro sobre el *Guernica* (que también se publicó en marzo-abril de 1948 en dicha revista). Conviene consultar el volumen *Guernica. Pablo Picasso* (1977) con textos de Juan Larrea y presentación de Santiago Amón titulada "El Guernica de Larrea".

Picasso será también el tema del pintor Ceferino Palencia, crítico igualmente de arte, escritor y periodista, que en 1951 publicará *Picasso*, estudio biográfico-crítico, y *Arte contemporáneo de México* (Malagón, 1976: 291).

Guillermo de Torre también escribió algunos ensayos de crítica artística, como el dedicado a "Picasso y el cubismo" en su libro *La aventura y el orden* (1943) (Malagón, 1978: 291).

239. A pesar de que en ocasiones se muestra en desacuerdo con sus teorías y con su actitud literaria, además de quejarse de que ni *España peregrina* ni *Cuadernos americanos* le publican, Max Aub tiene en su biblioteca personal un libro escrito entre Juan Larrea y Herbert Read titulado: *Pintura actual. En los confines de la Pintura...*, trad. María Andrés de Varela. (Córdoba, México, 1964) dedicado por Larrea.

240. En 1944 la Sociedad de Arte Moderno, entre otros J. Moreno Villa, J. C. Laxo, A. Mérida, José Renau, editan en México un libro sobre *Picasso* que se encuentra en la biblioteca personal de Max Aub (*A-B. Max Aub*).

241. Como dice una de las conservadoras del Museo, el cuadro, en su ubicación, hace alusión al momento de ruptura que supuso la Guerra Civil, por lo que las salas de la Exposición Permanente se articulan en torno a él describiendo el "antes" y el "después" de las artes plásticas en España (Esteban, 1992: 15).

242. En la Biblioteca de Max Aub se encuentra un volumen sobre *Peinado* en el que, entre otros autores, figuran J. Cassou, Antonio Espina y J. Moreno Villa, así como el volumen titulado *La nueva plástica* (1940) (*A-B. Max Aub*). *Juan de la Encina* publicó también *Retablo de la pintura moderna* (1953), *El mundo histórico y poético de Goya* (1939), *La pintura italiana del Renacimiento* (1949), *La pintura española* (1951), estudiando también la pintura mexicana: *El paisajista José María Velasco 1840-1912* (1943).

Guillermo de Torre²⁴³ o Roberto Fernández Valbuena, casado con la pintora Elvira Gascón, sin olvidar la figura de Margarita Nelken, de la que ya hemos hablado en la etapa valenciana, y quien protagonizará una polémica contra Max Aub precisamente a raíz de *Jusep Torres Campalans*²⁴⁴.

Max Aub alimenta asimismo las relaciones con los críticos mexicanos. Como ya hemos visto posee algunos catálogos sobre Vicente Rojo escritos por Juan García Ponce, Luis Garrido, Marte R. Gómez y Adrián Villagómez, Carlos Pellicer y Salvador Toscano o Berta Taracena²⁴⁵, al mismo tiempo que se interesa por el arte antiguo, siguiendo las investigaciones de Justino Fernández, Marta Foncerrada de Molina, Beatriz de la Fuente, Alfonso de Neuvillate, Ida Rodríguez Prampolini,

243. Ceferino Palencia, notable crítico de arte, fue secretario del Museo de Arte Moderno de Madrid y cultivó incluso la pintura.

Pablo Márquez Fernández (Madrid, 1905 - Belgrado, 1973).

Guillermo de Torre escribió algunos ensayos de crítica artística, como el dedicado a "Picasso y el cubismo" en su libro *La aventura y el orden* (1943) (Malagón, 1976: 291).

244. A través de las páginas del *Excelsior* de México, en el artículo titulado "Respeto al arte", 20-6-1958 (A-B. Max Aub) como se verá en el capítulo IV dedicado a la propia leyenda de la novela.

A pesar de este roce, Max Aub tiene en su biblioteca personal, un volumen sobre *Feliciano Béjar. 15 años de exponer. 1948-1962*, escrito por Victor M. Reyes, Margarita Neklen, Francisco de la Maza, Justino Fernández y Ramón Xirau (México, 1962), (A-B. Max Aub).

Cuando Margarita Nelken llega como refugiada a México era más conocida por su obra como crítica de arte que como política. Su labor en el exilio continuó por la vía de la crítica de arte y de las conferencias. Reeditó el ensayo *Tres tipos de Virgen: Angélico, Rafael, Alonso Cano* (1942), pero se dedicó principalmente al arte hispanoamericano, escribiendo sobre *Carlos Mérida* (1961), *Carlos Orozco Romero* (1959) e *Ignacio Asúnsolo* (1962) además de publicar *Las torres del Kremlin* en 1942 (Malagón, 1976: 291).

245. Juan García Ponce de quien también posee otro catálogo que corresponde a una exposición colectiva de artistas de la galería mexicana Juan Martín, entre los que se encuentran *Carrillo, Coen, Corzas, Felguerez, García Ponce, Gironella y Orlando* (A-B. Max Aub).

De Luis Garrido posee un catálogo de *Saturnino Herrán*, (México 1971) (A-B. Max Aub).

De Adrián Villagómez Max Aub posee un catálogo de la *Exposición-Homenaje a Julio Ruelas* (México, INBA, 1965), (A-B. Max Aub).

De Salvador Toscano Max Aub posee el volumen *Julio Castellanos (1905-1947) Monografía de su obra*, (México, 1952) (A-B. Max Aub).

De Berta Taracena también posee *Manuel Rodríguez Lozano*, (México 1971) (A-B. Max Aub).

Salvador Toscano, Manuel Toussaint y Salvador Vidal²⁴⁶.

Sin embargo, más que con la comunidad de las artes plásticas, Max Aub tendrá relación con el mundo del cine casi desde su llegada. Es significativo que en octubre de 1942 le preguntaran en la oficina receptora si él había pedido ya viajar a México en 1939 con una película. Efectivamente, según se explica Max Aub, cuando la película *Sierra de Teruel* se estrenó en París, y después de la firma del pacto germano-soviético, había solicitado un visado para ir a México con ella:

Lo habíamos solicitado por mediación de Alfonso Reyes, que pasó el encargo a la Secretaría de Gobernación, donde quedó archivado (Aub, 1991: 56)²⁴⁷.

Esta experiencia le valdría a Max Aub su entrada en una nueva profesión y un cúmulo de salidas profesionales. Pasa a ser profesor de Teoría y Técnica Cinematográfica en el Instituto Cinematográfico de México y Consejero Técnico de la Comisión Cinematográfica desde 1943 hasta 1951, actividad que complementa con la de colaborador en los periódicos mexicanos *Nacional* y *Excelsior* y en el *Boletín de*

246. En su biblioteca, Aub dispone de las siguientes obras de Justino Fernández: monografía sobre *José Clemente Orozco. Forma e idea*, (México 1942); Catálogo de *Roberto Montenegro*, (México 1962); *El arte del siglo XIX en México*, (México 1967); catálogo sobre *Pedro Coronel. Pintor y escultor*, (México 1971) (A-B. Max Aub).

De Marta Foncerrada de Molina Aub posee en su biblioteca *La escultura arq. de Uxmal*, (México 1965).

De Beatriz de la Fuente posee *La Escultura de Palenque*, (México, 1965).

De Alfonso de Neuvillate Aub posee el volumen *Francisco Goitia. Precursor de la escuela mexicana*, (México 1964).

De Ida Rodríguez Prampolini posee el volumen *El surrealismo y arte fantástico de México*, (México, 1969) y, como recopiladora, *Crítica de Arte en México en s. XIX*, 3 vol. (México, 1964).

De Salvador Toscano Aub posee el volumen *Arte Precolombino de México y de la América Central*, (México, Univ. Autónoma, 1952).

Max Aub posee en su biblioteca los volúmenes de Manuel Toussaint: *Arte colonial en México*, (México 1948); *Paseos coloniales*, (México, 1962); *Arte Colonial en México*, (México 1965); *Pintura colonial en México*, (México, 1965).

De Salvador Vidal Max Aub posee el volumen *Estudio Historia de la Cat. de Zacatecas*, (Zacatecas, México, 1949).

247. La película sólo se proyectaría una vez en México, el 24 de abril de 1960 en el cine de las Américas. Esta intercesión de Alfonso Reyes para viajar a México se refleja en *Jusep Torres Campalans*.

Información de la Unión de Intelectuales Españoles de México, de la que forma parte²⁴⁸, y con la participación en más de cincuenta guiones cinematográficos como guionista, traductor, coautor, etc., plegándose a los imperativos comerciales de la industria como comenta R. Gubern²⁴⁹ (1976: 119-121). Su actividad es frenética, escribiendo constantemente (hecho que sería humorísticamente tratado por Simón Otaola en *La librería de Arana*, donde comenta que se le llamaba Max Aún). Este afán desaforado de producción es el mismo que han justificado algunos pensadores judíos sobrevivientes del holocausto (y no hay que olvidar que Max Aub también es judío) que hablan de un "vacío" posterior a la vida en el campo de concentración que es irrellenable y el impulso humano por llenar el vacío lleva a una vida de constante lucha, frustrante y absurda. Según Michael Ugarte lo que intenta Max Aub vánamente es reescribir los manuscritos perdidos en Niza (Ugarte, 1991: 49-50).

De R. Gubern utilizamos la selección de sus trabajos cinematográficos siguiente, alternando sus publicaciones hasta 1958, fecha en que se da a conocer la obra

248. La UIEM se había constituido en 1947 teniendo como modelo la homónima fundada en Francia en 1944. Pretendió convertirse en un organismo que agrupara a los intelectuales de todas las disciplinas y tendencias ideológicas, limando las diferencias partidistas. Se pretendía continuar la labor cultural y mantener contacto con los intelectuales del interior de España. Formaban parte de ella, entre otros, Max Aub, José Moreno Villa, Juan Rejano, Manuel Rivas Cherif, Arturo Souto, con la presidencia de honor Alfonso Reyes y otras personalidades. Nueve años más tarde, en 1956, se comenzó a publicar el *Boletín de Información*, cuya junta estaba constituida por León Felipe (presidente), Moisés Barrio Luque, Max Aub y José Renau (vicepresidentes), Rafael de Buen (secretario), Lino Sánchez Portela (tesorero), Alvaro Arauz, Francisco Pina, Angel Gaos, Gabriel García Narezo, Amador Pereira, Rafael Sánchez Ventura y Federico Alvarez (vocales).

En él publica Max Aub "Una nueva poesía española (1950-1955)", ciclo de cuatro conferencias dictadas los días 22, 25, 29 de junio; las notas necrológicas sobre Juan Negrín (núm. 3-4) y Luis Araquistain (núm. 10), y se da a conocer el "Movimiento español 1959". El 6 de marzo de 1969 se celebró en el Cine Versailles un "Acto de protesta contra las últimas detenciones de antifranquistas españoles y por la libertad de Luis Goytisolo", organizado por el "Movimiento español 1959". (Caudet, 1992: 413-511).

249. Es innegable, para Román Gubern, la relación que tiene *El laberinto mágico*, especialmente *Campo francés* y *Morir por cerrar los ojos*, con el cine, con lo que esta experiencia profesional, aunque fuera humilde y poco agradecida dentro de la industria cinematográfica, es una fuente de inspiración en el trabajo literario del escritor.

que estudiamos²⁵⁰.

En 1943²⁵¹ publica:

Campo cerrado (narrativa); *San Juan* (teatro). El manuscrito de *Campo Cerrado*, escrito en 1939, fue salvado de la destrucción por uno de sus personajes reales, Juan Ignacio Mantecón, que se lo llevó a Méjico. Aub lo recuperó en 1942.

Mientras tanto realiza los siguientes trabajos cinematográficos:

En 1943 trabaja como guionista en *Distinto amanecer*, de Julio Bracho, película inspirada en elementos de *La vida conyugal*, drama de Max Aub. Ese mismo año adaptó *El globo de Cantolla*, de Gilberto Martínez Solares, sobre un original de Alberto Quintero Alvarez y diálogos de Eduardo Ugarte²⁵². Con este último vuelve a trabajar en la adaptación de *La monja alférez*, de Marco Aurelio Galindo, en 1944, llevada a la pantalla por Emilio Gómez Muriel. En ésta película trabaja la estrella del cine mexicano María Félix, quien obtuvo un gran éxito. Además, durante 1944 fue dialoguista de *Amok*, novela de Stefan Zweig realizada por Antonio Momplet y coadaptador con Neftalí Beltrán de la zarzuela *Marina*.

Este año, 1944²⁵³, publica:

250. La selección de películas en las que participa está basada en la información proporcionada por R. Gubern (1976: 119-121) pero su labor es mas extensa al igual que en los trabajos literarios en los que no se incluyen las críticas en el *Excelsior* o los artículos periodísticos y discursos políticos ya que está estrechamente ligado a actividades sociales y políticas, como consta en las publicaciones y actividades de la Unión de Intelectuales Españoles de México (a través del *Boletín de Información*).

251. Ese año Roosevelt y Churchill piden al Eje la rendición incondicional. León Felipe publica *Ganarás la luz*; Dieste *Historias e invenciones de Félix Muriel* (Velilla, 1981: 11).

252. Eduardo Ugarte no es bien considerado por Max Aub, como hemos podido comprobar en el capítulo de la Traición, sin embargo es capaz de trabajar con él, en esto podríamos ver la ausencia de radicalidad de sus antipatías.

253. En España actúan los grupos guerrilleros, "maquis". Estados Unidos decreta el embargo de petróleo a España. Se produce la invasión aliada de Normandía. Cernuda publica *Como quien espera el alba*, Gil Albert *Las ilusiones*; P. Masip *El*

Diario de Djelfa (narrativa); *No son cuentos* (narrativa); *La vida conyugal* (teatro); *Morir por cerrar los ojos* (teatro).

Y el año siguiente²⁵⁴:

Discurso de la novela española contemporánea (ensayo); *Campo de sangre* (narrativa. Escrito en París y Marsella entre 1940 y 1942).

Mientras que colabora en las siguientes películas:

Fue guionista de *Sinfonía de una vida*, de Celestino Gorostiza, de *La viuda celosa*, de Fernando Cortés (adaptación de *La viuda valenciana* de Lope de Vega) y coguionista de *El sexo fuerte* de Emilio Gómez Muriel.

En 1946²⁵⁵ publica:

El rapto de Europa o siempre se puede hacer algo (teatro).

Y en el cine trabaja como

coguionista de *La rebelión de los fantasmas* y *Contra la ley de Dios* de Adolfo Fernández Bustamante y guionista de *Hijos de la mala vida* de Agustín P. Delgado.

Todo este trabajo le permitió traerse a su familia ya que en 1946 autorizan la inmigración de su esposa y sus tres hijas, a las que acude a recoger a Cuba.

En 1947²⁵⁶ no publica nada y trabaja en el cine

diario de Hamlet García; Andújar *Partiendo de la angustia*, y Alberti *El adefesio* (teatro). (Velilla, 1981: 11).

254. En 1945 se promulga el Fuero de los Españoles y la Ley de Referéndum. Fin de la II Guerra Mundial: Mussolini es ejecutado, Hitler muere y Alemania se rinde. Se produce el bombardeo atómico norteamericano sobre el Japón. La ONU condena con el aislamiento al régimen de Franco.

Alberti publica *A la pintura*; Serrano Plaja *Versos de guerra y paz*; R. Chacel *Memorias de Leticia Valle*; Andujar *Cristal herido*, Casona *La barca sin pescador*, y Bergamín *La niña guerrillera* (Velilla, 1981: 11).

255. Francia cierra la frontera con España y, en el interior, aparece la revista *Insula*. Juan Ramón publica *La estación total* y Quiroga Pla *Morir al día* (Velilla, 1981: 10).

256. En España se aprueba la Ley de sucesión mediante referéndum. El Plan Marshall de ayuda a Europa excluye el régimen de Franco. Salazar Chapela publica *Perico en Londres* (Velilla, 1981: 12).

con Adolfo Fernández Bustamante, con quien había trabajado el año anterior, en *Otoño y primavera*.

En 1948²⁵⁷ sin embargo no trabaja en el cine y publica:

Cara y cruz (teatro). Inicia *Sala de Espera* (miscelánea en entregas mensuales por suscripción), núm. 1-30, desde junio de 1948 a marzo de 1951.

En 1949²⁵⁸ publica:

Breve escala teatral para comprender mejor nuestro mundo, I (teatro); *De algún tiempo a esta parte* (teatro).

"Carta a Roy Temple House", en *Cuadernos Americanos* (reproducida en *Hablo como hombre*, 1967).

y también trabaja en el cine:

Como guionista en *Al caer la tarde* de Rafael E. Portas en 1949 y en *El charro y la dama* de Fernando Cortés (adaptación de *La fierecilla domada*), así como argumentista y coguionista de *Mariachis* de A. Fernández Bustamante.

En 1950²⁵⁹ publica:

Breve escala... II, en *Sala de Espera*, vol. II (teatro); *Discurso de la plaza de la concordia* (teatro).

Y trabaja en las siguientes traducciones:

Maurice Halbwachs, *Las clases sociales*. (La primera edición en francés es de

257. Se produce la reapertura de la frontera francesa con España inicio de la aceptación del régimen de Franco. Ortega y Gasset funda el Instituto de Humanidades. Comienza el bloqueo comunista de Berlín. Salinas publica *Todo más claro* y Domenchina *Exul umbra*. (Velilla, 1981: 12).

258. Se crea la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN) pero España no participa. Alemania queda escindida. Juan Ramón Jiménez publica *Animal de fondo*, José Moreno Villa *La que llevaba*, y Ayala *La cabeza del cordero* (Velilla, 1981: 12).

259. Estados Unidos reconoce al régimen de Franco y la ONU levanta el veto a España, lo que supone una gran decepción para los exiliados. Mientras tanto estalla la guerra de Corea. J. Guillén publica la edición definitiva del *Cántico*; L. Felipe *Llamadme republicano*; Arana *El cura de Almuniaced*, y Otaola *Unos hombres* (Velilla, 1981: 12).

1938)²⁶⁰.

Para el cine traduce y publica *El silencio es oro (Le silence est d'or)*, guión de René Clair.

Y realiza los siguientes trabajos cinematográficos:

Colaboró, aunque no fue mencionado en los títulos de crédito, en los diálogos de *Los olvidados* de Luis Buñuel, experiencia que no sería demasiado buena dado el carácter de los dos²⁶¹. Ese mismo año trabajó como coguionista en *Para que la cuña apriete* de Rafael E. Portas y en *Historia de un corazón* de Julio Bracho, como coargumentista en *Pata de palo* y coguionista de *Entre tu amor y el cielo*, estas dos últimas de Emilio Gómez Muriel.

En 1951²⁶² publica:

Campo abierto (narrativa).

"Bases norteamericanas en España" en *Cuadernos Americanos* (reproducido en *Hablo como hombre*, 1967).

Mientras que trabaja como

coguionista de *Cárcel de mujeres* de Miguel M. Delgado.

Recordemos que en 1951 cesa su trabajo como profesor de Teoría y Técnica Cinematográfica en el Instituto Cinematográfico de México y Consejero Técnico de la Comisión Cinematográfica.

260. Consideramos que esta obra es sumamente ilustrativa para entender algunos aspectos fundamentales de la obra cubiana, especialmente el sentimiento del campesinado con respecto a la tierra, una de las piezas inconfundibles de la narrativa del escritor.

261. Tal como comentarán en la primera entrevista a Buñuel en *Conversaciones con Luis Buñuel*. Según R. Gubern, poco antes de su muerte tenía previsto interpretar un pequeño papel en *La Charme discret de la bourgeoisie* de L. Buñuel en París, pero debido a su enfermedad no fue posible, ya que volvió a México y murió al poco tiempo.

262. El embajador de los Estados Unidos presenta sus credenciales y España comienza a ingresar en los organismos internacionales. Barea publica *La forja de un rebelde* (Velilla, 1981: 12).

En 1952²⁶³ no trabaja en el cine y publica:

No (teatro); *Antología de la prosa española del siglo XIX* (ensayo)

Y traduce:

Marc Broch, *Introducción a la Historia*. (La primera edición, en francés, es de 1949)²⁶⁴.

Tampoco trabaja en el cine en 1953²⁶⁵, publicando:

Yo vivo (narrativa); *Canciones de la esposa ausente* (poesía).

Finalmente, en 1954²⁶⁶

trabaja como coargumentista con Mauricio de la Serna en *La desconocida* de Chano Urueta, película que pone fin a su carrera cinematográfica.

Y publica:

Algunas prosas (narrativa); *La poesía española contemporánea* (ensayo).

En 1955²⁶⁷ consigue la ciudadanía mexicana por naturalización y esto le permite, por fin, viajar a Europa al año siguiente (Inglaterra y Ginebra), viaje que repetirá en 1958 (Roma, Grecia, Londres...). En estos viajes consigue la documentación necesaria para escribir *Jusep Torres Campalans*, que, como ya sabemos, se da a conocer en 1958. Así, desde 1955, publica:

1955: *Ciertos cuentos* (narrativa); *Cuentos ciertos* (narrativa).

1956: *Tres monólogos y uno sólo verdadero* (teatro).

263. España ingresa en la UNESCO.

264. Este libro es fundamental para entender la concepción de la Historia en Max Aub, como veremos en el capítulo siguiente.

265. Se produce el primer acuerdo de cooperación entre España y los Estados Unidos, el Concordato con la Santa Sede. En la URSS muere Stalin. Garfias publica *Río de aguas amargas*, y Sender *Mosén Millán* y *Requien por un campesino español*. (Velilla, 1981: 12).

266. Llegan de Rusia 283 prisioneros españoles (Velilla, 1981: 12).

267. Ese año España ingresa en la ONU. Quiroga Pla publica *La realidad reflejada*, y F. Ayala *Historias de macacos*.

1957: *Crímenes ejemplares* (narrativa); *Una nueva poesía española (1950-1955)* (ensayo); *Heine* (ensayo).

1958: *Jusep Torres Campalans* (narrativa).

El cine español en el exilio ha sido estudiado bastante exhaustivamente por Román Gubern²⁶⁸. Hay que tener en cuenta que, el cine producido por los refugiados en México es copiosísimo y en él se puede apreciar, en los primeros años, una "agrupación solidaria" de españoles²⁶⁹. Allí se encontraría Max Aub con las actrices Rosita Díaz Gimeno y Asunción Casals²⁷⁰, así como con integrantes de la película *Sierra de Teruel*: Nicolás Rodríguez, Francisco Reiguera²⁷¹, Andrés Mejuto había

268. "Cine español en el Exilio" en vol. V, *Arte y Ciencia*, de *El exilio español de 1939*, dirigido por Jose Luis Abellán (1976) y *Cine español en el exilio, 1936-1939*, (Barcelona, Lumen, 1976).

269. Para evitar esto el actor Jorge Negrete consiguió, en 1945, que la Sección de Actores del sindicato de producción S.T.P.C. estableciese un tope del 35 por 100 de actores extranjeros admisibles en el reparto de películas mexicanas, medida que produjo que los actores españoles se apresuraran en solicitar la nacionalización mexicana (Gubern, 1979: 95).

270. Rosita Díaz Gimeno había nacido en Madrid en 1911 y abandonó sus estudios de medicina para dedicarse a la carrera teatral. Es curiosa una anécdota en la que se vió involucrada: En julio de 1936 se encontraba rodando en Córdoba *El genio alegre* y, al triunfar la sublevación militar en la ciudad, se produjo una situación crítica cuando Juan Negrín telefoneó a la actriz a su hotel, por lo que fue arrestada. A punto estuvo de ser fusilada pero, finalmente, fue canjeada y, tras una estancia en San Sebastián, Avila, Estados Unidos y México, finalmente fijó su residencia en Nueva York, donde vive en compañía de su esposo Juan Negrín, neurocirujano e hijo del político. Durante su estancia en México trabajó en *Pepita Jiménez*, dirigida por el mexicano Emilio Fernández (1945), *El último amor de Goya* dirigida por el español Jaime Salvador (1945) y *El canto de la sirena*, dirigida por el norteamericano Norman Foster (1946) (Gubern, 1976: 100).

Asunción Casals, en México, cambió su apellido por el de Casal comenzando a trabajar en 1942 con *Regalo de reyes* de Mario del Río (1942), trabajando asiduamente en el cine mexicano hasta que, en 1951, vuelve a España a través de la película *La forastera*, de Antonio Román, falleciendo en Barcelona en 1975.

271. Nicolás Rodríguez, en *Sierra de Teruel* es el piloto "Mercery". Su carrera en el cine mexicano se inicia con *Los siete niños de Ecija* (1946), dirigida por el español Miguel Morayta. Desde 1949 simultaneará la carrera de actor con la de productor ya que formará con su hermano Roberto la empresa Rodríguez Hermanos.

Francisco Reiguera hablaba correctamente francés e inglés al mismo tiempo que era muy alto y delgado. Fue contratado en Barcelona como auxiliar de Max Aub. Comenzó su carrera en México como productor, guionista y director de una comedia titulada *Yo soy usted* (1943), empresa que fracasó, obligándole a trabajar como interprete secundario en numerosas películas hasta que, en 1950, el realizador norteamericano Robert Rossen lo contrata para *The Brave Bull*, película rodada en

ido a parar a la Argentina²⁷². También encontraría al cómico valenciano Pedro Elviro, *Pitouto*, y a Angel Garasa²⁷³ entre otros muchos que no vamos a relacionar.

Max Aub forma parte de un grupo de intelectuales ilustres dedicados al cine de forma más o menos marginal pues los intelectuales de la II República se sintieron especialmente atraídos por el séptimo arte. Habían realizado algunas incursiones Rafael Alberti y María Teresa León, Manuel Altolaguirre, Alejandro Casona, León Felipe, Ramón Gómez de la Serna y Gregorio Martínez Sierra²⁷⁴ (Gubern, 1976: 117).

México; en 1951 es contratado por Buñuel para *Subida al cielo* y de nuevo en 1953 para *Abismos de pasión* y en 1965 para *Simón del desierto*. Sin embargo el verdadero despegue lo alcanza al trabajar con Orson Welles en una versión libre de *Don Quijote*, en 1957, película que quedaría inconclusa (Gubern, 1976: 107-108).

272. Nacido en Olivenza (Badajoz) gozaba de un sólido prestigio teatral. En la famosa película encarna al piloto republicano "Muñoz". Se embarca en dirección a la Argentina desde Barcelona donde trabajó durante algún tiempo, regresando a España en 1956.

273. Pedro Elviro, al margen de su carrera de cómico, había sido en 1937 conserje de la Delegación de Turismo de la República española en París, situada en el boulevard de la Madeleine. Después se exilió en México, donde trabajó en *Hombre o demonio* de Miguel Contreras Torres (1940) y, regularmente, en la serie de *Cantinflas*, y con Buñuel en la película *Subida al cielo* (1951) en el papel de "el cojo" (Gubern, 1976: 109).

Angel Garasa (Madrid, 1905). Trabajó en México en *Cinco minutos de amor* de Alfonso Patiño Gómez (1941); *¡Ay, Jalisco, no te rajes!* de Joselito Rodríguez (1941), *Mi viuda alegre* (1941) y *Los tres mosqueteros* (1942), las dos de Miguel M. Delgado. También apareció, en algunas ocasiones, en películas de *Cantinflas* y, en 1946, trabajó con Buster Keaton en *El moderno Barba Azul*, dirigida por el español Jaime Salvador. Ese mismo año participa en la fundación de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas. En 1958, año de la publicación de *Jusep Torres Campalans*, Garasa vuelve a España. (Gubern, 1976: 110).

274. Alberti había aparecido en 1936 en el documental *En defensa de Madrid* recitando un poema y años después trabajaría en el guión del documental uruguayo *Pupila al viento*, del italiano Enrico Gras, comentado por Alberti y María Teresa León, quien se inició en el cine con el guión de *Los ojos más bellos del mundo* de Luis Saslavsky (1943) y después con la versión de *La dama duende* de Calderón (1945), para la que también Alberti escribió algunas canciones.

Manuel Altolaguirre (Málaga, 1905 - Burgos, 1959). En México se inicia como guionista en *La casa de la Troya* de Carlos Orellana (1947). En 1950 fundó la empresa Producciones Isla (mismo nombre que la editorial), dedicada a la producción. Así editó en 1950 *Yo quiero ser tonta* y *Doña Clarines* del español Eduardo Ugarte. Como argumentista y productor editaría *El puerto de los siete vicios*, dirigida también por Ugarte. En 1951 el productor y guionista de *Subida al cielo*, de Luis Buñuel y, finalmente, con *Cautiva del pasado*, también de Ugarte, en 1952, con argumento de su esposa, Concha Méndez, terminó sus actividades como productor aunque volvería a trabajar en *Cantar de los cantares* poco antes de regresar a España. (Gubern, 1976: 118).

También habría guionistas profesionales como Alvaro Custodio²⁷⁵ o Paulino Masip, un gran amigo de Max Aub²⁷⁶.

Pero ¿cual es el ambiente artístico del México de los años cuarenta y cincuenta? Sabemos que el grupo dominante es el de la "Revolución" y su correspondiente en el arte, la escuela de muralistas revolucionarios, sobre todo Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros²⁷⁷. Intentar oponerse a la grandiosa

Alejandro Casona (Tineo, Oviedo, 1903 - Madrid, 1965). El exilio le llevó a Francia, México, Puerto Rico, Venezuela, Colombia, Perú y Chile, asentándose finalmente en Argentina.

La relación de León Felipe con el cine fue marginal. En 1951 en México publicó *La manzana*, texto que calificaba él mismo como "poema cinematográfico". También apareció protagonizando el documental *Que se callen*, escrito por Paco Ignacio Taibo y dirigido por Felipe Cazals en 1965.

Ramón Gómez de la Serna escribió una novela titulada *Cinelandia* en 1927, algunos guiones como *El mundo por diez céntimos* en 1928 y *El sepelio de Stradivarius*, llegando a actuar en *Esencia de verbena*, de Ernesto Giménez Caballero, en 1930. En 1929 había presentado, con la cara pintada de negro, la película musical *El cantante de jazz*, de Alan Crosland.

Gregorio Martínez Sierra (Madrid, 1881 - Madrid, 1947). Ya en 1933 fue nombrado jefe de la sección hispánica de la Fox y contribuyó decisivamente a la promoción profesional de Catalina Bárcena. En 1931 rodó, junto con Benito Perojo, una versión de *Mamá*, y en 1932 *Primavera en otoño*, en colaboración con Eugene Forde. Fue supervisor de *Una viuda romántica* en 1933 y co-guionista y supervisor de *Julieta compra un hijo* en 1935. En 1936 se instaló en Buenos Aires, rodando allí *Canción de cuna* en 1941. En 1942 *Tú eres la paz* y en 1943 *Los hombres las prefieren viudas*. Regresó a España poco antes de su muerte.

275. Crítico influyente en el *Excelsior* de México (Gubern, 1976: 124).

276. Entre todos los escritores relacionados con el cine es Paulino Masip el que tiene una relación de amistad con Max Aub más duradera e intensa. Fue también comentarista cinematográfico en *Cinema Reporter*.

277. Diego Rivera no sólo era un maestro de la pintura, lo era también de la fabulación. Se cuenta que aconsejaba comer carne humana como dieta higiénica. Ilya Ehreburg había escrito un libro en París sobre sus hazañas y mitificaciones titulado *Vida y andanzas de Julio Jurenito* (Neruda, 1974: 217) que podía ser significativa para nuestro trabajo. Las relaciones que mantuvo con Picasso y Juan Gris pudo conocerlas Max Aub de viva voz.

Max Aub posee en su biblioteca particular el catálogo de una *Exposición Homenaje a Diego Rivera* con texto de Antonio Rodríguez (México, 1965) (A-B. Max Aub).

Max Aub posee en su biblioteca la *Autobiografía de Orozco* y un volumen sobre los *Frescos de J. C. Orozco en Univ. Dartmouth (E.E.U.U.)* (México, 1944) (A-B. Max Aub). De él cuenta Neruda:

"Muchas veces conversé con él. Su persona parecía carecer de la violencia que tuvo su obra. Tenía una suavidad de alfarero que ha perdido la mano en el torno y que con la mano restante se siente obligado a continuar creando universos" (Neruda, 1974: 217).

Neruda visita a David Alfaro Siqueiros en la cárcel, donde estaba recluso por

escuela mexicana era comprometer el futuro de la humanidad, traicionar a la patria y al movimiento obrero internacional (Manrique, 1970: 24). Pese a todo surgieron algunas tendencias nuevas en los años treinta como el *Estridentismo* y *Los Contemporáneos*²⁷⁸, junto a experimentos pedagógicos como *Las Escuelas de Pintura al Aire Libre*, promovidas por Alfredo Ramos Martínez²⁷⁹, o artísticos como el *30-30*²⁸⁰ y el realismo crítico de la *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios*²⁸¹. Es decir, el arte mexicano se debatía entre el nacionalismo y la modernidad.

Lo cierto es que los jóvenes artistas mexicanos de los años cincuenta, insatisfechos, se encontraban con la cerrazón de la pintura mexicana²⁸² y tomaron como

estar acusado de protagonizar una incursión armada contra la casa de Trotski. Salían a tomar copas de vez en cuando con el comandante de la cárcel. Neruda cuenta cómo entonces abundaban las pistolas y cómo Diego Rivera y Siqueiros en una de sus violentas discusiones las sacaron y se liaron a tiros contra el techo del teatro. (Neruda, 1974: 218).

Max Aub le conoció en Valencia en 1937, al menos superficialmente; es un hombre real que aparece como personaje en sus novelas (*Campo del moro*) y con el que no debía estar muy de acuerdo por anti-trotskista, según se desprende de la solapa de *Jusep Torres Campalans* (1971), donde le llama "asesino de Trotski". Sin embargo tiene algunos volúmenes de manifiestos de este artista tan político como el titulado *Por la vía de una pintura neorrealista o realista social en México*, (México, I.N.B.A., 1951). La complejidad de su oratoria le hace objeto de las burlas de los jóvenes, como se demuestra en el capítulo IV dedicado a la leyenda de la novela. Y es que en la década de los cincuenta era más hablador que pintor, en discursos, invectivas y entrevistas que fueron mermando su capacidad artística (Manrique, 1970: 24).

278. El *Estridentismo* es un movimiento literario y artístico de 1921-1927 protagonizado por Alva de la Canal, Germán Cueto y Leopoldo Méndez.

Los Contemporáneos es un movimiento literario y artístico aglutinado alrededor de la revista del mismo nombre (1928), protagonizado por Julio Castellanos, Manuel Rodríguez Lozano, Abraham Angel, Agustín Lazo y Xavier Villaurrutia, entre otros.

279. También el *Taller de Gráfica Popular*, de 1937, promovido por Leopoldo Méndez.

280. (1928), con Rodríguez Lozano, Fernando Leal, Leopoldo Méndez, etc.

281. L.E.A.R., de 1934-1937, creada por Juan de la Cabada, Leopoldo Méndez y Pablo O'Higgins.

282. Octavio Paz habla de que se vivía en un mundo cerrado y José Luis Cuevas decía que les separaba del mundo civilizado una "cortina de nopal" (Manrique, 1970: 17).

modelo a Rufino Tamayo²⁸³, aunque en realidad Tamayo no fuera un artista de "vanguardia" (triumfa cuando en Nueva York ya está en boga el *expresionismo abstracto*). A su regreso a México se le acusa de traidor; sin embargo la aureola de un reconocimiento neoyorquino y parisino le confería una coraza suficientemente consistente, por lo que era un ejemplo para los jóvenes de cómo se podía escapar del dominio de la Escuela de Muralistas Mexicana. También fueron modelos Carlos Mérida y Juan Soriano²⁸⁴, al tiempo que se mantienen individualidades como Frida Kalho y pintores extranjeros que no eran considerados entonces, como Günther Gerzso, Alice Rahon, Leonora Carrington y Remedios Varo²⁸⁵.

Los artistas plásticos exiliados, en líneas generales, tuvieron algunas dificultades para adaptarse a los gustos, el mercado y las exigencias nacionales del medio artístico de aquel país (García, 1992), por lo que establecieron una especie de club privado, estrechamente relacionado entre sí, pero alejado del ambiente mexicano (García, 1992), organizando exposiciones en casas de cultura, ateneos y casas regionales. Muestras colectivas como la *Exposición de Artistas Españoles* en la Casa de la Cultura Española, la *I Exposición Conjunta de Artistas*

283. Este pintor mexicano nace en Oaxaca en 1899. A diferencia de los muralistas admite todos los caminos del arte contemporáneo. Su primera exposición es de 1926, pasa del primitivismo indigenista al constructivismo bajo la influencia de Braque y, posteriormente, al surrealismo primitivista. En 1938 acepta enseñar en la Dalton School of Art de Nueva York y en esa ciudad, donde vivió casi veinte años, da por finalizada su formación y define su propia investigación. A partir de entonces transforma las formas de la escultura prehispánica y el simbolismo del arte antiguo con una inspiración lírica visionaria. A principios de los años cincuenta viaja a Europa y a principios de los años sesenta ya se encuentra en México.

Max Aub posee en su biblioteca particular un volumen sobre *Rufino Tamayo en la pintura mexicana* escrito por Octavio Paz (México, 1959) (A-E. Max Aub).

284. En 1962, con motivo de la exposición de Juan Soriano en la Galería Misraichi, Aub escribe el artículo "Juan Soriano por Lupe Marín", mientras que Juan García Ponce escribe "Lupe Marín por Juan Soriano" (Aub, 1962c: 25-26).

285. El ambiente artístico de México en los años cincuenta será convenientemente considerado más adelante en relación con los temas que aborda Max Aub, pero éste no establece en México las mismas relaciones que estableció en Valencia con los artistas plásticos y, por tanto, no es indispensable analizar el asunto con tanto detenimiento.

Plásticos Mexicanos y Españoles Residentes en México (1951), el *Salón de la Plástica Mexicana* (1954) y *Presente Artístico de México para Israel* (1954), pero en general no se puede hablar de un movimiento artístico homogéneo del exilio.

Pese a que en los primeros años la temática de algunos pintores como José Bardasano, Antonio Rodríguez Luna o Enrique Climent está basada en los campos de concentración o el éxodo, cuando comprenden que el regreso no es inmediato tratan de adaptarse a la nueva realidad y vuelven a los géneros de los inicios de su formación académica como los retratos, las naturalezas muertas y el paisajismo.

¿Cuál sería la postura de Max Aub al respecto? Hay que tener en cuenta que a raíz de establecerse en la calle Euclides, 5, pasa a recibir en su casa, como lo hacía León Felipe Camino, pero a la casa de Max Aub acuden por lo general los más jóvenes escritores y artistas mexicanos o hijos de los trasterrados, a los que consideraba "sus hijos" (Embeitia, 1967: 12). A estas tertulias se acercarán Carlos Fuentes, Jaime García Terres, que serán cómplices y actores de la leyenda de *Jusep Torres Campalans* en 1958 como veremos en el capítulo IV dedicado a su proyección social, el poeta Tomás Segovia o el pintor Vicente Rojo²⁸⁶. La identidad entre la problemática de uno y otros se percibe en la lectura de *La región más transparente*, de Carlos Fuentes, que sale a la luz al mismo tiempo que *Jusep Torres Campalans*. Desde problemáticas como la excentricidad de México y España, el exotismo a lo Gauguin de algunas regiones indígenas mexicanas, el sentido de la historia (que preocupaba a los pensadores mexicanos desde antes de la Revolución y que era un problema fundamental de los españoles desde 1898) así como la identidad nacional, hasta la forma de elaborar la novela considerada como "fuente

286. Max Aub, bajo la firma *J.T.C.*, escribe una crítica de exposición para este pintor (Leg. prov. *A-B. Max Aub*), al mismo tiempo que guarda en su biblioteca personal un volumen sobre *Vicente Rojo* y texto de Juan García Ponce (México, 1971) y un catálogo de 1963, *Vicente Rojo. Pintura 58/63*, con texto también de Juan García Ponce (México, 1963) (*A-B. Max Aub*). El artículo citado corresponde a la exposición de 1962 en la Galería Proteo (Aub, 1962d: 24).

Vicente Rojo, por su parte, adopta la solución de Max Aub en *La cabeza de Juan Gris* para sus carteles y portadas de libros, tal como se puede apreciar en las ilustraciones del cap. VIII.

histórica" recargada de capas del pasado superpuestas. La reacción contra la oficialidad de la "revolución" y la revisión de la historia mexicana en busca de explicaciones para entender el presente, etc. En la novela de Fuentes también nos encontramos con la anulación de fronteras entre lo histórico y lo literario, entre el mito y la realidad "real".

Pero en Max Aub se encuentran muchas otras problemáticas más relacionadas con el exilio y con la Guerra Civil, incluso en *Jusep Torres Campalans*.

Con respecto a la actitud intelectual y crítica con la que los exiliados asumen su nueva vida -recordemos que, durante los primeros años, esta nueva vida se considera transitoria-, el nuevo país y el análisis del pasado inmediato que les ha llevado a la situación en la que se encuentran, nos encontramos con varios niveles de adecuación. Hubo exiliados que se consideraron trasterrados (José Gaos) porque no se sentían en un país extraño, pues para ellos México era una parte de España fuera de España, pero los hubo que no soportaban la lejanía (Antonio Espina) y otros que no querían "adaptarse", pensando siempre en un próximo regreso²⁸⁷.

En cualquier caso los exiliados se encuentran con que hay que hacer acopio del verdadero bagaje con el que se cuenta, a este respecto recordemos por un momento lo que dice Max Aub de su actitud a la llegada al país en la autobiografía reproducida en la introducción:

A fines de 1942, México. Procuré recuperar los años de lectura perdidos, intenté -intento- describir mi tiempo. ¿Nuevas influencias? No creo; he di-

287. En *Las vueltas* (1965), Max Aub exponía ésta situación en boca de su "hermano":

"En América -y supongo que en otros sitios, con más razón, por el idioma-, a no pocos les pasó lo mismo. No quisieron enterarse de lo que pasaba a su alrededor. Como decía Rancaño: '¡Que se fastidien! Me iré de México sin haber visto Xochimilco!'. Y se fue sin ir" (Aub, 1965: 69).

De todos modos en *Las vueltas* (tres historias distintas, dos regresos desde la cárcel y uno desde el exilio, éste último protagonizado por un "hermano" de Max Aub que en realidad es el mismo escritor) el regreso se demuestra imposible. La misma idea previa es la que domina una obra escrita años después: *La Gallina Ciega*.

gerido el existencialismo francés, coincido a veces con Russel. Cada día admiro más a Cervantes. Quisiera escribir como el Larra de ciertos artículos. Lo único que me importa es comprender.

Es muy significativa esta información. Por un lado ese "intento de describir el propio tiempo" que será común en muchos otros escritores del exilio. La preocupación por recrear los hechos ocurridos, para no olvidar, para explicarse y explicar los acontecimientos y, en suma, para dar coherencia histórica a su propia vida. Por este motivo termina diciendo:

Lo único que me importa es comprender.

La narrativa española del exilio de 1939 se ocupa principalmente del mundo que los narradores han dejado atrás, siendo Max Aub el caso más extremo pero no el único, ya que Sender estaría en la misma línea, así como Francisco Ayala, Manuel Andújar, Arturo Barea y muchos otros.

Podemos aventurar, según lo expuesto, que no hay nuevas influencias literarias, al menos tan trascendentes como las experimentadas en el periodo de formación en España. El pasado pesa tanto en la mayoría de los escritores exiliados que se vuelven incluso hacia los clásicos de la literatura, piedras sobre las que se asienta nuestra cultura (Cervantes, Larra...).

Otra cuestión importante es la posible actitud crítica con respecto a los acontecimientos pasados. Durante los primeros años del trastierno, los intelectuales españoles exiliados trabajan en lo que podría llamarse una *introspección colectiva* que pudiera explicarles todo lo sucedido desde 1931. Sin embargo no era posible, según Juan Marichal

no podían hacer el profundo examen de conciencia que reclamaba la inmediata posguerra española por parte de los derrotados: y no lo podían hacer porque no se sentían culpables, con razón, de lo sucedido en su patria (Marichal, 1991: 34).

Los medios empleados para subsistir, el ensayo, las traducciones, son utilísimas para la adecuación a su especial situación; de hecho se produce un extraordinario florecimiento del ensayo en los países de acogida. Este sigue la tradición establecida por los maestros del noventa y ocho al mismo tiempo que es un excelente medio para subsistir, ya que los periódicos y revistas de las Américas de lengua española necesitaban ensayistas. El ensayo sería asimismo un excelente sustituto de la comunicación oral.

Las traducciones también proliferan, era un medio digno y apropiado para ganarse la vida y los exiliados más capacitados para los idiomas pronto reciben encargos. Sobre todo las traducciones del alemán y del inglés fueron numerosas e importantes. Entre 1939 y 1955 los refugiados vertieron al español sólo para el Fondo de Cultura Económica más de un centenar de obras de un total de 179 (sociología, filosofía, historia y política). Esta labor les haría reflexionar sobre la imposibilidad de la traducción, como se verá en la obra de José Gaos o en la del propio Aub, en quien se deja notar su influencia, no en vano son amigos desde adolescentes²⁸⁸.

Precisamente José Gaos es quien decide llamar transterrados a los exiliados. Estos, curiosamente, se españolizan en tierras mexicanas, donde tratan de defender y profundizar en la significación de lo español y de la españolidad. Ramón Xirau dice, hablando de su padre, que ya en México solía decir que lo más importante es que había descubierto la verdadera España, la de Vives, Lulio, Las Casas, los teólogos españoles de los siglos XVI y XVII, los humanistas españoles en general y en particular los de los siglos XVI y XVII. José Gaos llegaría a re-

288. Vid. el prólogo de José Gaos al primer volumen de su *Antología filosófica. La filosofía griega* (México, 1941), sobre la imposibilidad racional o aporía de la traducción. Max Aub reflexionaría sobre el tema aprovechando la ficción en *Antología traducida* (México, 1963). Como antecedente encontramos a J. Ortega en *Miseria y esplendor de la traducción* o J. L. Borges, "Los Kenningar" (*Historia de la eternidad*, Buenos Aires, 1936), sobre la proliferación metafórica en la poesía escandinava, o Adolfo Costa du Rels con *El drama del escritor bilingüe* (Buenos Aires, 1941) y Alfonso Reyes en "De la traducción" (1985: 155-172).

conocer que si bien la reivindicación de los valores españoles había empezado en España, lo que encontraron de español en América les permitiría conciliar la fidelidad a esta reivindicación con la adhesión a los americanos (Gaos, 1966), de hecho, algunos estudios realizados allí no se hubieran podido realizar sin el exilio.

Tampoco se hubiera podido trabajar sin el esfuerzo de editores y editoriales²⁸⁹. En 1989 se le concedió el Premio Príncipe de Asturias al Fondo de Cultura Económica de México en justo reconocimiento a su labor por la cultura del libro, aunque en la década de los cuarenta es Argentina quien pasa a ocupar el primer puesto en la industria editorial en lengua española²⁹⁰. Los españoles exiliados encuentran, pues, campo propicio para trabajar como editores, directores de colecciones, autores, traductores, críticos, ilustradores, diagramadores, correctores, impresores, distribuidores y libreros (Pochat, 1991: 163-164).

Las aportaciones e influencia de sus estudios son innegables²⁹¹. La problemática histórica que llevaban se extiende a los intelectuales americanos y especialmente mexicanos, aunque ellos ya habían comenzado a reivindicar su pasado a raíz de la revolución. Por la extraordinaria importancia que tiene este tema en la obra de nuestro autor trataremos la relación con la Historia en el capítulo siguiente, no en vano estos escritos son los más numerosos, proporcionalmente, de la emigración, abriéndose algunas polémicas que no se restringen a país concreto sino que

289. En 1945 Amos y Shelby realizan una compilación bibliográfica (con prólogo de Alfonso Reyes) titulada *La obra impresa de los intelectuales españoles en América, 1936-1945* (Stanford University Press, 1950) que pone de relieve la variedad y cantidad extraordinaria de obras publicadas en América por los españoles desde 1936.

290. María Teresa Pochat viene estudiando las características de este sistema editorial desde 1987 por encargo de la Oficina Cultural de la Embajada de España en Buenos Aires y el Instituto de Cooperación Iberoamericana (Pochat, 1991: 163-175).

291. Luis González llega a decir:

"Dudo que exista mexicano tan sobebio y malagradecido que deje de reconocer el empuje dado a la historiografía mexicana por aquellos cincuenta sabios expulsos de la última Guerra Civil española" (González, 1991: 266).

trascienden más allá del ámbito hispano e hispanoamericano²⁹² y Max Aub no escapa de esta preocupación. Los temas que preocupan al emigrado al escribir historia pueden reducirse a tres, España, la Guerra Civil y los nuevos lugares en los que se establecen, aunque este último parece ser un tema completamente, tal como expone Juan Rejano en *La esfinge mestiza*, explicando que no incluye en su libro cuestiones políticas, sociales, conflictos económicos o disputas de razas, ni siquiera lo artístico o literario:

Después de pensarlo, mucho, comprendí que el México de las grandes y apasionadas luchas estaba todavía demasiado fresco en mi retina para lograr reflejarlo sin temor a grandes yerros ¡Y hay además en México tantas y tan complejas contradicciones! Por otra parte mi condición de español acogido a la hospitalidad de este país me ponía en un trance comprometido. Si mi palabra caía en el elogio, hubiese sonado en algunos oídos a adulación. Si, por el contrario, daba en rigor, otros lo habrían tomado, acaso, a ingratitud. No, el refugiado político sigue siendo todavía un ciudadano de dos patrias: lo que en una se dejó perdido, en otra halló condicionado a diversos y respetables sentimientos (Rejano, 1978: 23).

Max Aub interviene, hasta cierto punto, con sus obras, ahí están *Cuentos mexicanos con pilón* (1959), *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* (1960), *Homenaje a Lázaro Valdés* (1960), *Las sábanas* (1960), *El zopilote* (1964), *Poesía mexicana (1950-1960)* (1960), *Notas mexicanas* (1963), *Guía de narradores de la Revolución Mexicana* (1969), *Ensayos mexicanos* (1974) o *El cerco* (1968) y *Enero en Cuba* (1969). Incluso *Jusep Torres Campalans* es, en parte, un homenaje a ese México mítico, el del indio, el buen salvaje que vive en un mundo idílico.

292. Como veremos a este respecto las polémicas entre Américo Castro y Claudio Sánchez Albornoz.

CAPÍTULO III

LITERATURA E HISTORIA EN MAX AUB

Razonablemente nos ocuparemos en este capítulo de la idea de historia que tiene Max Aub en relación con su obra literaria más que de cuestiones literarias propiamente dichas. Hay que tener en cuenta, antes de nada, que para Aub no es una problemática nueva ya que se apoya en escritores anteriores, especialmente en la generación del 98, y en compañeros de generación, con los que comparte la ambición de construir una historia distinta. Posteriormente, los avatares del exilio crearán unas condiciones que también tendremos que tener en cuenta.

1.- La Historia: Problemática de una generación

Habría que remontarse a la generación del 98 y su revisión del concepto de tradición para explicarnos la problemática de los jóvenes de los años 30 con respecto a la Historia.

Recordemos cómo Valle-Inclán ya sentía que la novela debía caminar de acuerdo con los tiempos

Creo que la novela camina paralelamente con la Historia y con los movimientos políticos. En esta hora de socialismo y comunismo no me parece que pueda ser el individuo humano héroe principal de la novela, sino los grupos sociales. La Historia y la novela se inclinan con la misma curiosidad sobre el fenómeno de las multitudes¹.

Actitudes que serían desarrolladas en aquel momento por autores como el socialista Julián Zugazagoitia o el mismo Max Aub al abandonar la literatura vanguardista.

Inevitablemente la problemática acerca de la Historia se mezcla con la cuestión de España. Max Aub es consciente de esta tradición:

No hay más que un tema que preocupa a los españoles desde 1808 y aún antes: el de España. Es el tema de Larra, de Galdós, de Ortega, de Bergamín, de Juan Larrea, a quien estimo uno de los escritores más importantes de mi generación. Es el tema de Ayala. El mío (Embeita, 1967: 12).

Excede los límites de nuestro trabajo ahondar en el problema y dar una visión clara del mismo por la extremada complicación que supone, sin embargo sí podemos

1. Entrevista de Gregorio Martínez Sierra, en *ABC* del 7 de diciembre de 1928, *apud* R. Cardona y A. Zahareas, *Visión del esperpento*, (Madrid, Castalia, 1970, pp. 240-241), citado por M. Aznar (1987: 31).

acercarnos a él en relación con la personalidad concreta de Max Aub y otros jóvenes de su entorno.

El sentimiento general de los jóvenes intelectuales republicanos de izquierda con respecto a la historia de España está ejemplificado en la siguiente frase de María Zambrano

La historia de España se nos había convertido en una encerrona y era preciso derribar muchos tabiques para salir de ella².

El pasado que les habían construido era un pasado de pesadilla,

que pesaba sobre cada español aplastándole, inutilizándole, haciéndole vivir en perpetuo terror. Pocos españoles habrán dejado de temblar ante la figura de Felipe II, por ejemplo, sintiéndose como *infraganti* de no se sabe qué falta tremenda (Zambrano, 1977: 95).

La guerra es, al mismo tiempo que una pesadilla, un gran momento revolucionario

Esto nos hace muy explicable que la revolución anhelada en España por los españoles mejores haya sido una revolución frente al pasado, la revolución del pasado, o sea su reabsorción, su incorporación total, sin residuos latentes, a la corriente viva de la tradición popular. Revolución querida y ansiada por muchos de aquellos que han sentido la tragedia de la unidad española como su propia tragedia -así don Miguel de Unamuno-. El peligro ha estado en el rencoroso malentender de los torcedores de toda clara voluntad, que han querido hacerlo confundir con su contrario, con su enemigo peor: el cadavérico, falso tradicionalismo³.

Es la oportunidad para construir la *verdadera* historia de España.

2. La reflexión que nos ocupa corresponde al artículo "El español y su tradición", publicado en *Hora de España*, (Valencia, abril de 1937), (Zambrano, 1977: 95).

3. María Zambrano: "Misericordia", publicado en *Hora de España* (Barcelona, núm. XXI, septiembre de 1938), recogido en *Los intelectuales en el drama de España. Ensayos (1936-1939)*, (Zambrano, 1977: 144).

es ahora, en esta lucha a muerte del pueblo español contra su pasado de pesadilla, contra el cartelón del crimen con que querían aterrorizarle para que no se moviera; es ahora cuando vamos a encontrarnos de verdad con el pasado y cuando la tradición brota de nuevo y se reencarna en el hoy. Hoy España vuelve a tener historia. La lucha sangrienta de ahora se diferencia de las del siglo XIX en que entonces no se había alcanzado un sentido social, un sentido histórico, signo que era el individuo liberal, el romántico, el que daba la vida para que la muerte no le cogiera (Zambrano, 1977: 97-98).

Es el momento de reaccionar, cómo no, contra el *laberinto espectral* en que se había convertido tanta leyenda convertida en *tradición*.

Hoy el español muere para vivir, para recuperar su historia que le falsificaron convirtiéndola en alucinante laberinto. Muere por romper el laberinto de espejos, la galería de fantasmas en que habían querido encerrarle, y recuperarse a sí mismo, a su razón de ser (97-98).

No es extraño que Max Aub denomine *Laberinto mágico*⁴ a las novelas o las *historias* sobre la guerra civil. Soldevila encuentra que toda la obra aubiana, no sólo los relatos de la guerra, corresponde al *laberinto*, e incluso habla de una

4. *El laberinto mágico* estaría tomado de San Agustín, como afirma Soldevila en "El español Max Aub", (1960: 11), basándose en la correspondencia mantenida con el escritor entre marzo de 1954 y enero 1958. Para E. Rodríguez Monegal, sin embargo, es en San Pablo en quien se inspira Max Aub para la denominación del *Laberinto mágico*, así como *Campo de sangre* se inspiraría en San Mateo (Rodríguez Monegal, 1973: 45).

Según E. G. de Nora, que se apoya en la propia declaración del autor, el *Laberinto mágico* seguiría el siguiente orden definitivo: I. C.C./ II. C.A./ III. *El cojol*/ IV. *Cota*/ V. *Una canción*/ VI. *Manuel, el de la Font*/ VII. *La ley*/ VIII. *Un asturiano*/ IX. *Santander y Gijón*/ X. *Alrededor de una mesa*/ XI. *Teresita*/ XII. *C.S.*/ XIII. *La espera*/ XIV. *Enero sin nombre*/ XV. *C. de Almendros*/ XVI. *Una historia cualquiera*/ XVII. *Enrique Serrano Piña*/ XVIII. *Historia de Vidal*/ XIX. *Otro*/ XX. *Un traidor*/ XXI. *Ruptura*/ XXII. *Morir por cerrar los ojos*/ XXIII. *Los creyentes*/ XXIV. *Historia de Jacobo*/ XXV. *El limpiabotas del Padre Eterno*/ XXVI. *Yo no invento nada*/ XXVII. *Apéndice: Diario de Djelfa* (Nora, 1970: 23).

A propósito de *Laberinto mágico* conviene consultar además a Manuel Tuñón de Lara (1973: 85).

galería de espejos a la hora de estudiar las múltiples facetas del escritor⁵. Ni la primera coincidencia con el texto citado de María Zambrano, ni la segunda, pueden dejar de llamarnos la atención⁶.

Aub elige el *Laberinto mágico* fijándose en el Nuevo Testamento más que en la antigüedad minoica. En *Campo abierto* el *laberinto* es la propia existencia como llegan a decir los personajes de *Cuartero* y *Riqueime*. Un *laberinto* limitado por nuestros cinco sentidos pero que no puede limitar nuestras facultades. En *Jusep Torres Campalans* aparece el *laberinto Sagrado* de México en el pensamiento de Alfonso Reyes como *personaje*⁷. Alfonso Reyes es quien facilita el visado de entrada en México a *Campalans*:

Era un hombre alto, en el mayor vigor, la cabeza rapada, los ojos saltones y decididos; hablaba un tanto atropelladamente, con un dejo muy catalán. Se le veía lleno de las cosas más dispares y -al mismo tiempo- vacío, como si -¡Ulises!- cuanto llevaba dentro hubiera muerto en el viaje y Posidón le aguardara a la puerta de la Legación. ¿Cómo negarle el visado de entrada a esa mezcla de jardín de las Hespérides y Laberinto Sagrado que era entonces México?⁸

5. El orden definitivo de *El laberinto mágico*, según declaración del propio Max Aub cuando Eugenio G. de Nora escribe *La novela española contemporánea (1939-1967)*, Madrid, 1970, p. 23, sería: I.- CC. II.- CA. III.- *El cojo*. IV.- *Cota*. V.- *Una canción*. VI.- *Manuel, el de la Font*. VII.- *La ley*. VIII.- *Un asturiano*. IX.- *Santander y Gijón*. X.- *Alrededor de una mesa*. XI.- *Teresita*. XII.- CS. XIII.- *La espera*. XIV.- *Enero sin nombre*. XV.- *C. de Almendros*. XVI.- *Una historia cualquiera*. XVII.- *Enrique Serrano Piña*. XVIII.- *Historia de Vidal*. XIX.- *Otro*. XX.- *Un traidor*. XXIII.- *Los creyentes*. XXIV.- *Historia de Jacobo*. XXV.- *El limpiabotas del Padre Eterno*. XXVI.- *Yo no invento nada*. XXVII.- *Apéndice: Diario de Djelfa*.

6. El tema del *laberinto español* tiene múltiples interpretaciones. Recordemos, por ejemplo, que Gerald Brenan escribe en 1943 su *Laberinto español*, estudiando los antecedentes políticos y sociales de la Guerra Civil española.

7. Alfonso Reyes, cuya relación con España y con Max Aub será importantísima en nuestro trabajo, será estudiado en el capítulo de Max Aub y su estancia mexicana. Es también en la novela la piedra angular que sostiene a *Campalans*.

8. En nota aparte Max Aub escribe metódicamente, como cualquier investigador:

¿Qué pasa después de la Guerra con aquel impulso renovador? Los republicanos, derrotados en el frente, tal como dice Santos Sanz Villanueva, son conscientes de haberse convertido en los *depositarios*, aunque peregrinos⁹, *de la genuina tradición española* (Sanz Villanueva, 1984: 25).

En el caso de Aub, la reconstrucción o la fijación por escrito de un tiempo anterior vivido con aquel ímpetu y riqueza es la manera de autoafirmar la propia *realidad*, negada por los vencedores y los campos de concentración, pero es también la construcción de una historia propia, distinta a la del historiador. La reconstrucción de Max Aub del pasado no se extiende sólo a la Guerra Civil sino más atrás, la Guerra del 14, la Dictadura, la República, la vida en torno a Picasso, símbolo de España, o los grupos anarquistas de principios de siglo.

Ya mencionamos en el capítulo anterior la acertada interpretación de Michael Ugarte (Ugarte, 1991: 49-50) con respecto a su incansable productividad, ironizada en algunas ocasiones¹⁰, como producto de un estado de ánimo, un vacío, común a otros pensadores judíos sobrevivientes del holocausto, que siguen el impulso de llenar ese vacío mediante una lucha eternamente frustrante y absurda. En

"Alfonso Reyes. Carta, en contestación a otra mía. (18 de marzo, 1957)" (Aub, 1958: 176 y 181 nota 24).

9. El autor de la denominación de "España peregrina" para los exiliados es José Bergamín. Cuando vuelve a España algunos compañeros de exilio consideran este hecho una debilidad, una deserción en la resistencia mantenida fuera de España durante tantos años, pero pronto descubre que dentro del país también puede ser "peregrino en su patria", según una frase de Lope. José Bergamín realiza entonces un estudio acerca de todos los "peregrinos interiores" que ha dado España (1972). Esta frase "España peregrina", fue utilizada como título de la revista creada por la Junta de Cultura Española, organismo que se constituyó en París el 13 de marzo de 1939. La revista (1940-1941) contaba con el mencionado José Bergamín, José Carner y Juan Larrea dentro de la presidencia y, entre los vocales, con Juan M. Aguilar, Roberto F. Balbuena, Corpus Barga, Pedro Carrasco Gartorena, José Gallejos Rocafull, Rodolfo Halfter, Emilio Herrera, Manuel Márquez, Agustín Millares, Tomás Navarro Tomás, Isabel O. de Palencia, Pablo Picasso, Augusto Pi y Suñer, Enrique Rioja, Luis A. Santullano, Ricardo Vinós y Joaquín Xirau, actuando de secretario Eugenio Imaz.

10. Suele contarse con el humor ácido de Simón Otaola quien, en *La librería de Arana*, pinta un cuadro poco positivo de Max Aub por acumular escritos sin freno, dando a conocer el apodo de Max Aúñ con el que le conocían sus detractores.

Max Aub se trataría, según Ugarte, de reescribir el manuscrito perdido de Niza, sin embargo podemos ir más allá, se trataría de reescribir la historia perdida para no olvidarla.

No son de extrañar, tampoco, las continuas referencias a Galdós, un *historiador novelesco*, en muchos comentarios de Max Aub, sin contar con que Pérez Galdós aporta una narrativa que vuelve a interesar a los jóvenes, preocupados ahora por una literatura de compromiso social¹¹, de nuevo recurrimos a María Zambrano quien explica claramente dónde radica el nuevo interés por el escritor:

Porque lo que Galdós nos ofrece en su gigantesca obra es algo que es más que historia, porque nos da la historia entretrejida con lo más cotidiano en los *Episodios*, la historia absorbida y reflejada por el mundo de lo doméstico en sus novelas. Nos da la vida del español anónimo, el mundo de lo doméstico en su calidad de cimiento de lo histórico, de sujeto real de la historia. El historiador ha solido darnos el hecho, el hecho histórico que para ser considerado como tal requería determinadas condiciones: un hecho, para ser considerado histórico, tenía que aparecer ante los ojos de quien lo estudiaba como decisivo y trascendente. La novela realista de Galdós nos muestra, en cambio, aquello de que tales hechos salen, lo que queda oculto bajo esa trascendencia y que puede ser tomado por simple poso del tiempo, por la vida hermética que no ha logrado trascender, vida al margen del tiempo, que sólo tiene sus días contados, su límite fijo, sin mañana ni ayer¹².

Por lo expuesto podemos comprender que la problemática histórica que estudiamos en Max Aub está ligada a su generación y no sólo a su generación, sino a las

11. Recuérdese que tanto los melencólicos "modernistas" como los pulcros "orteguistas" rechazaban a un escritor popular al que denominaban despectivamente "garbancero".

12. María Zambrano: "Misericordia", en *Hora de España*, (Barcelona, núm. XXXI, septiembre 1938), reunido en *Los intelectuales en el drama de España. Ensayos y notas (1936-1939)* (Zambrano, 1977: 132).

anteriores que fueron su modelo, sobre todo la generación del 98, y a la Guerra Civil y al exilio. Recordemos que, cuando hablábamos del exilio en México, hablábamos de la sensación de transterrados que tenían los exiliados, exiliados que se españolizan más aún en tierras mexicanas intentando profundizar en la significación de lo español y de la españolidad al descubrir de nuevo en aquel país la tradición de Vives, Lulio, Las Casas, humanistas españoles en general. José Gaos llegaría a reconocer que, si bien la reivindicación de los valores españoles había empezado en España, lo que encontraron de español en América les permitiría conciliar la fidelidad a esta reivindicación con la adhesión a los americanos (Gaos, 1966). Las influencias fueron mutuas porque los mexicanos estaban muy preocupados, como resultado de la Revolución, por descubrir cuál era realmente su verdadera tradición, su identidad, el concepto de Patria, etc.

Soldevila ha resaltado el gusto de Max Aub por la precisión del dato en sus novelas referentes a la Guerra Civil (*El laberinto español*), lo que les confiere valor testimonial para la Historia de España (Soldevila, 1973: 257). De hecho Max Aub acumula, para las dos últimas novelas del *Laberinto*, una ingente documentación y testimonios extraídos a lo largo de veinte años (265). En el caso concreto de la narrativa aubiana sobre la Guerra es evidente que Aub considera su deber hablar de lo que ha visto:

Creo que no tengo derecho, todavía, a callar lo que vi para escribir lo que imagino. Crónica trazada en días de esperanza -febrero de 1945- los tintes son más claros que en las que la antecedieron¹³.

Y describirlo con la mayor precisión histórica. I. Soldevila nos hizo notar que con esas palabras Max Aub se refería a una obra de teatro y no tenía inconveniente en llamarla *crónica*, ¿qué no hubiera dicho refiriéndose a las novelas del

13. En la contraportada de *El rapto de Europa*, México, Tezontle (Soldevila, 1973: 299).

*Laberinto?*¹⁴

Sin embargo, Soldevila diferencia lo que es la función del historiador y la del novelista cuando niega que Max Aub haya

pretendido en ningún momento asumir la función del historiador al escribir sus novelas y relatos en torno a la guerra civil española. Ni dar 'las grandes líneas', ni las grandes fechas, ni presentar todos los grandes personajes de la época. Aub piensa que la guerra civil ha sido un acontecimiento colectivo cuya interpretación corresponde a los escrutadores de un lejano futuro (Soldevila, 1973: 298-299).

Soldevila insiste en que nuestro novelista

no quiere ni puede usurpar la función del historiador (298-299).

Porque Aub no se deja arrastrar por la Historia, más bien se sirve de ella puesto que sólo tiene cabida en la novela en cuanto encarnación subjetiva, "al servicio del hombre" (Soldevila, 1973: 300).

La línea divisoria entre la historia como la entiende Aub y las intenciones al crear sus novelas es más compleja de lo que parece. Naturalmente consideramos que Aub no pretendió en ningún momento construir libros de historia al uso, dando soluciones ordenadas, perfectamente fechadas y autenticadas, pero el hecho de que no se quiera tratar de novela histórica, no ya en lo tocante al *Laberinto*, sino en el caso de *Jusep Torres Campalans*, parece responder a un afán de evitar un tema controvertido y hasta cierto punto evitado. Consideramos que el hablar de *crónica* respecto de las novelas de Max Aub es una manera de utilizar un subterfugio que no puede eximir de la obligación de hablar de la Historia y de la novela histórica en el caso de Max Aub, puesto que la crónica es

Historia en que se van exponiendo los acontecimientos por el orden en que han ido ocurriendo. Referente al periodismo: Información dada en un periódico referente a sucesos actuales (crónica de sucesos, crónica de sociedad).

14. Carta de Quebec, 30 de julio 1993.

La problemática histórica le preocupaba tanto que se percibe incluso en las obras "no reales", los juegos de realidad o bromas literarias.

Los contrarios a la idea de novela histórica pueden basarse incluso en algunas declaraciones de Max Aub, que es contradictorio en ocasiones, cuando trata de las limitaciones del realismo y del tiempo histórico, porque piensa que el novelista, hablando de sí mismo:

tiene que escoger entre miles de personajes (...) Escoge y no escoge, se deja llevar por los que conoce y por otros que se le presentan inesperadamente. Quiso escribir una novela pura -tal como fue la de Asunción y Vicente (...), quiso reducir su crónica y que fuera una novela verdadera, pero no pudo (Aub, 1981: 421).

De aquí que G. Sobejano (1992) insista en la intención de Max Aub de servirse de la *crónica* dentro de la ficción, negando la posibilidad de novela histórica. El personaje de Asunción, "totalmente ficticio", de quien su autor se enamora, daría la medida de un aspecto poco atendido por la crítica, según Sobejano:

la novela, el poema épico-lírico-dramático de Asunción Meliá, símbolo concreto de cuanto su hacedor amaba en España y para España: la justicia, el ánimo constructivo, la fidelidad, la limpieza, el hondo amor (Sobejano, 1973: 105).

Sin desmentir a autores tan cualificados, hemos de insistir en unos aspectos de la concepción histórica de Max Aub que nos interesan especialmente como historiadores. Algunos testimonios ratifican con antelación la idea de historia que hemos percibido en Max Aub y en su literatura, como cuando Manuel Tuñón de Lara recuerda sus palabras:

Cierto es, y los historiadores de la literatura lo dirán, que ahí ha quedado un "universo aubiano" creado por él, un modelo de novela histórica -"para mí toda novela lo es, o no es novela", me decía (Tuñón, 1973: 89).

El historiador, que ha tenido en cuenta las novelas de Max Aub como fuente de la

historia, insiste con inequívoca intención:

Pocas veces se ha llegado a tan atinada realización de la novela histórica (Tuñón, 1973: 86).

valorando especialmente la obra aubiana:

todos los archivos y hemerotecas, todos los pobres esfuerzos de los que pretendemos consagrarnos a la Historia, serán siempre insuficientes sin la aportación humana y multitudinaria aglutinada en tu obra personal (Tuñón, 1973: 90)¹⁵.

Hemos de resaltar que efectivamente las aparentes contradicciones en Max Aub están presentes, si no recordemos sus propias palabras en *Una entrevista con Max Aub* (por M. A.) de 1969:

Cuando escribo, nunca hablo de los lugares que conozco directamente, sino más bien de aquellos de los que tengo referencias. Esta distancia aparece ya en mis primeros libros, y con ella sigo. Por ejemplo, de la guerra española, todo cuanto escribí fue de referencias; dije lo que me contaron algunos testigos; me negué a escribir lo que vi, y eso que vi mucho (Aub, 1971: 58).

"Me negué a escribir lo que vi" se contradice en cierto modo con "no tengo derecho a callar lo que vi", siendo frases parecidas, y es que el contexto es distinto, en el primer caso se refería a la obligación del escritor de comprometerse y en el segundo al distanciamiento necesario para el novelista. En los dos casos se refiere a lo que escribió sobre la Guerra Española, pero, insistimos, al margen de acontecimientos tan espinosos, gran parte de la obra aubiana gira en torno al discurso histórico.

Ya no se trata únicamente de defender la realidad de la novela histórica en Max Aub como insiste Tuñón de Lara, y *Jusep Torres Campalans* lo es:

15. Recordemos que, en el prólogo a *Novelas escogidas* (Aguilar, 1970), escribe Tuñón de Lara:

"en muchos casos, y aunque el autor no lo haya querido, la novela se convierte en fuente de la historia".

siempre he reconocido mi deuda para con Tolstoi y desde luego estoy de acuerdo en que el *Campalans* es una novela histórica como lo será el "Buñuel"¹⁶.

Tuñón, al igual que Renau, será interlocutor de Max Aub en sus novelas, sobre todo cuando habla de historia o de realidad (véase en apéndices la carta de Tuñón del 6 de julio de 1968).

Pero antes de entrar a considerar cuál es el concepto de Historia para Max Aub (punto 1.2.), reflexionemos: ¿Cuál es el problema que arrastra la novela histórica para que no se quiera utilizar ésta clasificación? El posible demérito que sufre la poesía o la acción creadora a la que se da una mayor valoración que a la simple precisión de los hechos. La novela histórica no sería únicamente la que narra o describe hechos y cosas ocurridos o existentes, ni siquiera la que narra los acontecimientos referentes a la vida pública de un pueblo, sino aquella que se propone reconstruir un modo de vida anterior y ofrecerlo exactamente como anterior, alejado. Si la intención de reconstrucción, acatando la disciplina histórica, es más erudita que poética dará como resultado el descarrilamiento de la novela (Alonso, 1984: 79-80). En muchos casos no se consideran novelas históricas las que pintan los tiempos del autor, aunque contengan episodios reales, públicos o privados, por lo que las novelas de Max Aub ambientadas en la Guerra Civil no serían históricas. A esta formulación se oponen los que opinan que toda novela es histórica. Max Aub es partidario de ésta última idea a pesar de reconocer que los datos históricos en sus novelas están en función de los personajes y de la propia novela, como veremos en el punto 1.2.

En Max Aub nos encontramos con dos materias diferenciadas. Por un lado estaría la concepción histórica con respecto a la novela o los juegos de realidad en los

16. Copia de la carta que Aub envía a Tuñón el 13 de agosto de 1968 (Leg. 14/47 A-B. *Max Aub*). En respuesta a la que el segundo le había enviado el 8 de agosto de 1968 (véanse apéndices).

que emplea "métodos" históricos para crear una "falsa" historia, que es lo que vamos a tratar en el punto 1.2. o el cap. IX, y por otro lado el tema del aprovechamiento por parte de los historiadores de la obra de Max Aub en lo que tiene de fidelidad a los hechos y de recreación de una realidad (aunque sea la suya). Desde los dos puntos de vista la obra de Max Aub tiene enormes posibilidades para el historiador y para todo aquél que investigue su tiempo. El modo de afrontar el reto de su aportación es un problema distinto.

1.1.- Historia y Realismo

El realismo es uno de los temas constantes en el discurrir literario de nuestro escritor, quien habla de realismo constantemente, aunque lo niegue en ocasiones, como cuando dice en *Campo de los almendros*:

El planteamiento de los problemas de realidad y realismo, de irrealidad e irrealismo, me ha tenido siempre sin cuidado, me importan la libertad y la justicia (Aub, 1981: 419).

Están claras sin embargo sus intenciones cuando dice

Yo no invento nada

frase significativa y recurrente que sirve de título a uno de los cuentos que tienen como tema el campo de concentración (Ugarte, 1991: 50).

Esta preocupación dura toda su vida, desde sus primeros escritos políticos (Aub, 1938b: 3), el discurso sobre el *Guernica* (véase apéndices), hasta poco antes de su muerte, cuando comenta el festival de Cannes en 1973 y se regocija de que vuelva a triunfar el realismo internacional y crítico cuando algunos piensan que ya ha dejado de estar de moda (Corrales, 1973: 1).

Recordemos que desde los inicios de Max Aub en la literatura comprometida, el debate del realismo estaba situado entre el *realismo socialista* y el *realismo español*, la supeditación del novelista a la literatura comprometida, y realista, y la libertad para crear (ver cap. II), por lo tanto sus argumentos acerca del rea-

lismo van cambiando a lo largo de los años debido a las circunstancias y a su propia evolución literaria. La idea general arranca de los años treinta con la toma de conciencia de los escritores y artistas por un arte comprometido. Es el realismo del que habla Aub en sus artículos políticos escritos en plena Guerra; pero volvamos a María Zambrano para introducir la problemática de su generación sobre realismo:

Cuestión es ésta que plantea la cuestión misma de algo que tanto nos importa a los españoles como el realismo, el consabido "realismo español", tan nombrado y trillado como poco conocido. "Realismo español", del que con tanta frecuencia se habla como de algo evidente que con sólo nombrarlo bastara, como si a alguien que se interesara de veras por el misterio de la vida de una persona se le pretendiera satisfacer contestándole: se llama fulano de tal. Y así, para explicar los misterios de nuestro arte más excelso, se emplea el término "realismo español", añadiéndole a veces un adjetivo como "extremado", "sangriento" y hasta "bárbaro" (...) Para poder precisar en qué consiste este género de saber, habría que revisar los géneros esenciales del saber desde sus orígenes en Grecia, por una parte, y por otra descubrir las raíces de la actual crisis del saber filosófico, o más exactamente racional, de su insuficiencia y agotamiento, para volverse a descubrir este otro saber allí donde la razón racionalista lo mantuvo confinado, sin haberle podido impedir, sin embargo, que irradiara desde sus escondrijos en los más insospechados lugares. Más que nunca es necesario hoy esto, pues para dar al hombre el alimento espiritual que necesita es preciso que este género de saber se muestre en su plenitud creando el nuevo género literario que ya echamos de menos y haciendo posible la madurez de algunas ciencias que lo necesitan para el logro de sus frutos, tal la historia¹⁷.

17. "Misericordia", en *Hora de España*, (Barcelona, núm. XXXI, septiembre 1938), recogido en *Los intelectuales y el drama de España. Ensayos y notas (1936-1938)*

De nuevo el realismo nos lleva a la *Historia*, como veremos en el punto siguiente.

Max Aub rechazará el realismo de los escritores anteriores a su generación, tanto realistas como naturalistas, abogando por un relato de los acontecimientos en relación con la narración y la pulsión vital de los personajes. No es descabellado sospechar que esta concepción viene dada a partir de las polémicas en torno al *realismo socialista* de los años treinta, como vimos en el cap. II. Esta problemática se aprecia también en algunos autores cercanos generacionalmente a Max Aub, como R. J. Sender, quien defendía entonces un "realismo revolucionario" basado en la interpretación dialéctica de la realidad (Sender, 1936). El "teatro de masas" que Sender postula significa la afirmación de una poética del "realismo dialéctico"

El teatro de masas [...] no necesita ser un teatro de agitación ni es indispensable que represente un elemento de propaganda de un partido. Se puede hacer una gran obra teatral sobre una consigna política -y si no que lo diga Piscator¹⁸-; pero se corre el riesgo de hacer una obra artísticamente mediocre con más frecuencia que escribiendo un teatro donde la vida se presente serenamente bajo el prisma de un realismo dialéctico (Sender: 1936: 48).

Como vemos, la dialéctica del realismo en literatura no está lejana del discurso del realismo socialista en arte. Veamos las palabras de Max Aub en 1938:

Esta reunión guerrera alrededor de una causa que une hoy a los hombres de letras obedece a las mismas razones que une a los hombres en defensa de sus prerrogativas humanas, es decir que la realidad, como tal, viene a ser mucho más importante que su interpretación. Esto prejuzga en las letras un largo periodo de realismo, que se ha dado en adjetivar de socialista por diferen-

(Zambrano, 1977: 135, 136).

18. Recordemos que precisamente con Piscator tiene Max Aub un percance en París en 1937 a causa de la utilización propagandística que Piscator quería hacer de nuestro teatro clásico, utilización política que a Aub repugnaba (Aub, 1966).

ciarlo de una copia servil de lo existente sin hábito ni buen deseo de ninguna especie; porque los hechos se nos impondrán y no podremos usar las palabras más que como modo de expresión sumario e inmediato (Aub, 1938),

añadiendo más abajo:

Este apego a lo real, este no salirse de los límites de lo inmediato, ese aceptar la lucha en el terreno en que se nos plantea, [...] han hecho posible el olvido de rencores, de pequeños agravios y aún de juicios peyorativos que la estrecha vida literaria del mundo había engendrado (Aub, 1938).

Max Aub está al corriente de las teorías de Georg Lukács sobre realismo¹⁹ sin estar de acuerdo con ellas²⁰, porque opone el "realismo español", en el que estaría incluido Goya, y es un realismo que Lukács no ha tenido en cuenta.

El realismo español ha de ser distinto al soviético; así, Max Aub considera que Goya, sin ser realista, es el máximo exponente del realismo español y esta actitud es trasplantable a las características peculiares del realismo literario español. Para comprender esta idea en toda su amplitud, recordemos el discurso pronunciado por Max Aub ante el *Guernica* de Picasso en 1937 (reproducido en apéndices):

19. En 1932 se consigue la disolución de la RAPP, (escritores revolucionarios de la Unión Soviética), demasiado sectaria y en 1934 se funda la RAAP con intención de aglutinar a todas las tendencias, pero al poco tiempo Stalin acaba con ella por su orientación trostkista. La supuesta apertura ideológica resultó fallida pero en el tiempo que duró se produjeron algunos acontecimientos que aportaban un germen esperanzador. Es entonces cuando se edita la revista literaria *Literaturni Kritik* en la que G. Lukács publicaría una serie de ensayos entre 1934 y 1940 que, agrupados, darían lugar al volumen titulado *Probleme des Realismus*, cuya primera edición en alemán data de 1955 y la traducción al español de 1966, por el Fondo de Cultura Económica, por lo que Max Aub lo conocía perfectamente (Lukács, 1966).

20. Hablando de sus influencias, que parten de Roger Martin du Gard, Dos Passos, Jules Romains (el de *Les compains* y *La mort de quelqu'un*), Thomas Mann... Max Aub finaliza diciendo

"Todo esto se revuelve en mi generación con las novelas de Malraux y las novelas de Hemingway. Yo pertenezco a esa *cuadra*, que dicen los franceses, y no hay por qué buscar otras cosas ni más. Pertenezco a este tipo de novela histórica que Lukacs ni siquiera ha oído en su sabio tratado" [Rodríguez Monegal, (1977): 41].

No es el momento de justificarnos, pero tengo la seguridad de que con algo de buena voluntad, todos percibirán la rabia, la desesperación y la terrible protesta que significa esta tela. Nuestro tiempo es el del realismo²¹, pero cada país percibe lo real de cierta manera. El realismo español no representa sólo lo real, sino también lo irreal, porque para España en general siempre fue imposible separar lo que existe de lo imaginado. Esta suma forma la realidad profunda de su arte. Por eso Goya y Picasso son pintores realistas aun apareciendo para los demás pueblos como personalidades extravagantes de ese "pueblo desconocido -como decía estos días el presidente Azaña-, pueblo terrible, el pueblo español, terrible principalmente para sí mismo, porque es el único pueblo de Europa capaz de clavarse su propio agujón". Como es terrible esta pintura de Pablo Ruiz Picasso, pintor malagueño. (Aub, 1967: 41).

La operación historicista evocadora de Goya, convertido en paradigma de la actividad artística del momento, da la medida del aspecto más original del debate artístico de la guerra (Gamonal, 1987: 59). Es una recuperación con fines políticos, ya que los intelectuales republicanos veían una similitud entre la guerra de la Independencia y la Guerra Civil, en la que desalojarían a los invasores fascistas²². El paralelismo entre Goya y los artistas de la Guerra vendría dada como consecuencia de esta similitud²³. Sin embargo la Guerra Civil necesitaba su propio

21. No hay que olvidar que está trabajando en estos momentos con J. Renau, quien protagoniza una polémica con Goya acerca del cartel, polémica que tiene relación directa con la contemporánea desarrollada en los círculos alemanes del exilio entre expresionismo y realismo estudiada por J. M. Palmier, *L'Expressionisme comme révolte. Contribution à l'étude de la vie artistique sous la République de Weimar. I. Apocalypse et Révolution* (París, Payot, 1983) citado por M. A. Gamonal (1987: 44-45).

22. Vid. "Goya y nosotros. De nuevo, por nuestra independencia" por José Renau, *Nuestra Bandera*, núm. 1-2, Barcelona I-II 1938 en Gamonal (1987: 48).

23. Vid. J. Álvarez Lopera y M. A. Gamonal Torres, "1936. Los republicanos españoles y Goya", *V Congreso Español de Historia del Arte*, Barcelona, octubre-noviembre, 1984.

pintor y es José Bergamín el primero que intuye la intención de Picasso de ser el heredero de Goya²⁴.

Por otro lado hay una puntualización que realiza Max Aub con respecto al *realismo* y que recoge I. Soldevila, pues hablando de las tendencias de la novela hacia mediados del siglo presente habla de "realismo trascendente" y el adjetivo viene dado porque traspasa y penetra en un público cada vez más amplio (Aub, 1969). Soldevila aprecia que para Max Aub

la contemplación y transcripción de la realidad no son suficientes si no responden a la propia interioridad del escritor que se manifiesta en el estilo (Soldevila, 1968: 201).

Los acontecimientos, como el paisaje o el tiempo, están en función de los personajes y el escritor, no a la inversa. Pero ¿por qué? Porque de esa manera la novela está más cerca de la realidad, ya que decía Max Aub en 1969:

TODA REALIDAD ES FALSA

Yo no tengo perspectiva histórica alguna, porque nunca hice política, y, a lo sumo, estoy subido, como la mayoría de mis contemporáneos, sobre una montaña de periódicos y revistas que nos fabrican una realidad histórica evidentemente falsa. Pero esto no importa, porque he llegado a la conclusión, a mis años, de que toda realidad es falsa. Porque -está bien que lo diga un novelista- una novela está siempre más cerca de la realidad que de la Historia. Y si una novela es, como quería quien todos saben, un espejo paseándose a través del mundo, yo creo que se trata de un espejo roto que refleja toda clase de realidades. Y lo mismo puede retratar las patas de un perro que las nubes del cielo (Aub, 1971: 57).

Llegados a este punto es el momento de averiguar cuáles son los conocimientos

24. Vid "Pintar como querer" en *Hora de España*, V, Valencia 5, 1937, en Gamonal (1987: 251).

de Max Aub acerca de la Historia y su metodología y de dónde le viene el escepticismo acerca de la realidad.

1.2.- La Historia y Max Aub

Recordemos que Max Aub, desde 1942, fecha de su llegada a México, hasta 1946 no puede viajar. Ese año acude a recoger a su familia a Cuba y no vuelve a salir de México hasta 1956, año en que viaja a Inglaterra para ver a su hija y aprovecha para volver a recorrer Europa. Es entonces cuando hace acopio de los libros de arte que le servirán de base documental para *Jusep Torres Campalans*, que se publicará en 1958. Además consultará en las bibliotecas y hemerotecas parisinas para completar la información.

En 1951 había intentado acudir a Francia para ver a sus padres, pero no pudo obtener el permiso a causa del antiguo expediente comunista. Una nueva decepción que le imponía Francia, ese país al que tanto amaba.

Como hemos visto su actividad en estos años en literatura y en cine es frenética. Si estas experiencias son significativas a la hora de abordar la novela, no lo son menos las actividades "sucedáneas" o sin trascendencia literaria, como las traducciones que realiza para el Fondo de Cultura Económica, igual que tantos intelectuales españoles exiliados. Conocemos dos obras traducidas por Max Aub del francés que consideramos muy importantes para comprender su obra:

BLOCH, Marc

1952 *Introducción a la Historia* (trad. Pablo González Casanova y Max Aub), México, Fondo de Cultura Económica.

HALBWACHS, Maurice

1950 *Las clases sociales* (título original: *Analyse des mobiles dominantes qui orientent l'activité des individus dans la vie sociale*, 1938), México,

Fondo de Cultura Económica.²⁵

Lo que nos lleva a considerar los conocimientos históricos de Max Aub, seguramente aficionado a la Historia desde muy joven, no en vano consideró la posibilidad de estudiar esta carrera al terminar el bachillerato, optando finalmente por dedicarse al negocio paterno.

Max Aub está al corriente, desde muy joven, de las últimas teorías historiográficas, pues conoce la obra del historiador belga Henry Pirenne²⁶ desde el momento en que aparece y casualmente es a este investigador a quien Marc Bloch dedica el escrito que Max Aub traduce en 1952.

Con la mayoría de edad, Aub conoce su ascendencia judía, hecho que al parecer desconocía y que añade una razón más al natural exotismo de su condición de español y a las diferencias con amigos y compañeros, agobiados por problemas religiosos originados por el catolicismo español. Debido a estas circunstancias se entu-

25. Si bien estudiaremos a Marc Bloch más intensamente, hay que hacer notar que el sociólogo Maurice Halbwachs se relacionaba en la universidad de Estrasburgo con M. Bloch y Febvre, los creadores de *Annales*, y los demás compañeros, el geógrafo Henri Braulig, el psicólogo Charles Blondel, el fundador de la sociología religiosa Gabriel Le Bras y los historiadores André Piganiol, Charles Edmond Perrin y Georges Lefebvre. El papel de estos hombres en los *Annales* de preguerra fue decisivo: primero porque procuraron a la empresa los apoyos científicos o comerciales que necesitaba, después porque en torno a sus trabajos se celebraron numerosos debates y, finalmente, porque todos fueron colaboradores activos. La aportación de Halbwachs fue la interpretación de la sociología de Durkheim, Espinas o Hauser (Goff, 1988: 27-28).

Con *Las clases sociales* Halbwachs investiga los móviles que orientan la actividad de los individuos en la vida social, observando cómo en la conducta personal se advierte el espíritu colectivo, capaz de sobreponer una serie de rasgos comunes que explican y justifican nuestras acciones en medio de las diferentes y contradictorias fuerzas sociales. Creemos que es indispensable tenerlo en cuenta a la hora de estudiar *El laberinto* (en los aspectos en los que únicamente se han visto influencias de Jules Romains y *La vie unanime* de 1908).

26. (1862-1935). Su interés por la historia económica se concretó en una serie de estudios sobre la Edad Media, los orígenes del capitalismo y las ciudades medievales. Amigo personal de Bloch y Febvre, los creadores de *Annales*, influyó decisivamente en su tarea innovadora. Es autor de obras como *Las etapas de la historia social del capitalismo* (1914), *Historia de Bélgica* (1920-1932), *Las ciudades de la Edad Media* (1927), de una *Historia económica y social de la Edad Media* (1933) y de *Mahoma y Carlomagno* (1937), muchas de las cuales han sido traducidas al castellano.

siasmó especialmente con los primeros esbozos de la teoría de lo español como resultado de la convivencia de las tres culturas desarrollada por Americo Castro²⁷. Max Aub ya se extiende en cuestiones de este tipo antes de la aparición de *España en su historia*, como podemos comprobar en las teorías del bibliotecario *Don Leandro* en *Campo de sangre* (Aub, 1981b). Incluso tiene su propia teoría, que expone a D. Américo en carta del 19 de enero de 1966:

Lo más probable es que yo no hable nunca del problema del anticemitismo [sic] en España pero, desde luego, puedo asegurarme que es menor que en cualquier otro país del mundo que yo conozco. No porque crean los españoles haber resuelto el problema con la expulsión de 1492 y la Inquisición, sino porque el antijudaísmo español de los siglos medios y del XV y del XVI es religioso y acoge a los conversos en la vida normal de la nación y el actual es racial. La mayoría de los españoles que tienen la convicción de tener aparte [sic] de sangre judía (Franco es un buen ejemplo) y no hubo, dejando aparte tal vez, un ínfimo número que siguió as luces extremas del nazismo, ningún intento de aplicarlas en España, como fue el caso, aún a regañadientes, de Italia (...) Los Ghettos españoles son de la edad media, en vano los buscaríamos en el XIX o en el XX, no hay pogroms. No crea que lo digo en contra de su teoría -con la que estoy totalmente conforme- sino en favor de algo que impide al español más o menos ilustrado hacer una bandera del anti-

27. (1885-1972). Catedrático de Historia de la Lengua de la Universidad Complutense que, al estallar la Guerra Civil, se traslada a la Argentina. De la Universidad de Buenos Aires se trasladará a la de Wisconsin, después a Texas (1939-40) y posteriormente a la Princeton University. Al mismo tiempo no deja de dictar conferencias y publicar. *España en su historia (Cristianos, moros y judíos)* se publica en 1948 en Buenos Aires, en la segunda edición cambiaría el título por *La realidad histórica de España*. Escrita como consecuencia de la Guerra Civil y el exilio, se apoya en Dilthey y Ortega para elaborar una nueva concepción de la historia de España que supone una ruptura con el enfoque tradicional y una definición nueva de la identidad de lo español [vid. Aniano Peña, *Américo Castro y su visión de España y de Cervantes*, (Madrid, Edit. Gredos, 1975), cit. por Malagón, (1976: 256-257)]. Esta obra sería una de las más importantes de la historiografía contemporánea, aunque los historiadores profesionales españoles en general no la recibieron bien.

cemitismo [sic] (...) Ni creo que el español sea tolerante -con el protestantismo- pero sí con lo judío. Lo prueba la simpatía que siempre se tuvo en los tiempos modernos, hacia los sefarditas. Y si algo hay de intolerancia posiblemente sea, como suponen tantos de origen hebreo. No hay que olvidar que para muchos europeos lo español es una expresión de lo judío. (...) Estoy absolutamente seguro de que vinieron muchos judíos o conversos a América en las primeras expediciones²⁸.

Ese mismo año, cuando es invitado como profesor de literatura mexicana a la Universidad de Jerusalén, aprovecha para investigar los orígenes orientales de ciertos mitos mediterráneos y relacionarse con el hispanismo israelí ya que, si bien en España no establece relaciones con la comunidad judía, si lo hará en México (Cardiel, 1973: 96).

Entre los detractores de Américo Castro²⁹ estarían C. Sánchez-Albornoz, Rafael Altamira³⁰, Vicens Vives o Eugenio Asensio.

28. Leg. 4/7-25 A-B. Max Aub. Incluye otras apreciaciones con hipótesis aventuradas que serán enérgicamente discutidas por Américo Castro en carta del 22-I-66 (leg. 4/7-26). Si incluimos la copia de la carta de Max Aub es por lo que atañe al personaje de *Jusep Torres Campalans*, en su intolerancia ante el protestantismo de *Ana María* o *Mondrian* y las opiniones vertidas por algunos "testigos" acerca del cubismo como movimiento judeo-español.

29. A este respecto A. A. Sicroff publica un artículo en *Hispanic Review* (1972), traducido al español por A.M.S. con el título "Américo Castro y sus críticos: Eugenio Imaz", en *Papeles de Son Armadans* (1972).

30. Claudio Sánchez Albornoz (1893) salió de España como embajador en Portugal el 15 de mayo de 1936, puesto que desempeñó hasta fines de octubre del mismo año, fecha en que el Gobierno portugués rompió relaciones con Madrid al estar de parte de los rebeldes. Primero se exiliará en Francia pero, en 1940, se ve obligado a huir y, tras un largo viaje, llega a la Argentina. En Buenos Aires (1942) funda el Instituto de Historia de España. En 1957 publica su obra fundamental, *España, un enigma histórico*, en dos voluminosos tomos que, tras unas notas críticas "Ante 'España en su Historia'", en *Cuadernos de Historia de España*, [Buenos Aires, núm. XIX (1953, pp. 129-145)], consituye su alegato "anti-Castro", *España, un enigma histórico*.

R. Altamira (1866-1951). Había estado en México en 1909 y recibido una espléndida acogida. Al volver, después de una odisea en la Francia ocupada, y un viaje de tránsito a los Estados Unidos, vuelve a ser acogido por Jaime Torres Bodet o Alfonso Reyes. Allí completa trabajos iniciados años antes como el *Diccionario castellano de palabras jurídicas y técnicas tomadas de la legislación indiana* o

Sin embargo José Gaos, Rafael Lapesa, Guillermo de Torre, E. Salazar Chapela, Juan Marichal, J. Rubia Barcia, entre otros, la elogian y la consideran de un gran valor para la historiografía española³¹. No es descabellado afirmar que Max Aub se encuentra en este grupo.

Nuestro escritor conoce sin duda la obra de José Fernández Montesinos³² (Granada, 1897), uno de los discípulos de Américo Castro, a quien utiliza como "testigo"³³ de uno de sus personajes ficticios, el hispanista americano Charles F. Burton, en la segunda parte de *Luis Alvarez Petreña*.

De todos modos no es de extrañar este interés de Max Aub por los historiadores y la Historia ya que, en general, los escritos de Historia son los más numerosos, proporcionalmente, de la emigración (Malagón, 1976: 247). Y además la mayor parte

el estudio *Análisis de la recopilación de las Leyes de Indias de 1680*. Reeditó trabajos publicados anteriormente y escribió bastantes artículos autobiográficos en relación con personajes que conoció, recuerdos de su vida, etc. (Malagón, 1976: 252-253).

31. Son numerosas las reseñas favorables al libro, tanto españolas como extranjeras; J. Gaos escribe la suya en *Cuadernos Americanos*, [México, XLVII (1963), pp. 204-215]; R. Lapesa en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, (México, III, pp. 294-307); G. de Torre, "Américo Castro y su interpretación de España", en *Imago Mundi*, (Buenos Aires, 1955, pp. 53-64), Salazar, "Américo Castro y la Realidad Histórica de España", *Cuadernos del Congreso por la libertad de la cultura*, [París, núm. 10 (1955), pp. 59-62]; J. Marichal, *Revista Hispánica Moderna*, [New York, XXI (1955), pp. 316-322]; Rubia, *La Torre*, [San Juan, Puerto Rico, IV (1956), pp. 27-45], (Malagón, 1976: 258).

32. El profesor Montesinos trabajó en la sección de lexicografía del Centro de Estudios Históricos, bajo la dirección de Américo Castro. De 1920 a 1932 fue lector en la universidad de Hamburgo y posteriormente pasó a ser profesor en las universidades de Madrid, Poitiers y Berkeley. En 1937-1938 fue agregado cultural en la embajada de España en Washington y al terminar la Guerra Civil se exilió a Francia, trasladándose a E.E.U.U. en 1946 (de allí procede el supuesto hispanista Charles F. Burton). Parte de una base crítica historicista y revalorizadora del realismo decimonónico. Entre los trabajos que pudo conocer Max Aub entonces estaría la *Introducción a una historia de la novela en España en el s. XIX* (1955) y estudios sobre Alarcón (1955), Valera (1957), Fernán Caballero (1961) o Galdós (1968-1969).

33. El utilizar a una personalidad real de suficiente entidad como para que nadie dude de su veracidad y, a través de su testimonio o su imagen, justificar la existencia de los personajes ficticios, es un recurso del escritor para producir efectos de realidad. Un recurso propio del antropólogo o el historiador.

de la obra histórica se imprimió en México porque llegó a ser el líder cultural del mundo de habla española con un alto nivel en el campo editorial (Malagón, 1976: 249). Campo abonado porque los mexicanos, de resultas de la Revolución, también tenían una cuenta pendiente con la historia que pretendían saldar mediante el indigenismo o el mestizaje. Precisamente tanto Alfonso Reyes como Carlos Fuentes, dos de las personalidades fundamentales en el campo de las letras mexicanas que se han planteado la esencia de lo mexicano, tienen arte y parte en la consecución de *Jusep Torres Campalans*³⁴.

En 1942, el mismo año que llega Max Aub a México, Enrique Díez-Canedo traduce la *Storia como Storia della libertà*, de Croce (Gorosci: 25), obra que Aub parece conocer porque la cita a través del personaje *Jusep Torres Campalans* como veremos al analizar la documentación de la novela.

Pero cuando Max Aub toma realmente conciencia del valor historiográfico de su obra, cuando pierde el respeto por los documentos y las informaciones periodísticas, cuando, en una palabra, cuestiona los métodos y la forma de exposición de los hechos por parte del historiador es a raíz de su toma de contacto con la escuela de los *Annales*. Y este contacto se produce muy pronto, con la traducción de Marc Bloch en 1952. Trabajo muy significativo para entender su concepto de historia, siendo el capítulo dedicado a "La persecución de la mentira y el error" un elemento de inspiración creemos que fundamental (Bloch, 1952: 73-87).

Marc Bloch, que nació en Lyon el mismo año que *Campalans*, el 6 de julio de 1886, murió, según nota de los traductores, Max Aub y Pablo González Casanova, por su patria y por ser judío, fusilado por los alemanes, el 16 de julio de 1944, en un campo al norte de Lyon. Sólomente por estos datos es digno de aprecio por

34. Y no es extraño que en algunos cuentos de Carlos Fuentes como *El naranjo* se proponga la conquista de Europa por los indios americanos y, en otro Colón, decide no desvelar su hallazgo y quedarse a vivir en el paraíso tropical. En América Latina la novela compite con la historia, siempre fantástica, pero estos cuentos no están alejados del Max Aub que escribe *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*.

parte de Max Aub³⁵. Pero además, ¿cómo no tener en cuenta las certezas que obtiene con respecto de su propia idea de la historia a través de esta obra? A nuestro juicio Aub puede llegar fácilmente a la conclusión de que la historia, tal como él la ha vivido y como la narra, es tan verdadera o más que la basada en los documentos considerados históricos.

Para Bloch,

El historiador no es, o es cada vez menos, ese juez de instrucción, arisco y malhumorado, cuya imagen desagradable nos impondrían ciertos manuales de iniciación a poco que nos descuidáramos. No se ha vuelto, desde luego, crédulo. Sabe que sus testigos pueden equivocarse y mentir. Pero ante todo se esfuerza por hacerles hablar, por comprenderlos. Uno de los más hermosos rasgos del método crítico es haber seguido guiando la investigación en un terreno cada vez más amplio sin modificar nada de sus principios (Bloch, 1952: 73).

Discernir los documentos verdaderos de los falsos como único fundamento de la historia cada vez tiene menos interés (Bloch, 1952: 73).

Partiendo de la base de la existencia de los documentos falsos hay que distinguir distintos aspectos entre ellos. Por un lado el engaño puede equipararse a la falsedad jurídica, falsear datos fundamentales como el autor del documento y la fecha, por otro lado está el engaño sobre el fondo, cuando es el mismo autor el que miente. La novedad estriba en que una vez descubierto el engaño lo interesante es descubrir sus motivos, pues una mentira a su vez es, a su manera, un testi-

35. Como historiador francés dedicado a la historia medieval podría haberle pasado desapercibido. Fue profesor en la Universidad de Estrasburgo en 1919 y en la Sorbona en 1936. Fue promotor, junto con Lucien Febvre, de los estudios de historia económica y social en Francia, por medio de la revista *Annales*. Su obra está marcada por un esfuerzo de integración de economía e historia. Sufre las consecuencias de la persecución nazi contra los judíos y, a raíz de esto, entra en la Resistencia francesa en 1942, fusilado, absurdamente, en la retirada alemana. Esta *Apologie pour l'histoire...* fue escrita en cautividad y publicada póstumamente en 1952.

monio. Probar simplemente la falsedad de algún dato no conduce más que a evitar un error pero no a adquirir un conocimiento (Bloch, 1952: 75).

Si el historiador consigue averiguar las razones últimas que condujeron a los protagonistas del hecho a falsear los datos abrirá perspectivas históricas inusitadas.

Marc Bloch ilustra sus razonamientos con múltiples ejemplos que seguramente despertaron la imaginación de Aub, como el caso de un sabio alemán que redactó en griego una historia oriental que atribuyó a un autor ficticio, *Sanchoniaton*³⁶. De él comenta Bloch, con razón, que hubiese podido adquirir gran reputación de heleanista con mucho menos esfuerzo del que se tomó en falsear el documento.

Puede haber, según comenta Bloch, epidemias colectivas, épocas mitómanas, en las que surgen montones de documentos falsos según el gusto de la época, como los poemas escritos bajo el nombre de *Ossian*, poesías supuestamente medievales de *Clotilde de Surville*. Claro que Max Aub disponía de un ejemplo literario más contundente que será citado como inspirador de *Jusep Torres Campalans* y de él mismo como narrador, el *Cide Hamete Benengueli*, el supuesto autor del *Quijote*, pues el texto que compra el narrador (Cervantes) en el mercado de Toledo (Alcaná), escrito en arábigo, dice:

Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo (Cervantes, 1977: 101),

a quien el narrador califica de

(...) historiador muy curioso y muy puntual en todas las cosas, y échase bien de ver, pues las que quedan referidas, con ser tan mínimas y tan rate-

36. (Bloch, 1952: 76). Sin duda esta historia tiene relación con varias obras de Max Aub, como por ejemplo la *Antología traducida*, publicada en México en 1963. En esta obra el escritor se inventa una serie de poetas clásicos y medievales desconocidos, dándonos a conocer su biografía y su obra, las relaciones con otros autores y estudiosos, reales o imaginarios e incluso llega a dar forma a los *traductores*, supuestos conocedores muy expertos que le ayudan en su empresa como recopilador.

ras, no las quiso pasar en silencio; de donde podrán tomar ejemplo los historiadores graves, que nos cuentan las acciones tan corta y sucintamente, que apenas nos llegan a los labios, dejándose en el tintero, ya por descuido, por malicia o ignorancia, lo más sustancial de la obra. (...) (158),

añadiendo más adelante:

Real y verdaderamente, todos los que gustan de semejantes historias como ésta deben de mostrarse agradecidos a Cide Hamete, su autor primero, por la curiosidad que tuvo en contarnos las semínimas della, sin dejar cosa, por menuda que fuese, que no la sacase a la luz distintamente. Pinta los pensamientos, descubre las imaginaciones, responde a las táticas, aclara las dudas, resuelve los argumentos; finalmente, loa átomos del más curioso deseo manifiesta (...) (878),

y después:

Dicen que en el propio original desta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo, no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo, por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada, como esta de don Quijote, por parecerle que siempre había de hablar dél y de Sancho, sin osar extenderse a otras digresiones y episodios más breves y más entretenidos; y decía que el ir siempre atendido el entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo incomportable, cuyo fruto no redundaba en el de su autor, y que por huir deste inconveniente había usado en la primera parte del artificio de algunas novelas, como fueron la del *Curioso impertinente* y la del *Capitán cautivo*, que están como separadas de la historia, puesto que las demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo don Quijote, que no podían dejar de escribirse. También pensó, como él dice, que muchos, llevados de la atención que piden las hazañas de don Quijote, no la darían a las novelas, y

pasarían por ellas, o con priesa, o con enfado, sin advertir la gala y artificio que en sí contienen, el cual se mostrara bien al descubierto cuando por sí solas, sin arrimarse a las locuras de don Quijote ni a las sandeces de Sancho, salieran a la luz. Y así, en esta segunda parte no quiso ingerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen, nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece, y aun éstos, limitadamente y con solas las palabras que bastan a declararlos; y pues se contiene y cierra en los estrechos límites de la narración, teniendo habilidad, suficiencia y conocimiento para tratar del universo todo, pide no se desprecie su trabajo, y se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir (906).

El Quijote pasa a ser el "libro" español por antonomasia³⁷.

Otra cuestión es la que comportan los *plagiarios*, cuestión fundamental a la hora de abordar el papel desempeñado por Juan Gris y Picasso y por el mismo escritor. En la Edad Media el plagio parecía ser

el acto más inocente del mundo: el analista, el hagiógrafo se apropiaban sin remordimiento trozos enteros de escritores más antiguos (...) Los períodos más unidos a la tradición fueron los que se tomaron más libertades con su herencia, como si por una singular revancha de una irresistible necesidad de creación, a fuerza de venerar el pasado, fueron naturalmente llevados a inventarlo (Bloch, 1952: 77).

Esta posibilidad de "inventar el pasado" es una opción sumamente atractiva para Aub, quien no dudará en recuperar el pasado "inventando" los aspectos necesarios para dotarlo de una coherencia apropiada a su gusto, como es el caso de

37. "Ni la Filosofía ni el Estado están basados en el fracaso humano como lo está la novela. Por eso tenía que ser la novela para los españoles lo que la filosofía para Europa",
 María Zambrano en "La reforma del entendimiento español", en *Hora de España*, (Valencia, núm. IX, septiembre de 1937), recogido en *Los intelectuales en el drama de España. Ensayos y notas (1936-1939)*, (Zambrano, 1977: 108).

Jusep Torres Campalans, las Subversiones, Imposible Sinaí, La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco o la Antología traducida.

Sin embargo, Bloch advierte que la mentira engendra mentiras por lo que se entra en un engranaje en el que muchas otras le prestarán apoyo y éste será mutuo.

La fórmula más insidiosa para el historiador empeñado en averiguar la verdad sería el descubrimiento del retoque en documentos auténticos o el

bordado en las narraciones, sobre un fondo aproximadamente verídico, de detalles inventados (Bloch, 1952: 78).

Esta es la fórmula adoptada sin duda por Max Aub en las obras consideradas bromas literarias.

Además, Bloch llama la atención sobre el error de confiar excesivamente en la veracidad de los medios de comunicación, pues los periódicos, muy a menudo fuente de historiadores, están cargados de mentiras en muchas ocasiones. El medio periodístico implica, a causa de su organización técnica, preparar muchos comentarios con anticipación por la inmediatez de la noticia, a veces sin comprobar, y este procedimiento conduce inevitablemente al error. Max Aub, a pesar de que algunos de sus escritos están fundados en noticias periodísticas, como el caso de la obra de teatro *El Cerco* sobre la muerte del *Ché Guevara*, no se deja engañar por los periódicos, siendo muy consciente de los errores a los que conduce:

Yo no tengo perspectiva histórica alguna, porque nunca hice política, y, a lo sumo, estoy subido, como la mayoría de mis contemporáneos, sobre una montaña de periódicos y revistas que nos fabrican una realidad histórica evidentemente falsa (Aub, 1971: 57).

Otra idea que apunta Bloch, y de la que Max Aub se hace eco, es sobre los matices entre el error y la mentira, la sinceridad y la verdad, pues

De todos los tipos de mentira, el que se crea a sí mismo no es de los menos frecuentes, y la palabra 'sinceridad' recubre un concepto poco claro que no debe manejarse sin considerar muchos matices (Bloch, 1952: 80).

Otro aspecto sería el de la *psicología del testimonio*, pues muchos testigos se equivocan de buena fe:

la verdad es que, en la mayoría de los cerebros, el mundo circundante no halla sino mediocres aparatos registradores. Añádase que, no siendo los testimonios en verdad sino la expresión de recuerdos, los errores primeros de la percepción se exponen siempre a complicarse con errores de la memoria, la resbaladiza memoria que ya denunciaba uno de nuestros viejos juristas (Bloch, 1952: 81).

Ahora bien,

si no debieran subsistir como verdad algunos hechos (...) desprovistos de explicaciones, la historia se reduciría a una lista de burdas anotaciones, sin gran valor intelectual (...) Las únicas causas que la psicología del testimonio estigmatiza por su frecuente incertidumbre son los antecedentes muy inmediatos (82).

Marc Bloch introduce una idea fundamental en la obra aubiana, *el azar en la historia*. Si bien es cierto que la mayoría de los acontecimientos son previsibles si se está atento a los numerosos factores que los promueven, y la prueba es que hay personajes que son capaces de entrever su alcance, las causas próximas se ocultan generalmente a todos, a los testigos y a los historiadores. Estas constituyen esa parte de lo imprevisible en la historia que corresponde al *azar*.

En general lo que interesa a Aub son los procedimientos que le ayudarán a construir su propia visión de la historia. Todos los ejemplos citados por Bloch le liberarán de la carga historiográfica fidedigna para crear una realidad ficticia que llegue a ser más real que la realidad documental, lo que entraría dentro de la idea de Historia concebida por la escuela de los *Annales*, para la cual toda realización que parta de la actividad del hombre tiene carácter de fuente pues, como dice Febvre en *Combates por la historia*:

Indudablemente la historia se hace con documentos escritos. Pero también

puede hacerse, debe hacerse, sin documentos escritos si éstos no existen. Con todo lo que el ingenio del historiador pueda permitirle utilizar para fabricar su miel, a falta de las flores usuales. Por tanto, con palabras. Con signos. Con paisajes y con tejas. Con formas de campo y malas hierbas. Con eclipses de luna y cabestros. Con exámenes periciales de piedras realizados por geólogos y análisis de espadas de metal realizados por químicos. En una palabra: con todo lo que siendo del hombre depende del hombre, sirve al hombre, expresa al hombre, significa la presencia, la actividad, los gustos y las formas de ser del hombre (Pagès, 1990: 210).

Bloch se preocupa de dar algunas reglas de actuación para distinguir los documentos falsos y en ese aspecto trata con detenimiento *la copia*, otro de los temas obsesivos en Aub. Hay muchas maneras de imitar, dice Bloch, varían según el individuo y las modas (Bloch, 1952: 92). Afortunadamente los plagiarios, al no comprender su modelo, denuncian ellos mismos el fraude por los contrasentidos que aparecen.

Soldevila, a la hora de estudiar la "Política y la Historia en el Laberinto aubiano", encuentra que la tendencia general es la de reconocer un carácter cíclico a la Historia y, de ahí, utilizarla como saber para el presente. Generalmente los personajes recuerdan a menudo acontecimientos del pasado, llegando a citar documentos enteros de memoria, como el caso del archivero D. Leandro. La época de Isabel II y la de Alfonso XIII se ven desde un mismo ángulo por los contertulios de *La calle de Valverde*, abriendo paso a la concepción del paralelismo histórico, utilizado por los dos bandos. En algunos casos se compara la Guerra española con la Revolución francesa. En *Jusep Torres Campalans* el caso no es distinto pues, en alguna ocasión, Max Aub engloba todas las guerras del siglo que le han afectado en una sola, desde la I Guerra Mundial, pasando por la Guerra Civil Española, hasta la II Guerra Mundial, y la novela del pintor está situada en los

prolegómenos de la primera pero tiene alusiones a las siguientes, sobre todo a la española.

Otra cosa es el caracter anti-histórico del personaje *Campalans*:

Las piedras, para quien las quiera. La Historia, Aub, con todo y su mayúscula, es un mal hereditario que hace más víctimas que cualquier epidemia (Aub, 1985: 278),

pues lo que más le interesa es el presente:

¿Piedras? ¿Bajos relieves? (...) Viven quienes lo hicieron. Es mucho más interesante. Aquí no hay más que presente, aquí no hay historia (Aub, 1985: 276).

A pesar de las dudas acerca de la Historia y de la veracidad de los documentos, ya hemos mencionado la preocupación de Aub por la exactitud de los datos que maneja, tanto en torno a la Guerra Civil como en *Jusep Torres Campalans* o *La Calle de Valverde*. Precisamente por esa preocupación extrema estuvo recogiendo documentación y testimonios durante casi veinte años antes de redactar las dos últimas novelas del *Laberinto* (Soldevila, 1973: 265) y, para reproducir los años previos a la I Guerra Mundial en Barcelona y París, se preocupó de estudiar a fondo la historia de la creación de los movimientos artísticos de principios de siglo, como veremos en el cap. V al comentar la documentación de la novela.

Es interesante resaltar en este momento la idea, presente en nuestro escritor, de utilizar la novela como fuente para la historia, planteamiento sobre el que se basa la presente Tesis y que ha sido expuesto en la introducción. Max Aub tenía preparadas estas explicaciones en la supuesta *biografía* sobre Buñuel que quedó inacabada. Ya entonces un punto de la introducción se titulaba "La gente olvida. Miente. También los documentos", prueba inequívoca de la pervivencia de lo aprendido en Marc Bloch. En este punto dice Aub

Fuimos; no somos Historia. La Historia está hecha de cenizas. No somos viejos, ni siquiera arrinconados; sencillamente, la gente olvida. (...) La

pintura -si se conserva y es buena- deja rastro, y el bronce. La Historia es semi-invencción y viene con el tiempo a ser una verdad variable, según el presente. La ignorancia prevalece, los eruditos son basureros y quincalleros que exhiben sus hallazgos en vitrinas. La Historia va vestida de andrajos (Aub: 1985: 17).

Sobre el método que utiliza para averiguar la verdad en el caso de Buñuel, cuando se trata de recoger el curso de algunos acontecimientos de su vida, como tiene que tratar con gentes que en muchos casos

inventan o creen recordar -de buena fe- inexactitudes (Aub, 1985: 17),

decide que sólo cuando dos o tres coinciden puede darlo por cierto, pues sabe los errores a los que puede dar lugar el testimonio personal como apuntaba Bloch. Un sólo testimonio siempre acarrea dudas a menos que sea reciente. Los documentos son todavía menos fiables para Aub

De los documentos ni se hable: están al alcance de quien se interese (no todos, sí los suficientes), pero también mienten. ¿Por qué no? Menos, tal vez, porque van dedicados a mayor número, pero, también, por eso, más. Un periódico no es la Biblia. Y Dios debe de saber la de mentiras que allí acumuló (Aub, 1985: 17),

y en estos documentos incluye los periódicos, por lo que podemos fácilmente relacionar estas afirmaciones con las traducidas a Bloch en 1952.

Así pues, el libro sobre Buñuel es

un plagio de la Historia tal como la vieron otros, y de la vida según la interpretación de muchos. Ojalá fuese una vil y buena copia. No tengo esa facultad de pintor: traslado, omito, remedo y -en caso extremo- retrato (...)

No queriendo inventar, robé. Es decir, copié, hurté, transcribí (Aub, 1985: 17, 18).

interpretación de su obra que es conveniente tener en cuenta a la hora de estudiar *Jusep Torres Campalans*.

Federico Alvarez³⁸, identifica el método que utiliza Aub más que con el empleado por el historiador o el biógrafo, con el del novelista, aunque a primera vista, al seguir el método de la historia oral, se identifique con el del antropólogo, idea que por otro lado apunta el mismo Aub en la introducción

A medida que he ido acercándome a la vida y la obra de Luis Buñuel y la he conocido mejor, han crecido las ganas de llamar a este libro *novela*. No porque lo sea la suya, sino porque éste ha sido casi siempre mi método. Al fin y al cabo -para mañana-, ¿qué más da que mi *Salomar* haya vivido -o viva- y mi *Campalans* sea una composición? A veces las biografías -en el papel o el celuloide- son las historias más falsas que he contado (Aub, 1985: 15).

Encontrándose con un trabajo ímprobo, el de averiguar como vieron a Buñuel los que le conocieron y a base de fragmentos dar idea aproximada de la realidad llega un momento en que el trabajo se hace imposible, por eso, Aub concluye que

Por el momento, sólo los personajes de novela tienen trazos firmes, y son como son porque fueron descritos por su creador. Buñuel se me escapa por todas partes; no es un *Torres Campalans* cualquiera (Aub, 1985: 16).

Aub sufre ante las dificultades de "aprehensión" de la realidad como sufre el historiador, y es que muchos problemas son comunes. La realidad tal y como objetivamente acaeció recibe el nombre de historia, pero hay que diferenciarla del conocimiento histórico o ciencia que pretende desvelarnos la realidad histórica que también recibe el mismo nombre. Si ningún relato histórico se corresponde automáticamente con la realidad que trata de aprehender, aunque en cada narración histórica pueda existir parte de esta realidad, o sea, una parte de la verdad histórica; igualmente ninguna novela se corresponde con la realidad objetiva,

38. Casado con Elena Aub, recopila, después de la muerte de Max Aub, parte de la documentación preparada por su suegro y, de esa manera, se edita el libro que conocemos como *Conversaciones con Luis Buñuel. Seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragones*, transcripción de una parte de las grabaciones realizadas por Aub durante sus conversaciones con los mencionados. El proyecto original de Aub tenía por título *Buñuel, novela*.

aunque capte parte de la realidad. Tanto en historia como en literatura los hechos tienen que ser ordenados conforme a una teoría. Es necesario teorizar si se aspira a entender la balumba de hechos sueltos y anecdóticos que nos avasalla y el historiador, al igual que el novelista, tropieza con la resistencia del fenómeno humano a dejarse captar en su sentido (Castro, 1967b).

En los últimos años los historiadores han tomado conciencia de que su discurso es siempre una narración y hay quien sostiene que la historia no aporta más (ni menos) verdadero conocimiento de lo real que una novela. Ahora bien, si es cierto que el historiador escribe y que su forma de escribir no es ni neutra ni transparente, lo cierto es que hay que recordar que aún cuando el historiador escribe de forma literaria no está haciendo literatura sino que obedece a una intencionalidad específica de la disciplina y se somete a unas reglas "científicas" que le permiten controlar la veracidad de los resultados (Chartier, 1993: 3-4).

Así pues, continuando con Aub, el escribir la biografía de Buñuel, que es un encargo, le proporciona la posibilidad de repasar su propia vida en los años veinte y treinta, para lo cual recurre a revistas de aquellos años y a los estudios recientes sobre el pasado. Como siempre, la obra de Aub vuelve una y otra vez a aquella España que le interesa, queriendo buscar la propia historia. Recordar lo pasado es una manera de afianzar su propia existencia y la del mundo que le tocó vivir, negándose a olvidar porque lo contrario implicaría dejar de existir.

2.- La Biografía como fuente o sustituta de la Historia

De nuevo hay que tener en cuenta el proyecto de biografía de Buñuel tal como fue concebido por Max Aub, quien dice al respecto:

Si lo he subtitulado *novela* es porque, a pesar de todo, quiero estar lo más cerca posible de la verdad. Las anécdotas, los cuentos, lo inventado acerca de un personaje o un hecho son mucho mejores para conocerlo que los documentos. ¿Conocerán mejor a Buñuel si reproduzco su acta de nacimiento que si repito algunas barbaridades juveniles, aunque éstas no sean tan ciertas como una fotocopia del libro parroquial en el que constan fecha de bautizo y nombre de sus padrinos? (Aub, 1985: 19).

Este texto, si hasta el momento no hubieramos conseguido explicar la concepción histórica de Max Aub, sería suficiente para aclarar todas las dudas acerca de ella; sin embargo nos atrevemos a incluir un texto del manuscrito de *Campo cerrado* (íntegro en apéndices) que incide en la misma idea:

¿Historia? ¿Novela? Ni lo uno ni lo otro. No hay historia que no tenga algo de novela, y al revés. El sólo documento no es historia sin interpretación. ¿Qué me lleva adelante?, ¿lo sucedido o lo inventado?, ¿los hechos o los personajes? Siempre quise atener éstos a aquellos, por lograr imposibles. Lo imaginado no acaba nunca por llevárselo todo por delante. Los recuerdos se olvidan (...) y los documentos solo sirven de hitos, y la historia o la novela no son más que interpretación; (...) No me sirvió nunca la memoria con fidelidad He recurrido constantemente a la de otros. A veces he tenido de un mismo suceso, en los que participaron varios, hombro con hombro, versiones dispares. Los achaque humano; nadie ve nada igual, (...) La novela ni es [¿bueno?] reducir a memoria lo olvidado o lo imaginado, que viene a ser,

para los demás, lo mismo³⁹.

Y con respecto a la Historia, la comparación viene dada por lo que es o lo que los franceses llaman *petite histoire*:

¿Qué Historia escriben los historiadores? Evidentemente, cada cual la suya. A veces tan distinta, que a nada se parece. La *pequeña historia* tiene la ventaja de ceñir de más cerca los hechos, de imposibilitar al relator el imponer sus vistas generales y sus intereses más allá de la anécdota, y de dejar que el lector sea su propio historiador. Me importa más esa vida *menor* que se olvida: el personaje, de ahí el subtítulo (Aub, 1985: 20).

Por lo que vemos Max Aub conocía perfectamente las dificultades de los historiadores y tal vez anticipaba la crisis actual de la historiografía.

Cómo dice Federico Alvarez en la presentación de esta obra póstuma que él se preocupa de publicar,

De la idea original (una semblanza de Buñuel, una biografía, una reflexión sobre su obra) surgió en seguida la mucho más ambiciosa de escribir, a partir de la vida y la obra de Buñuel, un gran testimonio novelesco generacional que retratara la realidad cultural y social de los años veinte en España y sus secuelas en París y, tras la derrota de la República, en el exilio. Max Aub acababa de publicar un libro y estaba preparando la publicación de otro, que le parecieron, de repente, lógicos predecesores de éste que acabaría resultando su obra póstuma. El primero de estos dos libros, la *biografía* del pintor apócrifo *Jusep Torres Campalans*, le brindaba un modelo formal que ansiaba volver a experimentar y que le parecía sumamente eficaz para esta *novela* del muy real -y surreal- cineasta aragonés (...) El segundo de estos libros, *La gallina ciega*, balance apasionado, profuso, exuberante de su primer viaje a España desde la pérdida de la guerra (...) empezaba a

39. Fotocopia del documento facilitada en el curso *Max Aub: prototipo del intelectual comunitario para el siglo XXI* celebrado en la F.C.S., julio, 1992 (original en *A-B. Max Aub*, reproducido en apéndices).

funcionar en su cabeza como la contraparte vivencial de este otro sobre la generación *de la República* que se le convertía a posteriori en tesis ideal (Aub, 1985: 9-10).

El desencadenante, según Federico Alvarez, que se reflejará en la propia introducción de Max Aub, será la noticia de la existencia de un libro, que no había leído aún, de Louis Aragon, titulado *Matisse: novela*, que le daría la idea de *Buñuel: novela*⁴⁰.

Sin embargo, el concepto de historia que tiene Aub y la certeza de la superioridad de la literatura verosímil con respecto a la historia que sólo se basa en documentación, posee otras fuentes. No hay que olvidar la poderosa influencia de Unamuno sobre Aub. Y no sólo por dotar de igual realidad a los personajes ficticios que al mismo autor, como hace Unamuno en *Niebla*, sino porque Aub se apoya indiscutiblemente en sus teorías⁴¹.

Max Aub anotó cuidadosamente, como introducción a una supuesta "solapa de libro de Jusep Torres Campalans" que no llegó a utilizar⁴², un texto completo de

40. Conocía el proyecto de L. Aragon de publicar un libro sobre Matisse que se titularía *Henri Matisse, roman* y se entusiasmó con la idea. Conocemos efectivamente una obra de L. Aragón en 2 vols. publicada por Gallimard en 1971.

Esta es una idea que ha sido utilizada posteriormente en otras ocasiones, por ejemplo por Luis Cardoza y Aragón, que ganó el Premio Mazatlán en 1991 con una obra titulada *Miguel Ángel Asturias. Casi novela*.

41. No es extraño en su generación considerar que

"Cuando se ha producido una obra, ya poco importa que su propio autor diga y dictamine sobre ella; la obra tiene ya su propio sentido por encima de los caprichos y obcecaciones de su autor, que puede incluso haber perdido su clave, por lo que a pesar de la incongruencia política de sus últimas actuaciones, todos le reconocen un maestro indiscutible" (Zambrano, 1977: 39).

Esto al Unamuno que escribió la *Vida de Don Quijote y Sancho* no le extrañaría nada.

Max Aub conocía perfectamente a Unamuno desde muy joven, recordemos que, en vísperas de la II República, el famoso pensador solía impartir conferencias en la Casa de la Democracia y ésta era una de las actividades culturales más sonadas de la ciudad, frecuentada por Genaro Lahuerta (Campoy, 1979: 41) y previsiblemente por Max Aub.

42. Cuatro folios mecanografiados sin fechar. En el segundo folio, abajo a la izquierda, figura MIGUEL DE UNAMUNO. Los otros dos folios igualmente mecanografiados de M. A. (Max Aub), sin fecha, sobre *Jusep Torres Campalans*, en lo que parece ser una presentación (posiblemente un texto para solapa) (leg. prov. 2-A,

Unamuno⁴³. En él el pensador se identifica con Fielding (reproducido íntegro en apéndices) cuando dice en *La historia y las aventuras de José Andrews*

No obstante la preferencia que pueda darse vulgarmente a la autoridad de aquellos novelistas (*romance writers*) que titulan sus libros: *Historia de Inglaterra, Historia de Francia, de España*, etc, lo más cierto es que la verdad no ha de hallarse más que en las obras de los que celebran las vidas de grandes hombres y se les llama comunmente *biógrafos*, como a otros se les titula topógrafos o corógrafos; (...) Pero aunque éstos difieran extremadamente en la narración de los hechos, atribuyendo unos la victoria a una y otros a la otra parte, representándonos éstos al mismo hombre como un pícaro mientras aquellos le prestan un grande y honrado carácter, todos, sin embargo, concuerdan en la escena en que se supone haber ocurrido el hecho y donde vivió la persona, que es un pícaro y un hombre honrado a la vez. Más con nosotros los *biógrafos*, el caso es diferente; los hechos que narramos son de fiarse en ellos, aunque a menudo equivoquemos la época y el país en que ocurrieron; porque, aunque pueda ser digno del examen de los críticos si el pastor *Crisóstomo*, que, como nos informa *Cervantes*, murió de amor por la hermosa *Marcela* que le odiaba, fue en España, dudará alguien que semejante necio sujeto haya realmente existido. (...) Aunque, tal vez, en cuanto al tiempo y lugar en que estas diferentes personas vivieron aquel buen historiador puede ser deplorablemente deficiente (Leg. prov. *A-B. Max Aub*, completo en apéndices).

Además, añade

con singular penetración en el sentido de la verdad histórica, que un libro

A-B. Max Aub).

43. Max Aub no anota el título del artículo ni su origen, pese a lo cual hemos podido comprobar que corresponde al titulado "Glosa a un pasaje del cervantino Fielding", publicado por primera vez en *El Sol*, Madrid, el 16.12.1917 y recopilado en sus *Obras Completas* (Unamuno, 1966b: 1229-1231).

tal como el que nos recuerda las proezas del famoso *Don Quijote*, es más digno del *hombre de historia* que no el de *Mariana*, porque mientras el último se confía a un particular periodo de tiempo y a una particular nación, el primero es la *Historia del mundo en general*, o, a lo menos, de aquella parte que está pulida por leyes, artes y ciencias y esto desde el tiempo en que primero se pulió hasta hoy, y aún más, de aquí en adelante cuanto dure (leg. prov. A-B. Max Aub).

Unamuno, que opina lo mismo desde hace años, siente

no haber conocido este pasaje del cervantino, que no cervantista, Fielding cuando sostuvo que la Historia de *D. Quijote*⁴⁴ es una verdadera historia y no una novela, como las llamadas Historias de España, sea de Mariana, o de Lafuente, o de Martín S. A. Hume, o de quien sean. Y la Iliada, que gira toda ella en derredor de Aquiles, y es a modo de una biografía de éste, es mucho más histórica que la *Historia de Grecia*, de Mr. Grote, pongo por novela, o la *Eneida* biografía exornada del piadoso Eneas, es historia real y verdadera, y no es la novela de Mommsen que se titula *Historia de Roma* (leg. prov. A-B. Max Aub).

Max Aub conserva este texto, que copia expresamente a máquina, junto a otro, escrito por él, como presentación de *Jusep Torres Campalans*. Toma como referencia y apoyatura para su propia concepción de la biografía, la novela y la historia a Unamuno y a Fielding, por lo que entiende que una novela, indudablemente en este caso *Jusep Torres Campalans*, puede dar más luz sobre el mundo artístico parisino en torno a Picasso que una historia documentada de lo mismo.

Es significativo que tanto Unamuno como Aub se apoyen en Fielding, porque el inglés escribe novelas cuando ni la novela es lo que llegará a ser ni la historia es sombra de lo que entendemos hoy día por historia. La novela, a mediados del

44. Unamuno publicó *Vida de Don Quijote y Sancho* en 1905, al igual que el artículo *Sobre la lectura e interpretación del "Quijote"*.

siglo XVIII, casi no existe aún, o al menos no es reconocida como una modalidad literaria respetable. A menudo se disfraza como "informe verídico o historia edificante". Este es caso de Fielding, que se considera historiador y llega a decir que, a diferencia de los llamados historiadores que toman sus datos de los archivos, todos sus personajes están extraídos del natural, por lo que

nuestras obras poseen título suficiente para merecer el nombre de *historia* (Fielding, 1989: 428)

y por lo tanto

merecen ser distinguidas de las obras que uno de nuestros hombres más ingeniosos considera como engendro de *pruritus* o bien reblandecimiento del cerebro (Fielding, 1989: 428).

Llega a poner condiciones para el historiador, que primero tendría que contar con el genio, indispensable e innato, después tiene que contar con la suficiente erudición, que no sólo debe extraer de los libros, sino, sobre todo, de la naturaleza o de la vida misma, incluídas todas las clases sociales y, finalmente, debe tener tan buen corazón como para sentir tanto las desgracias ajenas como las situaciones ridículas.

2.1.- Las biografías de artistas

La necesidad de tener más información de los artistas era algo que se percibía como necesario a la hora de tratar el arte moderno. Antonio Espina ya decía en 1925 que

Una de las fallas inexorables que tienen los viejos Museos, es esta de la ausencia de los autores, con sus dramas y con sus intimas historias. Al pasar la visita por las colecciones pictóricas anteriores al siglo XIX -salvo casos aislados- sentimos la falta de la emoción biográfica. Nos envuelve como un frío luminoso. Pocos acicates psicológicos se desprenden de los cuadros. En cambio, en la pintura moderna, el interés mayor puede decirse que

reside en esos perfiles de trasluz, que son el alma de los artistas. Y la razón profunda de que la vieja pintura española conserve virtudes de actualidad, es esa. Que la pintura española fue siempre eminentemente subjetiva. A veces, fieramente, brutalmente, personal (Espina, 1925).

Naturalmente existe, y existía, la postura contraria, como en el caso de Juan de la Encina, quien, a la hora de hacer el texto de la exposición de Genaro Lahuerta y Pedro de Valencia, (entonces Genard Lahuerta y Pedro Sánchez), recalca que en una exposición artística lo que cuentan son las obras por lo que las palabras sobran (Encina, 1930: 15)⁴⁵.

Aub juega entre las dos posturas equívocamente pues, si bien el hecho de escribir la novela es claramente un intento de explicar y explicarse la personalidad artística, como personaje de su propia novela adoptará otra postura preguntándose acerca de la imposibilidad de su empresa. Así, en los dos folios que acompañan el texto transcrito de Unamuno, creemos que jamás publicados (íntegros en apéndices), dice:

Por el hecho de existir se es historia ¿Historia o novela?⁴⁶ ¿Quién dilucida? ¿Quién mantiene enhiesta la verdad? -¿qué verdad? ¿así no haya existido más que en la imaginación? Todo pasado es mito. Carlos IV, hijo de Goya; Ricardo III, más Ricardo III por Shakespeare que no por cualquier historiador.

Imaginar lo que sucedió realmente -dice Unamuno- exige mayor contracción de espíritu que inventar sucesos fantásticos, y en rigor las novelas que perduran son las que de un modo o de otro tienen un fondo histórico o autobiográfico (...) (Leg. prov. A-B. Max Aub. Completo en apéndices).

45. Curiosamente *Templado en Campo de los almendros* opina algo parecido cuando se trata de defender la españolidad del Greco:

"Veneciano. Tintorero, cuando pintó en Venecia, y español en Toledo. Pintó más aquí que allá. Pero, además, ¿qué importa? Las biografías hacen mucho daño. Vale la obra" (Aub, 1981: 201).

46. Clara referencia a las digresiones de Unamuno y su personaje en *Niebla*, escrita en 1914.

Poniendo en duda la utilidad de la historia al tiempo que demuestra un profundo conocimiento y afecto por sus entresijos. Su lucidez se puede considerar anticipadora⁴⁷

Creo poco o nada en la historia como ciencia y no andaría lejos de Shopenhauer que estimaba que quien ha leído a Hérodoto no necesita leer más historia, si no creyese que hay algo más que la ciencia propiamente dicha y que acaso es la historia la más honda, más intensa y más dramática poesía. Es indudable que un libro de historia puede no contener ni un sólo dato falso, ni una referencia equivocada, y ser, sin embargo, una pura mentira en su conjunto y que, por el contrario, puede darnos un fiel reflejo de la verdad y estar plagado de inexactitudes. Lo cual no es defender éstas. (leg. prov. *A-B. Max Aub*).

Las raíces orteguianas de Max Aub tampoco están alejadas de esta demostración anti-histórica, recordemos las palabras de Ortega cuestionando la validez de la erudición histórica:

Yo leo los escritos de los hombres que saben de historia del arte. (...) Admiro su paciencia, su laboriosidad, el cuidado minucioso que desarrollan al estudiar ciertos lados de la obra de un pintor, el ingenio, el talento, a veces grande, con que perciben singularidades de un estilo, de un cuadro, de una escultura. En suma, aprendo de esos trabajos una enormidad de cosas que suelo ignorar. Ahora que, de paso, advierto la ignorancia no menos enorme que ellos padecen y que a fondo se sumergen, respecto a una porción de cuestiones, sin aclararse las cuales (...) no se puede saber de historia del arte. Por lo pronto no tienen ni la más remota idea de lo que es historia y sólo una espeluznantemente vaga, sonambúlica y funambúlica de lo que es arte, de lo que es "ser pintor", de los componentes sociales o colectivos

47. Recordemos el reciente Congreso Internacional celebrado en julio de 1993 en Santiago de Compostela llevaba por título *La historia a debate*, o el artículo de Santos Juliá "¿La historia en crisis?" del mismo mes (Juliá, 1993).

que integran la obra artística personal, etcétera. De donde resulta que "el hombre que sabe de historia del arte" es una figura bastante utópica y a la que convendría apretar un poco las clavijas⁴⁸.

A pesar de escribir novelas Aub pretende no cometer falsedades:

Hice lo posible para que aquí no las hubiera. ¿Qué fue la vida de *J.T.C.*? ¿Historia, novela? ¡Qué más da! Importa que siga siendo, que la ceniza se haga bulto. Que quede vivo en la imaginación de los demás, entrando a la parte. No tendieron a más mis medios, como no fuera -de paso- a enseñar, con tan buen ejemplo, el cobre de *tanta farsa pictórica, montada en oro*⁴⁹.

Al subrayar la última frase, entendemos que una de las motivaciones de Max Aub fue la de señalar con el ejemplo de *Campalans* las falsedades artísticas del arte contemporáneo⁵⁰, interpretación que fue seguida por numerosos comentaristas de la novela, de los cuales Margarita Nelken es el más representativo, como veremos en el capítulo IV dedicado a la leyenda de la obra. Sin embargo, al igual que al autor del *Quijote*, la obra superó sus intenciones.

48. De *Introducción a Velázquez* (Curso en San Sebastián, 1947), en la lección II, titulada "Docta ignorantia", recogido por Paulino Garagorri en *Papeles sobre Velázquez y Goya* (Ortega, 1987: 147), texto que Max Aub cita en *Jusep Torres Campalans* posiblemente de éste mismo curso

"Las obras de arte no nacen en el aire, son pedazos de vidas humanas y, por tanto, ellas mismas vivientes" (Ortega, 1987:151)

49. Abajo a la izquierda figura M. A. (Max Aub), texto mecanografiado sin fechar (leg. prov. 2-A, A-B. Max Aub).

50. Efectivamente, en una entrevista de 1961, Max Aub sostiene esta intención: "No tengo, desgraciadamente, los medios de Cervantes. Al querer dar un golpe mortal a las novelas de caballería, al lograrlo, Cervantes creó un tipo inmortal. Más modesto, Torres Campalans no logrará ridiculizar definitivamente las monografías pretenciosas consagradas a los pintores, ya sean famosos o desconocidos. Pero podemos conservar un punto de comparación con Cervantes. Usted recordará un capítulo famoso de *Don Quijote* donde el cura está encargado de expulsar de la biblioteca del hidalgo los libros de caballería que son la causa de su locura. Ahora bien, le puedo afirmar que si Torres Campalans hubiese tenido el mismo trabajo en una biblioteca de arte moderno, hubiese condenado al olvido una buena cantidad de libros que no son, de hecho, más que prospectos de propaganda impresos para la mejor venta de ciertos productos de falsificación, pero que hubiera salvado los consagrados a Picasso, por ejemplo..." (Coufon, 1961).

Como prueba inequívoca de la raíz cervantina, Aub en el *Prólogo indispensable*, dice

Que los deseos de prólogo (...) se remitan al mejor: el del Quijote. No sobraría palabra si lo trajera íntegro convertido a la intención de mil monografías de pintores que tantos compran y nadie lee, yéndose de ojos a las reproducciones; y tantas vidas de coloristas se leen en nuestros años como Amadises en los siglos cervantinos, fiados del renombre que otorgan las altas cotizaciones en los mercados de París y de Nueva York, sabiamente manejados por agentes de estas nuevas *figuras de arteificio*. Contra las copias me alzo. No hay más (...) Ni hay en estas páginas nada que pueda suponerse crítica de la pintura moderna, de la que no sé más que mi gusto (Aub, 1958: 18).

Y preocupado por la cantidad de monografías sobre pintores, insiste, a través del supuesto crítico Miguel Gasch Guardia:

Es muy significativo que se vendan tanto los libros acerca de la *pintura* moderna. Quinientos acerca de Picasso, pocos acerca de Domingo, Solana, Zuloaga, Sorolla, pongamos por caso español. Débese ante todo a que los valores que se rastrean en él no son pictóricos sino intelectuales. Lo que importa a los compradores es el texto encerrado en el lienzo (Aub, 1958: 79).

Era el sino de los artistas contemporáneos, como había dicho Antonio Espina años antes:

la característica del arte nuevo, es la tendencia al problema. Su complejidad intelectual (Espina, 1925).

Había que explicar el nuevo arte y es entonces cuando se hace necesaria la biografía.

2.1.1.- La biografía del pintor Jusep Torres Campalans

Max Aub aborda la supuesta biografía del pintor *Jusep Torres Campalans* y da por verídica su existencia. Desde ese punto de vista tiene que justificarse, ya que él no es historiador ni biógrafo sino novelista y dramaturgo, por lo que inicia el libro con una presentación que explica su actitud, ante la historia, la novela y la biografía, al tiempo que da su opinión sobre los procesos y métodos del historiador.

Trampa, para un novelista doblado de dramaturgo, el escribir una biografía. Dan, hecho, el personaje, sin libertad con el tiempo. Para que la obra sea lo que debe, tiene que atenerse, ligada, al protagonista; explicarlo, hacer su autopsia, establecer una ficha, diagnosticar. Huir, en lo posible, de interpretaciones personales, fuente de la novela; esposar la imaginación, ceñirse a lo que fue. Historiar. Pero, ¿se puede medir un semejante con la sola razón? ¿Qué sabemos con precisión de otro, a menos de convertirle en personaje propio? ¿Quién pone en memoria, sin equivocaciones, cosas antiguas? No me faltaron cabos, al revés: acudieron muchedumbre de sucesos que, en algún momento, parecieron esclarecedores; luego, pasada la sorpresa, sin importancia.

¿Cuándo es lo justo?, ¿ayer o ahora?; ¿quién puede dar entera noticia de algo sí humano?

Los documentos alcanzan el valor de clavos sujetando firmes la piel del cadáver abierto en canal, cuando lo que importa es describirlo vívidamente. No es oficio agradable para quien está acostumbrado a cazar o figurarse mitologías pasajeras en nubes.

Escribí mi relación, valiendome de otros, dejándome aparte, procurando, en la medida de lo posible, ceñir la verdad; gran ilusión.

Doy, pues, primero, cuenta y razón escueta de los acontecimientos que juzgúe más significativos de la época (1886-1914) (Aub, 1958: 15-16).

Max Aub juega con trampa al suponer los problemas del historiador-biógrafo porque en realidad él puede actuar con toda libertad. Al tratarse en realidad de una novela histórica, Max Aub tiene que atenerse a multitud de hechos reales que tal vez le desbordan, pero como veremos en los capítulos VI y VII, es capaz de intervenir y tergiversar hasta las citas.

Sin embargo el proceso descrito sería el mismo que intentaría seguir años más tarde para biografar a *Luis Buñuel*, de quien diría lo mismo que de *Campalans*:

Quien le haya conocido, ¿le reconocerá? Los demás, que son todos, ¿se lo figurarán como fue? Quizá hubiera sido mejor un libro cara a cara, como una novela, aunque no lo fuera (Aub, 1958: 16).

Volviendo a *Campalans*, el método empleado para descubrirlo será, según dice el mismo Max Aub, el de "descomposición", dando la apariencia del biografiado desde distintos puntos de vista, por lo que añade:

tal vez, sin buscarlo, a la manera de un cuadro cubista (Aub, 1958: 16).

El mismo autor, al describir el método empleado, se adelanta a las interpretaciones del lector, el concepto de captar al sujeto mediante múltiples perspectivas simultáneas es una característica del cubismo analítico que Aub pone supuestamente en práctica desde el punto de vista literario (Irizarry, 1990: 127), con lo que autor y personaje se identificarían por completo; sin embargo lo que es evidente es que la novela en realidad se ajusta al modelo tradicional de la monografía de arte, de la que únicamente cuestionaríamos la biografía "novelada".

Primero da cuenta de los acontecimientos más significativos de la época (1886-1914). Después, vida y obra, "tan interdependientes". Los cuadros y dibujos, "se colocan donde ofrecen mejor luz", o sea, donde se pueda, de acuerdo con la disposición del libro⁵¹. Aparte estarían sus escritos, sus declaraciones y los artícu-

51. El patrón, en contra de lo que se ha dicho, no sería, al menos exclusiva-

los que se escribieron acerca de su obra. Además se incluyen las conversaciones que mantiene el autor con su personaje.

Esta disposición, en siete partes, al igual que en *Campo del Moro*, es igualitaria, no da prioridad a ninguna parte sobre otra ni a una sobre las demás, al contrario, concede la misma importancia a cada una de ellas.

Era necesario incluir unos "Anales", como procedimiento histórico riguroso para ambientar sociológica e históricamente al personaje. Max Aub lo justifica así:

Hoy, casi todas las historias de la pintura y ciertas monografías dan, en sus primeras páginas, noticia de los sucesos más importantes de su época, anales del biografiado. Procuré algo más: reuní los datos necesarios para que el lector desprevenido⁵² recuerde el ambiente, sitúe acontecimientos sin esfuerzo, o pueda, por ejemplo, dar con la edad y circunstancias de citados personajes reales. La especialización, de la que todos gozamos o padecemos, me ha llevado a señalar hechos diversos para que el aficionado a las artes, a las letras, a las ciencias (a la historia somos todos, más o menos) halle fáciles puntos de referencia. Muchos pertenecen a las bellas artes -por el tema- y a la literatura -por mi personal inclinación, porque ambas son las mejores guías de lo pasado⁵³.

mente, extraído de la editorial Skira. Max Aub tenía suficientes libros de arte en su biblioteca como para no simplificar un modelo (véanse apéndices). Con respecto a la disposición de los dibujos sí creemos que tomó como ejemplo el artístico trabajo de Jean Arp en el libro de Michel Seuphor, *L'art abstrait: Ses origines: Ses premiers maîtres*, (París, Maeght, 1950), volumen que se encuentra en el *Archivo-Biblioteca Max Aub* (se demostrará en el cap. VIII).

52. Estelle Irizarry nos hace ver que la utilización del adjetivo "desprevenido" en vez de "no informado" es muy intencionada. Además, aunque los personajes sean reales, la edad no lo es siempre pues el autor también sobresale en el arte de decir "la verdad a medias" (Irizarry, 1979: 99).

53. Por lo que no puede extrañar a nadie encontrar al protagonista de una de sus primeras novelas *Luis Alvarez Petreña*, entre ellos, ya que pertenece a la literatura tanto como los mismos autores. Hay además en los "Anales" algunos toques de humor negro que han sido descubiertos por E. Irizarry (99).

Es un recurso que pretende evitar las eruditas descripciones que reprimen la libertad del novelista cuando trata de escribir una novela histórica

Deseo evitar así patrañas y el aguantar mechas que, página tras página, tuvieron tantas veces necesidad de introducir en sus narraciones novelistas ilustres, y mediocres, para dar cuenta del tiempo y sus accidentes.

Presente la época, pude, a continuación, relatar la vida de *Jusep Torres Campalans* sin pararme en acontecimientos, procurando la atención sin más achaques que los míos: fiado de la memoria de los lectores o de la posibilidad de consultar estas páginas.

A más de obras, sucesos, libros o estrenos que pudieron tener influencia directa en *Jusep Torres Campalans*, cito otros que, con certeza, desconoció; vienen aquí para mayor claridad de los demás. Todo mezclado, adrede, atenido a la realidad bazuqueadora. No siendo obra didáctica, ¿para qué clasificar? Lejísimos de lo exhaustivo, fie del instinto. Pude haber acumulado mayor baulumba de sucesos; para telón de fondo supongo que lo citado basta (Aub, 1958: 29-30).

Los "Anales" añaden información sobre personajes o acontecimientos que suceden en la novela, dan alguna información relacionada con la elaboración y las relaciones artísticas del personaje, pero en ocasiones los datos facilitados no parecen tener sentido al tiempo que notamos la ausencia de otros que podrían ser realmente significativos. En el capítulo V trataremos de ordenar detenidamente la información documental de la novela.

CAPÍTULO IV

JUSEP TORRES CAMPALANS.
CREACIÓN DE UNA LEYENDA

Los documentos a veces cuentan con una historia propia, cierta o no, que tiene que ver con su gestación, desaparición, modo de darse a conocer, censuras, equívocos... etc. Si hablamos de leyenda es porque en la historia que tratamos hay sospechas de invención. En el caso de *Jusep Torres Campalans* hemos podido comprobar que es mucho más interesante la creación de la leyenda que la leyenda misma.

1.- Proyección social de la novela¹

En este apartado se pretende asistir, paso a paso, al proceso de creación de la leyenda en torno a la novela mítica de Max Aub, *Jusep Torres Campalans*. Un proceso tal vez publicitario pero no por ello desdeñable, porque ha dado lugar a múltiples equívocos que envuelven a la obra con una aureola misteriosa y escandalosa de la que participan tanto los frívolos comentaristas de las revistas intrascendentes como los expertos de las especializadas.

El escándalo tiene su origen en 1958, en las maniobras publicitarias de un periódico de gran tirada en México, como es el *Excelsior*, del cual el propio Max Aub había sido colaborador.

Posteriormente el libro ha sido comentado en todo tipo de prensa escrita, revistas literarias especializadas, prensa diaria, e incluso en revistas de entretenimiento. Hemos optado por seguir un criterio cronológico en este capítulo, exponiendo los equívocos que ha ido suscitando la novela desde su primera edición, mezclando las publicaciones sin tener en cuenta su calidad, ya que consideramos que este procedimiento era el más idóneo para nuestros objetivos².

1. En la mayoría de los casos se utilizarán los recortes de prensa que el propio Max Aub guardaba y que corresponden a la acogida dispensada a las distintas ediciones de *Jusep Torres Campalans* en México, Francia, E.E.U.U. e Italia. La repercusión en España es escasa, generalmente corresponde a amigos muy queridos, como Vicente Aleixandre. Tanto en las carpetas de francés, o alemán se encuentran traducciones de los textos en papeles con anagramas de la Universidad de México (leg. prov. 2-A, *Archivo-Biblioteca Max Aub*). Para mayor facilidad a la hora de seguir la sucesión de noticias hemos modificado en la mayoría de los casos el sistema de referencias bibliográficas, en vez de simplificar mediante apellido, año y núm. de página, como en muchos casos se trata de "anónimos", reflejamos el nombre de la publicación y la fecha, aunque los datos restantes quedan adecuadamente incluidos en la bibliografía general, cap. XII.

2. Lamentamos que en algunos casos las referencias no estén completas, pero hemos optado por incluirlas a pesar de todo si el contenido interesa para la comprensión del conjunto. La mayoría corresponden a la colección de Max Aub agrupada en el Leg. prov. 2-A del *Archivo-Biblioteca Max Aub*.

1.1.- Exposición y presentación en México. Cómo se forja la leyenda

En 1958 se publica el libro de Max Aub con un gran aparato publicitario:

Ya desde el 1 de junio comienza a anunciarse el libro en el *Excelsior*, indicándose la inauguración de la exposición y una lectura, por parte de Max Aub, de algunos fragmentos de la obra

El 28 de junio se vuelve a insistir, a través del mismo periódico, sobre la importancia del hecho, subrayando el descubrimiento y rescate del pintor desconocido:

El libro en sí es una joya de la bibliografía de nuestros días, ya que no tiene nada que pedir a las mejores ediciones de arte que se hacen en Europa y los Estados Unidos³

Al tiempo se publica en *La Gaceta* un fragmento de *Jusep Torres Campalans* por Max Aub y en *Art Direction* una pequeña reseña⁴.

El 1 de julio se puede leer un extenso artículo a cargo de Ramírez de Aguilar, bajo el título de "Informe Especial", en el que, con gran detenimiento, se estudia a *Campalans* partiendo de tres puntos iniciales: Pintor entre los chamulas; Vida de Torres Campalans; En la Mente de Max Aub⁵. El 11 del mismo mes continuará su "Informe Especial" con otros tres puntos: Vive Torres Campalans; El mundo del pintor y Como Don Quijote⁶.

3. Se reproduce *El Pintor (Campalans)*.

4. *La Gaceta*, junio/1958, y *Art Direction*, march/1963, (Leg. prov. 2-A, A-B. Max Aub). En la primera, además de una pequeña reseña del libro, se reproduce parte del cap. VIII de la biografía. (Aub, 1970: 138-142). Se reproducen también *La lágrima frente al espejo* (1909) y *Hotel* (1912).

5. *Excelsior*, México, 1.7.58 (leg. prov. 2-A, A-B. Max Aub).

6. *Excelsior*, México, 11.7.78 (leg. prov. 2-A, A-B. Max Aub)

El 2 de julio se comenta en el *Excelsior* la exposición de pinturas de *Jusep Torres Campalans* y la presentación del libro escrito por Max Aub:

Escritores y artistas (...) están desconcertados por lo que consideran el hallazgo más sorprendente de la historia de las artes plásticas en el siglo veinte

La inauguración será hoy a las 19'30 en las Galerías Excelsior, Reforma 18⁷.

Como se puede comprobar, aún no se ha inaugurado y ya se anuncia el desconcierto de los escritores y artistas.

El 4 de julio, el *Excelsior* sigue ocupándose del tema:

Exito de la Exposición Campalans

En la inauguración están presentes:

José Alvarado, Jaime García Terrés, Tomás Segovia, Hugo Latorre Cabal, Manuel Andújar, José de la Colina, Carlos Fuentes y otros; críticos como Paul Westhein, José Miguel Gual y Joaquín Díez Canedo. Entre los pintores Nefero, Vicente Gandía, Campo Ribera, Giménez Botell, Porta, Tarragona, etcétera.

Según el mismo periódico esta exposición se prolongará durante una semana más⁸.

El 11 de julio de 1958 se puede leer, también en el *Excelsior*:

Se agota el libro del Sr. Jusep Torres Campalans.

Un éxito de librería sin precedente, ya que se trata de un libro de arte y de regular precio -sesenta pesos-, es el que ha obtenido en Galerías Excelsior la obra de Max Aub, editada por el Fondo, a todo lujo, y que lleva el título: *Jusep Torres Campalans*.

La extraordinaria historia de este artista -a quien ciertos supuestos "conocedores" restan vigencia creadora no obstante que sus obras están expuestas,

7. Se reproduce *El marino bizco* (leg. prov. 2-A, A-B. Max Aub).

8. *Excelsior*, México, 11/julio/1958 (leg. prov. 2-A, A-B. Max Aub).

y a la venta, en la misma Galerías- se ha convertido, de la noche a la mañana, en el tema central de todas las conversaciones intelectuales.

La exposición de las pinturas de Campalans ha sido colocada en el ámbito de la librería, en tanto que la sala de exposiciones acoge ahora la magnífica nueva obra de Valetta (...)9.

Los cuadros estuvieron expuestos durante diez días, a partir del 2 de julio de 1958. Ese mismo día se puso a la venta el libro10.

Desde el primer momento hubo algunos equívocos "provocados" si tenemos en cuenta que Francisco Zendejas, relacionado con las Galerías Excelsior11, por tanto uno de los "cómplices" de Max Aub, afirma, anunciando el libro, que el autor de las pinturas es Malraux, que las realizó mientras escribía el Museo Imaginario12.

Max Aub, mientras tanto, se muestra ambiguo en las entrevistas:

El humor es la expresión más definida del arte. Nada en literatura como Rabelais, Swift y Cervantes (...) toda la pintura moderna que vale tiene un fondo de humor, y de crítica social13.

9. *Excelsior*, México, 11/julio/1958 (leg. prov. 2-A, A-B. *Max Aub*).

10. Suponemos que no hubo catálogo de las obras, ya que el propio libro cumplía las veces.

11. Véase la declaración de Francisco Campo Ribera "Max Aub y Jusep Torres", *Excelsior*, 20/agosto/1958 (leg. prov. 2-A, A-B. *Max Aub*).

12. Francisco Zendejas, *Excelsior. Multilibros*, México, 12 de julio de 1958, (leg. prov. 2-A, A-B. *Max Aub*). Ya se conocían de Malraux las ediciones de 1947 de Génève y de 1952 de París, además de *La Psychologie de l'Art*, Génève, 1948, y *Metamorphose des Dieux*, París, 1957, cuyos volúmenes se encuentran en la biblioteca personal de Max Aub. Además, en la carta que acusa el recibo de la primera edición de *Campalans*, el propio Malraux lo califica así: "Je viens de recevoir le 'Peintre Imaginaire' et lui ai trouvé une bonne Tête- outre une bonne dédicace" (Malraux a Max Aub, París, 11.8.1958. Leg. prov. A-B. *Max Aub*).

13. Revuelta (entrevista a Max Aub), *Excelsior*, México, 8 de julio de 1958 (leg. prov. 2-A, A-B. *Max Aub*).

El 13 de julio, en el suplemento de *Novedades, Mexico en la cultura*¹⁴, a toda página, se publica "Las alegres bromas de dos pintores catalanes hacen reír al mundo". Por un lado se habla de Dalí¹⁵ y por otro de Max Aub y su *Jusep Torres Campalans*, declarándose abiertamente la superchería¹⁶. Lo que es más importante, se reproducen las notas críticas *inventadas* por Carlos Fuentes y Jaime García Terres que en las posteriores ediciones del libro continuarán manteniendo y multiplicando la idea inicial del "escándalo y el supuesto equívoco que produjo la novela en el momento de aparecer". Así, se dice claramente que

Carlos Fuentes y Jaime García Terres: Contestan la ingeniosa farsa, inventando notas críticas que imitan el conocido estilo de bien prestigiados autores (leg. prov. 2-A, A-B. Max Aub).

Entre estas "falsas notas críticas", se encuentran las de Octavio Paz, Julio Torri¹⁷, Elena Poniatowska, José Alvarado, Juan Soriano, David Alfaro Siqueiros, Guadalupe Amor (con un poema), José L. Martínez¹⁸ (el propio Carlos Fuentes se

14. *Novedades, México en la Cultura*, México, núm. 487, 13, julio, 1958, p. 1 y 3 (leg. prov. 2-A, A-B. Max Aub). Ese mismo día Enrique F. Gual escribe una reseña a propósito de *Jusep Torres Campalans*, "La palabra y la obra", *Excelsior*, México, 13.VII. 1958 (leg. prov. 2-A, A-B. Max Aub).

15. Se reproducen las pinturas de "Santiago el Grande" y uno de los retratos de Gala disfrazada de Virgen.

16. "Max Aub: en su fantástica novela *Jusep Torres Campalans* inventa a un pintor catalán, a sus críticos y aún se atreve -él que nunca tomó un pincel- a fabricar sus cuadros".

En la pág. 5 se reproduce un retrato de Max Aub realizado por Elvira Gascón (véanse ilustraciones cap. VIII), y en la primera pág., junto a los dos cuadros de Dalí, cuatro dibujos (*Cabeza de Jusep*, *botella-guitarra* y el collage titulado *Figura*), junto a la *Cabeza de Cristo* y el *Retrato de Max Aub*.

17. Alfonso Reyes, en la novela de Max Aub que tratamos, entregará una carta "de recomendación" a *Campalans* para Julio Torri (Aub, 1958: 177). Con motivo de la exposición, puesto en antecedentes por sus amigos, Julio Torri confesará

"Alfonso Reyes me habló de Torres Campalans. Pero éste nunca me entregó la carta de recomendación. Lo siento, porque me hubiera gustado tratar con él", al menos según Ramírez de Aguilar en su "Informe Especial", *Excelsior*, México, 11.7.58 (A-B. Max Aub).

18. Era conocido del círculo de amistades de Max Aub y Jaime García Terres, asiduo de las

"inventa" a sí mismo con un fragmento de novela), Enmanuel Carballo (que comenta "el libro de la semana"), Raúl Villaseñor, Xavier Icasa, Olga Tamayo, Jorge Portilla y Alfonso Junco.

Estos textos inventados se reproducirán en el momento de presentar otras ediciones del *Jusep Torres Campalans*, tanto en las solapas de los libros como en las notas de prensa, con lo cual la confusión se multiplicará¹⁹.

Merece la pena reproducir los que no son conocidos en España, para comprobar el buen humor de que hacían gala estos jóvenes escritores amigos de Max Aub:

Elena Poniatowska²⁰:

Las pinturas del señor José Torres Campalans son como esos mazapancitos de Toledo que una se come a deshoras de niña cuando las nanas no están vigilando con sus ojotes de tecolote y sus cueritos de brujitas y gnomos del bosque.

Guadalupe Amor²¹:

Por sostener y pensar/ que es muerte cuanto yo digo/ la nada propia persigo/
feneciendo sin cesar (...)

"comidas de los sábados, junto a Julio Torri y Alí Chumacero, tal como contará el propio Jaime García Terres en 'La Historia'" (García Terres, 1973: 69).

19. El texto supuesto de Octavio Paz se reproduce en la solapa de *Jusep Torres Campalans*, (1970), al igual que el "inventado" fragmento de novela de Carlos Fuentes, más fragmentado aún.

20. Ya hablamos de ella en el cap. II, su forma de abordar la literatura, intimista, dando importancia a las anécdotas cotidianas provocan la broma sobre sus recuerdos de infancia.

21. Poetisa mexicana que nace en 1920, autora de obras como *Yo soy mi casa* (1946), *Puerta obstinada* (1947), *Círculo de angustia* (1948), *Poesía* (1949), *Décimas a Dios* (1953), *Otro libro de amor* (1955) y *Sirviéndole a Dios de Hoguera* (1958).

En algunos casos son bastante ácidos:

Alfaro Siqueiros²²:

En un libro que estoy preparando, y que se titulará *El monóculo del realismo socialista frente a un posible realismo-formalismo de inspiración marxista*, y que llevará como subtítulo *Breve revisión de los principios de la crítica pro-positivista de apariencia socialista, pero de efectiva inspiración decadentista-capitalista, dentro de la crítica socialista de la médula abstraccionista y por ello todavía más socialista*, expongo algunas reflexiones que se me han ocurrido en estos últimos días, a propósito de las nuevas corrientes, o tendencias del pensamiento estético social. Estas meditaciones, y ese próximo libro, son un intento de defensa socialista del semi-no-objetivismo, el cual constituye, por lo que veo, el módulo fundamental del credo estético-social de Torres Campalans. El semi-no-objetivismo es poco conocido en México; yo mismo creía que con el repetido libro me iba a convertir en un fundador, en el sentido de un descubridor neorrealista, y por tanto semiobjetivista que es más o menos, aunque no exactamente, lo mismo que semi-no-objetivista; es algo así como cuando dos jefes de Estado se encuentran a medio camino de sus respectivos territorios fronterizos, metro más, metro menos. Por eso me ha sorprendido gratamente la trayectoria pre-semi-no-objetivista, que demuestra la pintura de Torres Campalans, lo que prueba la inevitable secuencia, presecuencia y consecuencia del proceso histórico revolucionario del arte social. Mi siguiente artículo: "Crítica de la crítica de la crítica de arte"²³.

22. Hablamos ampliamente de él en el cap. II y de su compromiso político que, en los años cincuenta, ya no tenía el menor aliciente entre los jóvenes que le remedaban en la crítica inventada.

23. Recordemos que J. A. Manrique nos describía a un David Alfaro Siqueiros en la década de los cincuenta más hablador que pintor (verborrea que fue carcomiendo su pintura). El y sus imitadores hablaban de altísimos ideales, de la inmensidad de quienes habían muerto física o pictóricamente, del pueblo, de la Revolu-

Olga Tamayo²⁴:

Rufino me encarga decir a ustedes, que prefiere no dar su opinión sobre Campalans, porque no quiere molestar a nadie, ya que tendría que decir que es muy malo, y no sabe pintar, y que fue sólo por influencia de Salas Anzures, que pudo realizarse la exposición que organizó Max. Rufino no conoce todas las obras de dicho artista, pero sí algunas, que nos enseñaron los marqueses de Largaillard, cuando fuimos a cenar con ellos, y nos compraron tres Tama-yos de los bárbaros, a ocho mil dólares cada uno. Aquellos cuadritos nos parecieron de lo más demodé, y Rufino se aguantó las ganas de decirle a Monique Largaillard, que es pariente del conde de París, que esa pintura gallega o catalana, que Robert su marido adquirió en el mercado de las pulgas no valía la pena, ni por su composición, ni por su colorido. Siento no poder dar a ustedes la opinión de Rufino. Otra vez será.

París, julio de 1958²⁵.

No faltan las críticas negativas (sin incluir la que acabamos de citar), en un caso escueta y directa, en el otro barroca hasta hacerla casi ilegible, las dos basadas en ideologías políticas marxistas o trotsquistas, ortodoxas y maniqueas:

ción, de Wall Street, de la CIA, del destino de México. De la "Escuela de París", de su confabulación internacional, pagada con dólares neoyorquinos y dirigida por el Departamento de Estado "gringo" para acabar con la Escuela Mexicana, único movimiento revolucionario esculto-picto-histo-popu-artístico veri-formintegrado del mundo, hijo directo y legítimo del Gran Renacimiento Italiano y enriquecido por la sangre de Quetzalcóatl y de Emiliano Zapata. Intentar oponerse a la "grandiosa" Escuela Mexicana era comprometer el futuro de la humanidad y para los mexicanos traición a la patria y al movimiento obrero internacional (Manrique, 1970: 24-25).

24. La esposa de Rufino Tamayo que habla, sin hablar, en su nombre dejando patente el snobismo al que habían llegado.

25. El cosmopolitismo neoyorquino y parisino que confería a R. Tamayo de una aureola envidiable porque podía escapar de la apisionadora dictadura de la Escuela Mexicana es tratado aquí como puro esnobismo.

Juan Soriano²⁶:

Circo, puro circo. ¿Dónde está el oficio? Y lo que más me molesta es que un pintor que ha vivido tanto como dicen (...) no reconozca el contenido social que debe tener cada pincelada. Está como mi mamá, que cuando veía una manifestación de masas, sólo se le ocurría pensar: "¡Ay, qué chulo!", sin fijarse en la lucha de clases (...)

Raul Villaseñor²⁷:

Conciencionalizada mi opinión por indudables y arraigadas materias de lo humano circunstancial, es decir México, nombre con el que nos referimos a una particular manera ontológica de imposible evasión, pero determinada por caracterizaciones específicas que pese a los artempuristas en boga no es posible soslayar, combatimos a favor de una expresión completa que no desconciencia, antes nuestra voluntad de integrar una unidad cada vez más nacional y unida, como lo han querido los hombres que lucharon por darnos patria, y que el desprecio de quienes sólo habitan sus torres de marfil no pueden amenguar, es decir disminuir como éstos quisieran su responsabilidad telúrica de las generaciones que han venido pasando de mano en mano, en un proceso que por lento no debemos juzgar terminado, ni hoy, ni cuando se pretende sorprender nuestra avisada inteligencia, sacando a relucir monigotes sin raíces, y además mal hechos, que pueden haber sorprendido a los incautos que creen que nosotros no recibimos las publicaciones semanales y mensuales francesas, y no sabemos quién es Jean Cocteau o Proust.

26. Pintor y profesor mexicano que comienza a exponer muy joven con la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y en la Galería de la Universidad (1941). En 1951 viaja a Italia, expuso en Roma en 1954 y al año siguiente regresa a México. En 1962, con motivo de una exposición en la Galería Misrachi en la que expuso una serie de retratos basados en Lupe Marín, Max Aub le dedica una crítica en la *Revista de la Universidad de México* titulada "Juan Soriano por Lupe Marín", al estilo unamuniano, mientras que en las mismas páginas Juan García Ponce escribe la suya titulada "Lupe Marín por Juan Soriano (Aub, 1962c).

27. Desconocemos su identidad.

En todos se advierte que los escritores han captado el espíritu y el carácter de los críticos y cronistas del momento, pues incluso cuando se trata sólo de describir el hecho literario todos son distintos, desde el crítico que se ocupa de él como frívolo acontecimiento "de sociedad", como José Alvarado, el erudito que aprovecha cualquier oportunidad para realizar alguna cita de los "clásicos" como José L. Martínez, el poeta experimental que se deja llevar por su emoción como Xavier Icaza, el filósofo a vueltas siempre con la misma idea, en este caso la universalidad como Jorge Portilla, y el religioso conservador Alfonso Junco que en todo ve la mano de ¡Roma!

José Alvarado²⁸:

Desde hace varios días ha invadido al país la admiración por la obra sorprendente del pintor don Jusep Torres Campalans, (...) Señoritas de mirada melancólica y de derramada chemise se extasían ante los paisajes parisien- ses. Desaliñados jóvenes de airada melena y bohemios atuendos aplauden los atrevimiento (sic) del dibujo. Y hasta el inaccesible mundo de exquisitas damas, de elevada alcurnia, se intriga a las veces con los murmullos que llegan a sus sensitivos oídos, acerca de la vida apasionante del artista recién descubierto (...) cultos caballeros de Acción Nacional se apresuran a reclamar como suyo el plástico misticismo, mientras experimentados dirigentes del PRI aguardan instrucciones superiores, y los heraldos del PP estudian posibles proyecciones sociales. Y no falta venerable anciano del PARM que observe, con nostalgia, juveniles cuadros (...)

28. Escritor mexicano (n. 1911). Estudió la carrera de derecho en la UNAM y durante 20 años fue catedrático en la Escuela Nacional Preparatoria. Colaborador de numerosas revistas y diarios, perteneció al grupo de la revista *Barandal* (1913). Colaborador habitual del *Excelsior* y la revista *Siempre*. Fue rector de la Universidad de Nuevo León. Autor de obras como *Memorias de un espejo* (1953) y *El Personaje* (1955).

José L. Martínez²⁹:

JUSEP Torres Campalans (Cf. Max Aub: Jusep Torres Campalans. Ediciones Tezontle. Fondo de Cultura Económica. México, 1958, 250 p.p.) es un pintor estimable: sirve. (...) Y con todo algo le falta. Según su pensamiento, (...) es necesario buscar la presencia espiritual en todas sus formas (...) yo estoy de acuerdo sólo en parte con esa pulcra orientación. La complacencia con el espíritu puede derivar hacia el *folklore*. Pero Campalans sabe de tal manera revelar llanamente la lejanía real de su creación que se diría que presiden su obra aquellos versos desencantados de López Velarde (...) Y ese sabor nostálgico de lo creado (...) lo salva del fracaso la mayoría de las veces. El sentimiento de distancia de cuanto vió y sintió, y que no ha sido advertido hasta ahora en Torres Campalans, constituye pues, un mágico lenguaje, cuya condición milagrosa justifica sus mejores momentos.

Emmanuel Carballo³⁰:

El libro de la Semana

En la colección Tezontle del Fondo de Cultura Económica, Max Aub ha publicado una nueva obra -la duodécima suya que aparece en esta serie-, *Jusep Torres Campalans*. Presentada aparentemente como una biografía, esta obra incurre francamente en el terreno de la ficción³¹ (...) Consciente de las reglas

29. Escritor mexicano (n. 1918). En 1958, tras numerosos cargos y cursos en la UNAM y otras instituciones, pasa a ser miembro de número de la Academia Mexicana de la Lengua. Hasta 1958 había publicado libros como *Literatura mexicana* (2 vols. 1949-1950), *La emancipación literaria de México* (1955), *Problemas literarios* (1955), *La expresión nacional. Letras mexicanas del siglo XIX* (1955) y, en 1958, *El ensayo mexicano moderno*.

30. Escritor mexicano (n. 1929), poeta, novelista y ensayista. De 1949 a 1953 publicó la revista de literatura y artes plásticas *Ariel*. En 1955 inició, con Carlos Fuentes, la *Revista Mexicana de Literatura*. Colabora habitual de *México en la Cultura* del periódico *Novedades*, del *Día* y del *Diorama de la Cultura* del diario *Excelsior*, fundando el suplemento *La cultura en México* de la revista *Siempre!*

31. ¡Y cómo no! La broma llega a límites de una agudeza fascinante.

que se ha impuesto, Aub trata los hechos apócrifos como verdaderos, lo que ocurre en su mente, tal como si hubiese ocurrido en la realidad. Junto a personas de papel (...) se mueven personas de carne y hueso (...) La estructura de la novela, si no es original, es, por lo menos y entre nosotros, novedosa. Está de acuerdo con la época que describe: es cubista (...) Aub se burla, de este modo, de algunos falsos críticos de arte. (...) En esta "vida imaginaria", la falsedad de su arranque llega a convertirse en verdad. Los hechos que narra Max Aub son *posibles*, pudieron haber sucedido, si no ocurrieron es una lástima: son demasiado hermosos.

Xavier Icasa³²:

PINTURA

Pintura humana.

Mollerusa. Nace en 1886... El Ter y el Oñar. En el sentir.

¡La pintura! ¡La pintura nueva!

(All América Cables. Voz de Picasso. Llega una paloma de letras:)

¡Alerta! ¡La salvación del hombre!

Magnauboz (1958), ¡Pan y Toros! ¡Pan y Torres!

Jorge Portilla³³:

El esquema sobre el que pretende fundarse Torres Campalans es el de la universalidad. Pero es evidente que la universalidad, es la manera concreta de

32. Abogado, publicista, diplomático, catedrático y periodista mexicano que nació en 1892 y murió en 1969. Fue catedrático de derecho en la Universidad de Xalapa y de Historia y Literatura en la UNAM. Fue director general de educación estética y extraescolar en la SEP y ministro de la Suprema Corte de Justicia. Escribió poemas: *Marea encendida* (1937), *Tríptico* (1937), *Tríptico de amor y desamor* (1940), *Ráfaga de los soles* (1955); obras de teatro como *Magnauboz* (1926), *Discurso mexicano* (1926), *Tamales y libros* (1929) y *Trayectoria* (1936); y novelas, relatos y cuentos como *Dilema* (1921), *La hacienda* (1924), *Panchito Chapopote* (1928), *La Revolución mexicana y la literatura* (1934) y *Corona de las tres divinas niñas* (1963).

33. Filósofo mexicano (1918-1963) que pretendió sintetizar en un cristianismo vital las tendencias humanistas inspiradas en Marx. Perteneció al grupo Hiperión.

insertarse en la realidad y las pautas e ingredientes de semejante inserción son la razón, *el logos*. Ahora bien, Torres Campalans apela a la universalidad, mediante la irracionalidad, esto es, apela precisamente a aquello que lo conduce directa e irremediabilmente al polo opuesto, o sea la particularidad, más bien dicho, la concreta carencia de significado, frente a la concreta *significatividad* de lo universal.

Alfonso Junco³⁴:

El sumo pintar exige un sumo pintor. Ecuménico. Torres Campalans no lo es. Pero es hijo de Cataluña, que es decir -a pesar de todo, y contra todo-, hijo de la España católica de Lope. Y hay que decir lo que hay que decir. Por español y cristiano -aparte veleidades baldías- es un gran pintor. Cata lo principal que le incumbe, y le incumbe lo que cata principalmente. Ello es una virtud religiosa, o como dijera San Odilón de Nicosia: "Una sobrenaturalización de la naturaleza". Y hay una obra -ya adivinareis cuál-, que basta a redimirlo. La hay, y lo redime con inmortal mortalidad. Tuvo pronto México amistad con esta alma de hispanidad ejemplar.

Y busque en su angustia creadora la soledad misteriosa que crece -pasando por Roma, y por tierras del Cid- al infinito.

Años más tarde, cuando murió Max Aub, Jaime García Terres contaba como surgió la idea:

34. Escritor y crítico mexicano (n. 1896). Inicialmente fue contador hasta que, en 1955, decidió dedicarse exclusivamente a sus investigaciones. Director desde entonces de la revista de cultura *Abside*. Toda su obra en prosa persigue la apología del catolicismo y de las ideas políticas, sociales y filosóficas que considera concommitantes. Poeta religioso igualmente antes de 1958, había publicado *Por la senda suave* (1917), *Florilegio eucarístico* (1926) o *La divina aventura* (1938), mientras que en prosa había publicado *La traición de Querétaro* (1930), *Cristo* (1931), *Un radical problema guadalupano* (1932), *La carta atenagórica de Sor Juana* (1933), *El amor de Sor Juana* y *Tras la huella de Sor Juana* (1951) y *Controversia con Antonio Caso* (1955).

Vino al mundo Jusep Torres Campalans. No cupo bautizo porque su autor nos lo entregó ya maduro y artista con un impresionante curriculum vitae. Al fin de consumir la ficción Max confeccionó y desplegó en una galería las pinturas apócrifas de su personaje; y a la exposición concurren los críticos y espectadores consabidos. La gente compraba los cuadros. Fuentes y yo sorprendimos a uno de los teóricos de mayor fama local en el momento en que analizaba influencias y ponderaba -muy circunspecto- simetrías. Al punto decidimos falsificar una serie de textos alusivos al pintor imaginario, atribuyéndolos a firmas genuinas en boga. Un suplemento literario acogió sin dificultad nuestros engendros en la primera plana. Y se armó la de Dios es Cristo. Max reunió las parodias y las editó en un folleto de lujo, titulado: *Galeras*. En estricta justicia, *Jusep Torres Campalans* sobrevivió como novela; sus cuadros y nuestras *Galeras* cumplieron su breve función de travesura³⁵.

El mismo día -13 de julio de 1958- en el *Excelsior* se publica una entrevista con Siqueiros que será igualmente fundamental para la posterior "leyenda publicitaria escandalosa" de *Campalans*. La complejidad de su razonamiento, que llega a afirmar lo que pretende negar, procedimiento que los jóvenes de *Novedades* desmascaran tan hábilmente, le servirá posteriormente a Max Aub para extraer la confirmación por parte de Siqueiros de la existencia de *Jusep Torres Campalans*. El mismo titular del artículo lo asevera:

Torres Campalans era Malísimo, Dice Siqueiros

Afirma que sí Existió el Pintor que fue Descubierta por Max Aub

Jusepe Torres Campalans sí existió, y además fue un malísimo pintor, cuyo espectro deambula por el mundo entero.(...) Siqueiros dijo: "Yo conocí a

35. (García Terres, 1973: 69-70). Hasta el momento no hemos podido comprobar la existencia de estas citadas *Galeras*. Este es el folleto al que alude Max Aub en la solapa de la primera edición española de la novela (Aub, 1970b).

Campalans en el París del año 1919 y lo traté íntimamente en el transcurso del 20 al 21. Conviví con él y puedo afirmar que Diego Rivera lo veía entonces con frecuencia. Orozco llegó a olerlo en su última época. Lo seguí en años posteriores. Lo despedí en su viaje a México y no dejé de observarlo en nuestro país. Me consta que se refugió en Chiapas, pero falta por decir que allí no se quedó pues, por una parte, llegó hasta la Tierra del Fuego y, por la otra, hasta Alasca".

David Alfaro agrega: "No lo inventó Max Aub. Lo retrató genialmente. Ese pintor Campalans, es una amarga realidad histórica y no una simple ficción"³⁶.

Sin embargo, Siqueiros continúa su discurso y, a lo largo del mismo, queda claro que no está de acuerdo con el personaje aunque lo reconoce en tantos y tantos aspirantes a artistas que han llegado a París esperando encontrar allí la meca del arte, pero no encuentran más que el mercado capitalista. Aprovecha la ocasión para vituperar ese mundo del arte decorativista y elitista que se vende al mejor postor. Así pues, dirá que

éste es no sólo el retrato de los hijos y de los nietos de la llamada "Escuela de París", sino también el retrato fiel de los abuelos y los padres que conocemos con los nombres de Kandinsky, Picasso, Chagall y centenares y centenares más, formados o deformados (el caso de Picasso), por la organización financiera publicitaria del mercado artístico de Nueva York.

Y, con respecto a *Jusep Torres Campalans*, añadirá:

36. Este artículo trae nuevos comentarios, entre ellos el de José Alvarado ("Correo Menor", *Excelsior*, México, 20.7.1958), quien le da la razón pero sólo en parte, y añade

"y sucede algo curioso: quien debería tener enemigos es Jusep Torres Campalans; pero quien los tiene es el libro donde se relata la mistificación. Es que los mixtificadores no toleran las burlas.

¿Existió Torres Campalans? Existen sin duda sus hijos y hay muchos Jusepes, vestidos de Diego y Tamayo otros. Estos creen que la calle de Niza está en París y aquellos no perciben la semejanza entre Peralvillo y el Boulevard Clichy. En fin...".

El Jusepe Torres Campalans de Max Aub, conducido inevitablemente hasta el ostracismo chiapaneco y ante el suicidio inevitable de todo esteta bohemio y anarquista, es precisamente el ejemplo vivo de lo que no deben ser ni en la teoría ni en la práctica los pintores del México realista, heroico, monumental, ligado a los problemas del hombre anhelante de una artesanía superior y los pintores de cualquier otra parte del mundo.

El fantasma de Campalans (...) su mito, su "bloof" debe desaparecer para siempre del mundo del arte³⁷.

La postura de Siqueiros quedaba claramente expresada en el artículo completo, así como la falsedad de las opiniones publicadas en *Novedades*, sin embargo, en 1970, con motivo de la publicación en España de *Jusep Torres Campalans*, el propio Max Aub afirmaba:

Hace doce años, a raíz de la edición mexicana, se publicó un folleto en el que Jaime García Terrés (luego embajador en Grecia) y Carlos Fuentes recogieron las opiniones de muchas personas, algunas de las cuales habían conocido al interfecto. David Alfaro Siqueiros, pintor famoso y fallido asesino de Trozki³⁸, aseguró, en el periódico más importante de México, que había conocido personalmente, en París, al protagonista de mi libro (puedo enviar fotocopias del artículo a quien lo desee)³⁹.

Por otro lado, queda otra cuestión sin aclarar. Si las pinturas se vendieron ¿quiénes fueron los compradores?, ¿fueron engañados?, ¿se sintieron defraudados?,

37. Jesús M. Lozano, "Torres Campalans era Malísimo, Dice Siqueiros. Afirma que sí existió el Pintor que fue Descubierta por Max Aub", *Excelstor*, México, 13.7.58 (A-B. Max Aub).

38. Recordemos que en el cap. II, decíamos que Siqueiros estuvo implicado en un atentado fallido contra Trotski en los años cuarenta, que por ese motivo fue encarcelado y que Neruda le visitaba (disfrutaba al parecer de cierto tipo de régimen abierto). Por ese motivo abandonó el mural en el que trabajaba con Josep Renau, mural que fue finalizado por Renau y su esposa.

39. Solapa de la portada (Aub, 1970b).

al parecer el *Excelsior* ofreció sus páginas para que éstos se expresaran y, a este respecto, el 20 de agosto aparece una curiosa carta en este periódico firmada por Francisco Campo Ribera⁴⁰ que declara que compró *El tabernero de la esquina* el segundo día de la exposición por la mañana, pero por la tarde, una vez que lo hubo pensado bien, volvió a hablar con el Sr. Zendejas, de las Galerías Excelsior desconcertado:

Sin darme cuenta compraba una firma y no una pintura, a pesar de lo cual no parece sentirse estafado, ya que reconoce que pagó muy poco dinero por ella mientras que si hubiera sido auténtica ni siquiera podría haber accedido a su adquisición (pagó \$250'00 cuando un Picasso o un Rouault de 1930 valdría, según su parecer, unos \$30.000 y aún habría prisa por adquirir las obras). También asegura que bastantes las obras le parecieron excelentes y de una gran sensibilidad y, ¿por qué no?, no sabemos si por despecho o por mera ironía, añade:

lástima que no se hubiera revelado este pintor con anterioridad, porque podría haber destacado en la Bienal⁴¹.

No parece que el engaño fuera tan grande, cualquier espíritu alerta podría haber sospechado la superchería cuando unos cuadros de tal supuesta envergadura se exponían en una librería y, curiosamente, coincidiendo con la presentación del libro.

¿Se pudo molestar alguien por sentirse engañado o utilizado?, sólo tenemos constancia de la reacción negativa de Margarita Nelken quien, el 20 de julio, pu-

40. En el Catálogo de Nueva York de 1962 figura como propietario un CAMPS-RIBERA, concretamente del cuadro titulado *El tabernero de la esquina, 1908*, que en el catálogo "original" figura como propiedad de Roger Mantluc (véase cap. VIII).

41. *Excelsior*, México, 20 de agosto de 1958 (A-B. Max Aub).

blica una columna en el mismo periódico⁴² en la que, muy ofendida, clama por un *¡respeto al arte!* que será el título del artículo:

Esa broma de pésimo gusto, hecha a cuenta del lanzamiento publicitario de una monografía con procedimientos hasta ahora reservados a productos comerciales baratos (...); esa broma, decimos, cuyos autores sólo han demostrado una cosa: su absoluto (sic) desconocimiento del fervor que supone la cración de la obra de arte y su falta de respeto a la misma, siquiera habrá servido para que de nuevo volvamos la mirada hacia aquellos pintores "utilizados" para pretender dar vida a la intelequia (sic) de un seudopintor catalán nacido de ese afán publicitario y de esa ya apuntada falta total de respeto a la obra de arte.

Continuará diciendo que el tiempo de burlarse de la Escuela de París se pasó hace mucho tiempo, ya que sus integrantes son reconocidos a nivel mundial. Por otra parte se lamenta de que una editorial tan seria como el Fondo de Cultura Económica se haya prestado a tamaña burla que supone, además, una falta de respeto hacia el público, suponiéndolo totalmente ignorante en materia artística.

Pero bueno, no hay mal que por bien no venga, y las burdas imitaciones, o deformaciones, publicadas en la mencionada monografía de un seudopintor, recientemente editada -por cierto que en descarado remedo, en su formato y presentación, de las Ediciones Skyra⁴³-, siquiera habrán servido para

42. Margarita Nelken, "¡Respeto al Arte!", en *Excelsior*, (México, 20 de julio de 1958, A-B. Max Aub). (Hemos deducido el nombre del periódico del artículo que comentamos a continuación, contestación de Ramón Caro López a Margarita Nelken, ya que en el recorte de prensa que utilizamos únicamente constaba anotada la fecha).

43. Esta acusación fue rápidamente contestada por Ramón Caro López según veremos a continuación, pero a pesar de todo ha pervivido la idea hasta nuestros días. Lo cierto es que Max Aub siempre estuvo muy preocupado por las ediciones de sus libros, desde sus inicios literarios en Valencia. Obligado por las circunstancias tiene que editar pobremente en México algunos, sobre todo en sus comienzos de exiliado, pero suponemos que los recientes libros de su amigo Malraux, a todo lujo, despertaron su gusto por editar un libro tan cuidado como el mejor, y el mejor se encontraba, como hoy en día, dentro de los libros de arte.

"repasar" en nuestra memoria la significación de esa pintura de unos treinta años atrás, que fue etapa heroica del arte (...) hubo quién, a la vuelta de cierto tiempo, logró imponer su genio; y hubo quien murió en el hospital exhausto de dolor y de miseria (...) No, no es tema que pueda prestarse a bromas ni tampoco que pueda servir para que se abroquelen en sus convencionalismos por demás utilitarios los que, en el México de hoy, y con vistas a los encargos en dólares, pretenden, a la desesperada, tapar el sol con un dedo, o sea cerrarle el paso a la bocanada de aire puro de las corrientes renovadoras, antítesis de las superficiales representaciones folklóricas tenidas por expresión de nuestro pueblo.

Arte abstracto, o arte figurativo: igual da, ya que el esfuerzo, la entrega fervorosa, el sacrificio día tras día y hora tras hora, pueden ser idénticos en una modalidad que en otra.(...) Ahí está, entre nosotros el Rufino Tamayo⁴⁴ ante el cual se desternillaban hace todavía poco, los que "no veían nada en él" y creían cosa muy fácil, cosa de minutos, el pintar cual él lo hacía; y ahí está ya al parecer definitivamente radicado en México, un Wolfgang Von Paalen, surrealista de fama mundial, y un Carlos Mérida -¡tan cómodo de copiar, señores inventores del Torres Campalans!-; y mexicanos de pura cepa, y abstractos en sus transposiciones cromáticas.

Margarita Nelken defiende tanto el arte abstracto como el figurativo, ya que el esfuerzo y el sacrificio pueden estar unidos a cualquiera de las dos modalidades. Recuerda que Braque pintaba naturalezas muertas figurativas pese a que se le conoce por el cubismo y que Picasso tuvo una etapa ingrista aunque se le alaba por el *Guernica*. Junto a éstos, enumera los que en aquellos momentos son recono-

44. Después de Braque y Picasso, Margarita cita a Rufino Tamayo, por lo que entendemos que, en la base de esta reacción pudo estar, además, la solidaridad con Olga Tamayo, ridiculizada por los jóvenes escritores amigos de Max Aub en días anteriores.

cidos en México, junto a R. Tamayo, Wolfgang Von Paalen, Carlos Mérida o Gunther Gerzso

-a quien, por cierto, una de las más importantes revistas europeas acaba de dedicar varias páginas, para gloria de la pintura mexicana-; y una Maka cuya obra Cassou⁴⁵, director del Museo Nacional de Arte Moderno tuvo por una de las más interesantes de la pintura mexicana contemporánea (así nos lo dijo, a nosotros mismos, y éste sí que no es un testimonio de broma), una Lilia Corillo, un Manuel Felguerez y tantos y tantos más...

No; el arte practicado con devota dedicación, no es cosa de broma, ni tampoco puede servir de burla para una publicidad de conspirata (sic) en defensa de la pintura convencional⁴⁶.

Margarita Nelken, citando a Baudelaire y a Braque, finalizará pidiendo mesura a la hora de tratar el arte.

Ese día, el mismo diario publica en la pág. de "variedades" o *Diorama*, una pequeña nota:

El libro de Torres Campalans y la exposición de sus obras han sido causa para que, por primera vez, David Alfaro Siqueiros y Margarita Nelken estén en desacuerdo⁴⁷.

J. J. Domenchina, obviando todas estas trifulcas, escribía

45. Para la edición francesa Max Aub contará con la ayuda de J. Cassou, gran amigo suyo desde 1937.

46. Esta idea equívoca sobre la novela pretendiendo ver en ella un rechazo reaccionario contra el "arte de vanguardia" quizá no sea tan descabellada como hemos visto en el cap. III. En la misma idea parece estar Ramírez de Aguilar, ("Informe Especial", *Excelsior*, 11 de julio de 1958), cuando, afirma que *Jusep Torres Campalans* realmente existe, metido en los zapatos de Max Aub:

"Torres Campalans nació -hace menos de dos años- cuando el escritor Max Aub determinó mostrar al mundo lo fácil que es la pintura abstraccionista".

47. *Excelsior*. *Diorama: Su mesa de redacción*, (México, 20.7.1958, leg. prov. A-B. Max Aub). Se incluye dibujo con las caricaturas de Margarita Nelken, Siqueiros y Jusep, sin rostro, pintando el retrato de Max Aub. (Véanse ilustraciones del cap. VIII).

Entretanto las pinturas se venden⁴⁸.

El día 22 de julio el *Excelsior* comenta que, al parecer, todo el mundo tiene miedo de "resbalar" con el asunto de *Jusep Torres Campalans*⁴⁹.

En el mismo periódico se defiende la originalidad de la obra de Aub por parte de Ramón Caro López, saliendo al paso de las opiniones de Margarita Nelken que, parecía, había afirmado, como hemos visto, que el libro era remedo de las ediciones Skira. El articulista niega tal hecho⁵⁰:

La popularidad de *Jusep Torres Campalans* en México fue, en aquellos momentos, extraordinaria hasta el punto que algunos cuadros suyos, concretamente *La cabeza de Juan Gris*, influyeron en algunos pintores jóvenes a la hora de diseñar portadas de libros⁵¹.

Hay que tener en cuenta que *Jusep Torres Campalans*, al rescatar del olvido la Escuela de París y el mundo artístico parisino de los primeros años del siglo, suponía un un revulsivo para la Escuela Mexicana (especialmente para Siqueiros y sus discípulos), que ya para entonces estaba en decadencia y que había, visto en tal Escuela la encarnación del "enemigo" (por capitalista). Por ese motivo *Campalans* tuvo un éxito extraordinario entre los jóvenes y recordemos que Max Aub, en los años cincuenta, se encontraba más cerca de los jóvenes que de los hombres de su generación, situación que se prolongaría durante bastante tiempo (Embeitia, 1967: 1 y 12).

48. *Tiempo*, 21.7.1958, (A-B. Max Aub).

49. "El Escándalo artístico de J. T. Campalans", *Excelsior*, México, 22 de julio de 1958.

50. Ramón Caro López, "La señora Nelken y Torres Campalans", *Excelsior*, México, 24, julio, 1958 (A-B. Max Aub). Esta noticia nos ha sido muy útil porque comenta la crítica negativa de Margarita Nelken y nos informa de su fecha, aparecida el domingo 20 en *Excelsior*.

51. "Influencia de un cuadro de Torres Campalans", *Excelsior*, México, 5 de junio de 1960. Los pintores son Vicente Rojo (a quien J.T.C. escribe una reseña de una exposición, sin publicar) y Tisner (A-B. Max Aub). Las ilustraciones se reproducen en el presente trabajo junto a las versiones de *La Cabeza de Juan Gris* y el texto aludido de J.T.C. en el capítulo VIII.

1.2.- Etapa de expansión. Consolidación de la leyenda

Rápidamente se extiende la fama de *Jusep Torres Campalans* por Hispanoamérica pues se producen reseñas en otros países del área, aunque ya con la apostilla de "biografía apócrifa", (Buenos Aires, 1959)⁵² o "un pintor inventado" (Santiago de Chile, 1960)⁵³.

En España no parece tener ninguna repercusión, si bien debe ser entonces o en fechas próximas, cuando aparece la "Carta de Vicente Aleixandre a Max Aub" con motivo de la publicación de *Jusep Torres Campalans*, carta que se publica, al modo de ver de Max, casi clandestinamente hasta que, un año más tarde (octubre 1959) sería reproducida por *Insula*⁵⁴. Ese mismo año, Antonio J. Onieva comenta el libro en la edición semanal del ABC, donde se dice que el libro ha sido capaz de engañar a muchos hasta que Max Aub desveló el misterio, por lo que esta es la información que nos llega desde el primer momento y jamás se ha discutido⁵⁵.

Pero antes, en diciembre de 1958, en *Indice*, encontramos una amplia reseña de E.G.L. (Eusebio García Luengo)⁵⁶, quien considera que el problema fundamental afrontado por Max Aub es

52. El 5/VIII en *La Prensa*, Buenos Aires. Se reproducen *Rilke* y *Bodegón* (A-B. Max Aub).

53. El 19/I en *El Mercurio*, Santiago de Chile, por A. R. Rocuera (A-B. Max Aub).

54. Existe un recorte de prensa en el leg. prov. 2-A del A-B. Max Aub (sin fechar) que, siendo el contenido igual, no corresponde al que conocemos de *Insula*, y que, por las palabras de Max Aub, debió ser anterior. Al no tener más datos anotados, como en el resto de los recortes de prensa, ignoramos a que periódico corresponde. Con el título "Carta a Max Aub" fue publicado en *Insula* en octubre del año siguiente (Aleixandre, 1959:2), ilustrado con un autorretrato de Max Aub, el autorretrato del espejo.

55. Se reproducen tres cuadros, el *Arlequín*, *Picasso (a sangre)* y *La bella carbonera*. (Onieva, 1961) (A-B. Max Aub).

56. E.G.L. (Suponemos que es Eusebio García Luengo), "Jusep Torres Campalans" [reseña bibliográfica] en *Indice*, 120, Madrid, diciembre 1958, p. 31 [en el *Ensayo bibliográfico sobre Max Aub (1903-1972)* de I. Soldevila (Segorbe, 1992), figura, por error, enero 1959].

el de sí la obra de arte tiene valor en sí misma, independientemente de su originalidad personal. En otras palabras: en el caso de que una imitación llegue a ser confundida con el original ¿qué valor puede atribuirse a aquella? Ocurrió no hace mucho con Chirico (García Luengo, 1958: 31).

En noviembre-diciembre de 1959, Manuel Durán⁵⁷ le dedica una amplia reseña en París y trae a colación de nuevo a Malraux como perfecto ejemplo de invasión de valores plásticos desde el campo de la literatura, al igual que *Jusep Torres Campalans*, que representa una "invasión" por dos frentes, por un lado porque el autor utiliza la novela para dar su opinión acerca de la evolución de la pintura contemporánea y por otro al transformarse él mismo en pintor. También insiste en que "no son pocos los críticos que se han dejado sorprender". A través de la crítica de M. D. nos percatamos de los "reparos" con que pudo ser recibida la novela en algunos círculos cuando se pregunta

¿Qué tiene que ver el autor de *Deseada*, de *Campo de sangre*, de *San Juan*, de *De algún tiempo a esta parte*, de *No*, de tantas otras obras en que aparecen los problemas y las situaciones de la más intensa y trágica actualidad con las bromas literarias (o artísticas)? (Durán, 1959: 115-116).

Porque *Jusep Torres Campalans* puede ser considerada una frivolidad por aquellos que no quieren olvidar el pasado. Pero M. D. se tranquiliza un poco al pensar en el ejemplo de Jorge Luis Borges:

la broma, el chiste, la burla, pueden ser, en ocasiones algo frívolo. Pero si llevamos la burla hasta el límite -y no hay duda de que la reconstrucción de *Jusep Torres Campalans* la ha llevado Max Aub hasta el límite-, ya no es posible hablar de frivolidad (Durán, 1959: 115-116).

Lo que explicaría la mala conciencia de Max Aub porque esta novela es más popular que las dedicadas a la Guerra Civil Española.

57. "Max Aub: 'Jusep Torres Campalans'", por M. D. (Manuel Durán según el índice de la revista del año 1959), en *Cuadernos*, núm. 39, París, nov.-dic. 1959.

Tres años después de la inauguración (1961) en una entrevista realizada a Max Aub⁵⁸, nos enteramos de que el escritor ha sido ya entrevistado en múltiples ocasiones a causa, principalmente, de su *Jusep Torres Campalans*. Ya se comenta que durante algún tiempo acaparó la atención de los críticos, hasta que el autor descubrió la superchería. Se entiende por tanto que el hecho estuvo oculto al principio.

Este mismo año ya se comienza a anunciar la edición francesa⁵⁹.

En marzo el *Bolletín de la NRF* presenta el libro con el texto de Jean Cassou⁶⁰ reproducido en apéndices.

Se publican numerosas notas de prensa en Francia, como la firmada por M.T.M. en *Les lettres françaises*, en la cual se informa del procedimiento de Max Aub para pintar los cuadros así como de algunos detalles de las obras:

58. (Maruxa, 1961: 21) para el *Excelsior*, México, 16 julio 1961 (A-B. Max Aub). Como detalle pintoresco descubrimos que es entonces cuando el escritor se ha dejado la barba, pero al parecer no está muy de acuerdo con su aspecto y no quiere fotografías, facilitando para la entrevista una foto sin ella. (De todos modos conocemos fotos de Max Aub con barba reproducidos en el folleto de la exposición *Documenta Max Aub*, Segorbe, julio, 1992).

Como sabemos y se menciona en la entrevista, Max Aub fue colaborador periodístico en el *Excelsior*, detalle útil para la biografía, y Max Aub muestra un escrito de solidaridad de los miembros del jurado del Prix International del Editeur reunido en Formentor, Mallorca, el 28 de abril al 1 de mayo de 1961, ya que siendo elegido miembro del mismo no ha podido asistir por falta del visado correspondiente. En el escrito figuran Walter Jens, Mark Schorer, Camilo José Cela, Michel Buttor, Milvan J. Casy, Elio Vittorini.

Aub continúa con su afición como coleccionista de arte iniciada en España. Si bien la mayoría de los cuadros de Almirante Cadarso se "perdieron", aquí comenta que pudo salvar un Tintoreto, auténtico, de su casa de Valencia. También tiene un *Retrato de Diego Rivera* pintado por Siqueiros.

59. El 12 de marzo en el *Excelsior* (Leg. prov. 2-A A-B. Max Aub). Con motivo de la edición francesa algunos artistas de Montmartre organizan una atracción por su parte en la plaza del Tertre, examinando a los novatos, que deben probar que llegan con intenciones "puras" y son capaces de pintar el Sagrado Corazón (Ebano, 19.6.1941).

60. En marzo de 1961 en el *Bolletín de la NRF*. Se incluyen asimismo reproducciones de *Rue*, *Pierrot* (1908), *Café* (1910), *Court portrait de Picasso* (1912) (leg. prov. 2-A A-B. Max Aub). (El ejemplar del texto utilizado ha sido proporcionado por Elena Aub).

Des tableaux du maître illustrent cet ouvrage. Exécutés pour la plupart avec des encres typographiques, ils sont de format extrêmement réduit. Ils constituent une synthèse des recherches de l'époque, avec cette caractéristique des recherches de l'époque, avec cette caractéristique qu'ils sont des précurseurs. Max Aub n'a pas craint de dater très tôt des portraits utilisant des innovations prises dans les *Demoiselles d'Avignon*⁶¹.

Roger Grener, ese mismo año, introduce una nueva leyenda en complicidad con Max Aub a través del gran personaje, Picasso:

Picasso a bien ri de la farce.

Celui qui a le plus ri de cette farce, c'est Picasso, dont Max Aub est un ami. Il est aussi l'ami d'André Malraux, avec qui il a tourné *L'Espoir* pendant la guerre d'Espagne, et qui a toujours aimé les mystifications littéraires.

Que Campalans n'existe pas n'enlève d'ailleurs rien -au contraire- à la valeur de ce roman qui éclaire d'un jour nouveau non seulement l'histoire de la peinture moderne, mais celle de toute une époque⁶².

61. "Les livres d'art: Connaissez-vous Jusep Torres Campalans?", (9-15-1961) (leg. prov. 2-A A-B. Max Aub). Se incluye un fragmento del *Cuaderno verde* y el retrato de *Guillaume* (1911). Curiosamente, este cronista, que narra las peripecias de Max Aub al encontrar a Jusep en Chiapas, nos da una falsa "cita" que da que pensar ya que, según él, el librero a quien Max Aub pregunta por la identidad del extraño personaje: "Maix c'est Torrès Campalans, le grand peintre exilé...". Jusep no es un exiliado, el exiliado es su autor. Esa respuesta es una trasposición del comentarista pues no es una cita exacta de la edición francesa (Aub, 1961b).

62. El 21 de febrero en *France Soir*. Se ilustra el artículo con el cuadro *Café* (1910), (Leg. prov. 2-A, A-B. Max Aub). Max Aub pensó conseguir una complicidad mayor de Picasso, en el momento de aparecer la novela, tal como le escribía a Tuñón de Lara el 23.11.1959:

"Las L.F. (*Lettres françaises*) dedicarán al Campalans una página. Si hace falta le escribiré a Aragon. Lo bueno sería publicar una opinión autógrafa de Picasso ¿Qué crees, le escribo a Aragon? Todo esto, como es natural, suponiendo que el Campalans vaya a salir ahora; porque esta es la fecha en que sigo sin saber palabra. Lo que más me extraña es el silencio de Alicia y Pierre (traductores de la edición francesa). Ignoro si recibieron el prólogo de Cassou, no se si se van a publicar esas páginas como prólogo o no" (Leg. 14-47 A-B. Max Aub).

También en 1961, Jacques Léonard publica un artículo sobre "J.T.C., el hombre que nunca existió", donde se relaciona a Picasso y Cassou con el pintor y se reproducen algunos dibujos, como el retrato de *Salvador Dalí* en forma de calavera, que nunca hasta ahora se habían dado a conocer⁶³.

No falta entre los franceses, quien confunda el lugar de origen del equívoco:

il en a fait un livre qui fut publié en Espagne et que l'on crut être une authentique biographie. Puis tout souriant, il a dévoilé sa supercherie⁶⁴.

En marzo, en *Carrefour*, al mismo tiempo que se comenta la realidad-irrealidad de la novela, se llega a dudar, ¿cómo no?, de su autor⁶⁵.

En un reportaje de Jacques Borgé y Claude Azoulay se dice que los retratos de los supuestos padres de *Jusep*, son

cartes postales trouvées chez un bouquiniste⁶⁶.

Además, lo que parece más probable, informa que la foto de *Jusep* corresponde a la de un espectador anónimo de un partido de fútbol recortada de los periódicos y

No nos consta ninguna declaración de Picasso al respecto, aunque es suficiente el hecho de no desmentir nunca la aseveración de su divertimento. El texto de Cassou que se menciona en la carta fue editado en un folleto aparte del libro. Un pequeño párrafo se incluye, en español, en la solapa de la contraportada de la primera edición en España nueve años después (Aub, 1970b).

63. En la *Gaceta ilustrada* del 18 de marzo. Uno de ellos es el *Retrato del Doctor Reynau (41)* y la foto del volumen de la primera edición. (Leg. prov. 2-A, A-B. Max Aub).

64. El libro se publicó por primera vez en México en 1958 y hasta 1970 no será publicado en España, por lo tanto el articulista de *Le Figaro* del 25 de abril se confunde. (Leg. prov. 2-A, A-B. Max Aub).

65. El 22 de marzo, firmado por C.M. Se reproduce *Hotel (1912)*. (Leg. prov. 2-A, A-B. Max Aub).

66. Reportaje fotográfico de *Paris-Match* con texto de Pierre Jofroy, "Cet homme n'existe pas" (s.f.). Con respecto a los supuestos padres de *Jusep Torres Campalans*, lo cierto es que Max Aub llegó a manejar cientos de fotografías de campesinos de Prat de Llobregat como posibles figurantes de la película *Sierra de Teruel* en 1938, tal como dice Max Aub en el prólogo al guión de la película publicado en México en 1968 (Aub, 1989: 51), y estas fotos fueron las que después utilizó para el libro, no tuvo necesidad de comprárselas a ningún librero de viejo.

rectificada, otorgándole una calvicie que no es la original⁶⁷. El parecido con Max Jacob pone en cuestión también esta versión.

Max-Pol Fouchet realiza un reportage en *L'Express* en el que se comparan las ilustraciones de *Jusep* con Picasso⁶⁸.

El 27 de abril de 1961, Denis Marión⁶⁹ desde Bélgica le dedica un artículo al libro en *Le Soir*⁷⁰.

Es en Francia donde el libro tiene mejor acogida entre los ambientes intelectuales. Para comenzar por la edición, a todo lujo, de Gallimard, y para seguir por el apoyo incondicional de amigos como Aragon, Malraux y, sobre todo, Jean Cassou⁷¹ que, además de escribir un folleto de presentación de esta edición, también le dedica artículos en la prensa especializada. El texto, reproducido en parte en la primera edición española⁷², parte de la descripción de obra y autor, a quien clasifica dentro del grupo de

Federico Garcia Lorca, Bergamin, Alberti, Jorge Guillen, etc. (Cassou, 1961b).

67. Texto de Pierre Jofroy, recorte de prensa que F. M. Ortal envía a Max Aub al tiempo que le felicita las Pascuas. En él se reproduce el retrato de Picasso (a sangre), *Pierrot* y *Max Jacob*, además de una foto del propio Max Aub trabajando en las pinturas (Leg. prov. 2-A, A-B Max Aub). Pese a todo consideramos que esta versión es dudosa (véase cap. VIII).

68. El cuadro de *Jusep* titulado *Hotel* se contrasta con uno de Picasso titulado *Nature morte a la Tête antique*, con la significativa cita de *Jusep* "Ne rien copier". M-P. Fouchet el 6/IV (Leg. prov. 2-A, A-B. Max Aub). La frase citada es la misma con que *Jusep* inicia el *Cuaderno verde*, con lo cual no requiere más comentario. (Aub, 1958: 186).

69. Participa en la película *Sierra de Teruel* en 1938. Desde entonces son amigos y, cuando Aub muere, participa en el homenaje de *Cuadernos americanos* en el que reconoce la gran aportación de Max Aub a la película (Marión, 1973: 79-81).

70. Leg. prov. 2-A, A-B. Max Aub.

71. A los tres, Aragon, Malraux y Cassou, Max Aub los conoce en 1937-1938 con motivo de la Guerra Civil Española y el II Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Escritores para Defensa de la Cultura. Con Malraux, además, trabaja en la película *Sierra de Teruel*. Con los tres mantiene correspondencia desde México.

72. Solapa de la contraportada (Aub, 1970b).

hasta descubrir un paralelismo entre autor y personaje que consideramos digno de tener en cuenta:

Sa condition d'espagnol et d'espagnol exilé, c'est-à-dire disposé à tous les itinéraires à travers un monde immensément ouvert, le portrait à s'intéresser à un artiste espagnol lancé, lui aussi, à travers les aventures du monde moderne et de l'art moderne. De même pouvait-il sentir tout l'héritage que Campalans tenait de ses origines, décrire ses amitiés, ses préoccupations, ses humeurs (Cassou, 1961b).

Esta condición de español añade un conocimiento sobre la figura de Picasso que, considera Cassou, es muy ilustrativa para los franceses

Par là un éclairage est porté sur la figure de son illustre camarade Picasso. Nous sommes faits au caractère international comme au caractère français de Picasso, mais nous ne savons rien, ou si peu, de ses attaches péninsulaires: or elles sont l'essentiel de ce génie singulier. Le livre de Max Aub nous contraint à nous placer dans une perspective ibérique pour le comprendre. Pêle-mêle avec des noms et des choses que nous connaissons, il en est vingt autres à quoi il est ici fait allusion et qui nous son étrangers. Or c'est là le véritable univers original de Picasso. Grâce soient rendues à Max Aub qui nous le restitue par la biographie de cet extraordinaire Campalans. Et tout s'illumine pour nous dès que nous admettons que Campalans est aussi possible que Picasso et Picasso aussi hypothétique que Campalans (Cassou, 1961b).

Finalmente Jean Cassou acabará su escrito relacionando, cómo no, a Max Aub con Cervantes:

Je le répète: ce livre fantastique et qui pose tant de vertigineux problèmes, ce livre problématique, si prodigieusement excitant pour l'esprit, si *spirituel*, ne pouvait être écrit que par un Espagnol, c'est-à-dire par un compatriote de Cervantès et de Don Quichotte (Cassou, 1961b).

Con esta misma idea con la que termina su "presentación" de *Jusep, Cassou* comienza su artículo de *Arts*:

Tout est imaginaire. Les Espagnols le savent bien, en particulier Miguel de Unamuno⁷³, qui pensait que *Don Quichotte*, personnage imaginaire et lui-même créateur d'imaginaire, avait possédé toute la vérité du monde. Par conséquent, *Don Quichotte* était plus véritable que ce pauvre homme prétendu réel: Miguel de Cervantes. Le peintre *Campalans* imaginé par l'écrivain espagnol Max Aub n'est pas moins véritable (Cassou, 1961)⁷⁴.

Max Aub no se aparta de esta versión, aunque sea para exponer sus propias objeciones⁷⁵:

No tengo, desgraciadamente, los medios de Cervantes. Al querer dar un golpe mortal a las novelas de caballería, al lograrlo, Cervantes creó un tipo inmortal. Más modesto, Torres Campalans no logrará ridiculizar definitivamente las monografías pretenciosas consagradas a los pintores, ya sean famosos o desconocidos. Pero podemos conservar un punto de comparación con Cervantes. Usted recordará un capítulo famoso de *Don Quijote* donde el cura está encargado de expulsar de la biblioteca del hidalgo los libros de caballería que son la causa de su locura. Ahora bien, le puedo afirmar que si Torres Campalans hubiese tenido el mismo trabajo en una biblioteca de arte moderno, hubiese condenado al olvido una buena cantidad de libros que no son, de hecho, más que prospectos de propaganda impresos para la mejor venta de ciertos

73. Jean Cassou, antes que a Max Aub, conoció a Unamuno, de quien llegó a ser un gran amigo en París cuando el filósofo español, desterrado, fue finalmente rescatado y acogido en aquella ciudad. Como resultado de esta relación Jean Cassou escribe "Retrato de Unamuno" (Unamuno, 1977: 39).

74. También en Leg. prov. 2-A A-B. *Max Aub*.

75. Conocemos la traducción de Max Aub en unos folios mecanografiados de una entrevista del 11 de marzo de 1961 en *Les lettres nouvelles* (Couffon, 1961) del Leg. prov. 2-A, A-B. *Max Aub*. No conocemos el original, pero es indudable que el texto es un indiscutible documento de la opinión de Max Aub.

productos de falsificación, pero que hubiera salvado los consagrados a Picasso, por ejemplo... (Coufon, 1961).

A pesar de lo que pudiera parecer a lo largo de la entrevista, en la que fustiga los disparates que se cometen a cuenta del arte contemporáneo, Max Aub aclara:

Dicho esto, mi novela es una defensa apasionada del arte moderno, en lo que tiene de puro, naturalmente (Coufon, 1961)

Sobre su método de trabajo y los proyectos futuros que pudiera tener como pintor deja bien sentado lo siguiente:

Simplemente con las tintas de color que yo empleo habitualmente para escribir mis obras de teatro y con tres pinceles que me costaron tres pesos. Dibujaba al mismo tiempo que escribía. Nunca había dibujado antes. Después me propusieron hacer otros cuadros, pero de esto ni hablar... Al (sic) menos que escriba algún día otra biografía de un pintor... (Coufon, 1961).

José Pla también se suma a los comentarios en 1961, como consecuencia de la edición francesa, agregándose a los que ven en la novela una interpretación reaccionaria del arte actual:

El arte de última hora ha llegado a ser un escándalo tan fenomenal, que su falta de interés es total a la gente, sin embargo, se está cansando, y el éxito de la mixtificación lo demuestra hasta la saciedad. (Pla, 1961).

No falta en España quién, ya entonces, comienza a cometer errores, no sólo con la novela, sino con el propio Max Aub, como Domingo de Fuenmayor, que califica a Max Aub de mexicano, llegando a dudar incluso de su existencia (Fuenmayor, 1961).

En 1962 "Jusep Torres Campalans, creación de Max Aub, triunfa en Nueva York"⁷⁶.

A raíz de este acontecimiento comienzan a aparecer noticias en la prensa anglosajona⁷⁷. El carácter de biografía inventada es conocido por todos. Entre

76. Tal como anuncia *El Día*, el 6 de diciembre de 1962 (Leg. prov. 2-A, A-B. *Max Aub*).

77. Herma Briffault, (reseña), *La Voz. Books*, New York, Dic. 1962; Emily Genaver

ellos, Herma Briffault toma la iniciativa de considerar que las opiniones artísticas de *Jusep* son las mismas que las de Max Aub con respecto a Juan Gris y Kandinsky, atreviéndose a dar su opinión apasionadamente escudándose en el lenguaje novelístico:

The book is excellent and outspoken. Aub has definite opinions or, for example, Kandinsky and Juan Gris which will make their devotees yelp with pain. But his outspokenness is desirable in all criticism which, to my mind benefits by *not* being objective and dispassionate. Aub has ideas to which he clings passionately, and this makes for good reading, especially when the ideas are expressed wittily, as they are here. (Briffault, 1962).

Por otro lado en *The economist*⁷⁸, comienza con un juego ficticio, suponiendo que Mollerusa, la localidad de la que procede *Jusep*, está asustada ante la avalancha de turistas que se prevé que llegarán a su puerta, rompiendo con la tranquilidad de que disfrutaban:

Mollerusa is a sleepy Catalan markettown halfway between Barcelona and Saragosa. Most tourists drive straight through it. But a few stop. They stramp its hot streets, earnestly soaking up atmosphere, and ask to be shown

on Art. Move Over, Picasso, "The New "Master", *The Herald Tribune*, New York, section 4, oct. 28, 1962 (en primera pág. el retrato de *Apollinaire*); Quentin Grewe, "The character who was too real to stay inside a book", *Daily Mail*, 13.5.1963 (reproducción de *Apollinaire*); Anónimo (reseña), "Max Aub, Jusep Torres Campalans", *Library Journal*, 12.1.1962; Edgar J. Briscoll Jr, "Trick and Treat at N. Y. Gallery Exhibit to Feature. Paintings By Artist Who Never Existed", *The Boston Sunday Globe*, 28.9.1962; Anónimo (reseña), "Artist Campalans", *N. Y. Times*, 28.10.1962; Anónimo, "A Real 'Artistic'", *The Nashville. Tennessean*, 25.11.1962; Lewis Nichols, "In and out of books: Artist Campalans", *The New York Times Book Review*, 28.10.1962; Anónimo "La poesía mexicana de hoy", *Gazette Harvard University*, 25.10.1962; Anónimo, "J.T.C., R.I.P.", *Time*, 28.4.1961 (se reproduce *La hija de la carbonera*); Toby Joysmith, "And Who was J. T. Campalans?", *Mexico City News*, 15.1.1963 (se reproduce *Sketch by Picasso*); Miles A. Smith, "The Critical Biography Turns Out to Be a Hoax", *Bridgeport Sunday Post*, 25.11.1962 (reproducción de *Apollinaire* y foto de Max Aub); Anónimo (reseña), "Jusep Torres Campalans", *Kansas City Star*, 12.2.1962, y *Craft Horizons*, 11.1962.

78. Anónimo (from our Spain correspondent), "Ghostly genius of Catalonia", *The economist. International report. Spain*, Londres, 4.9.1965. (Se reproduce un autorretrato cubista de *Jusep Torres Campalans*). (Leg. 2-A. A-B. Max Aub).

the house where the great Torres was born; sometimes they are shown it (Anónimo, 1965b).

Max Aub sería un "historiador de arte" que ha desvelado el lugar del nacimiento del "eslabón perdido en la evolución de la pintura moderna". Sin embargo este corresponsal finalmente desvela el engaño y además nos informa de una decisión tomada por Max Aub:

But Sr Aub is a scrupulous artist -and a miniaturist rather than a Rubens. Preferring to destroy his masterpiece rather than expose it to elephantiasis, he has announced that the whole thing was a joke. Torres was a figment, his biography fiction, the photos and painting fabrications. Virtuosly, Mollerusans declare that they didn't really want to be overrun by a lot of godless half-naked tourists, anyway-much (Anónimo, 1965b).

Curiosamente, la reproducción que acompaña este artículo

"Hitherto undiscovered notes for a self-portrait by Torres" (Anónimo, 1965b),

podiera no ser obra de Max Aub, en cuyo caso sería a su vez embromado o sus bromas se extendían incluso al ámbito de su propia intimidad, pues en la traducción que acompaña al artículo, Max Aub incluye una nota introductoria, en tercera persona, como si no conociera el dibujo:

(La muy importante y sesuda revista londinense *The Economist*, en su número del 4 de septiembre, ha publicado un artículo de su "corresponsal en España" que traducimos a continuación por el interés que siempre representa para México noticias acerca del famoso pintor muerto en la Sierra chiapaneca. Va ilustrado con unos sedicentes "bocetos nunca reproducidos para un autorretrato de Torres".

Vista por el Sr. Max Aub -gran autoridad en la materia- la reproducción del cuadro, se ha mostrado interesadísimo por el descubrimiento, aunque tiene sus dudas acerca de la autenticidad del mismo, debido a que el paisaje en

que aparece la supuesta efigie del famoso pintor le recuerda un pueblo mallorquín y es sabido que Jusep Torres Campalans no estuvo nunca allí. También la firma sorprende, a menos de que se trate de una obra de su muy temprana juventud, anterior a su amistad con Picasso, y que, efectivamente, J.T.C. fuera a Mallorca algún tiempo lo que ameritaría, desde luego, una detallada investigación, que desgraciadamente no está en condiciones de emprender.) (Leg. prov. 2-1, *A-B. Max Aub*).

En Francia, ya sea intencionadamente o dejándose llevar ingenuamente por la leyenda creada en México, se continúan los equívocos,

Le premier acheteur fut l'attaché culturel des Etats-Unis. Derrière lui, la ruée: Tout l'oeuvre du célèbre peintre catalan Torrès Campalans (1886-1958) vendu au premier soir d'une exposition organisée à Mexico par le romancier allemand Max Aub, son vieil ami.

- Enfin, s'exclama le grand critique José de la Torre, nous avons trouvé le maillon qui manquait à une véritable intelligence de la peinture espagnole!

- Pour moi qui ai personnellement connu Campalans, écrivit l'essayiste Jorge Molinos, ce n'est pas une surprise: voilà vingt-cinq ans que je tiens ce peintre pour le véritable initiateur de Picasso (Conchon, 1961)⁷⁹.

En la misma revista se informa del procedimiento que utiliza Max Aub para la ejecución de las pinturas:

Avec de l'encre, a-t-il confié à Roger Grenier, puis les ai passés sous le robinet. Pour faire lavis.

Este procedimiento de pasar las pinturas por agua llega al extremo de utilizar incluso el agua del jardín, como demuestra en unas fotografías de una revista de

79. Si Max Aub es un "novelista alemán" nadie se puede creer esta historia, cargada de fantasía, ya que José de la Torre y Jorge Molinos no existen, aunque pudieran haber existido. ¿Y como se puede alguien creer, aunque lo desee en su malicioso fuero interno, que el mayor papanatas de México sea el agregado cultural de los Estados Unidos?

entretenimiento (Chabrun, 1961)⁸⁰.

También Emmanuel Roblès⁸¹ escribe un artículo sobre *Jusep Torres Campalans*, comentando al tiempo toda su obra (Roblès, 1961). Artículo especialmente curioso porque en él se incluye un retrato de Emmanuel Roblès (al estilo de los dibujos de Giacometti), efectuado por *J. Campalans* en ¡1961! (véanse ilustraciones cap. VIII), siendo una total anacronía cuando el personaje ficticio supuestamente muere en fecha indeterminada entre 1956-1957.

También surgen noticias en Río de Janeiro, a través de Otto María Carpeaux [Carpeaux, (¿1961?)] y en Lisboa, por Pierre Joffroy⁸², quien insiste en que las fotos de los campesinos, padres de Jusep, son "postales" que Aub encontró en un chamarilero⁸³.

Uno de los artículos de mayor peso en la bibliografía de *Jusep Torres Campalans* se escribe en aquellos momentos en alemán, por Gustav Siebenmann para *Neue Zürcher Zeitung*⁸⁴, que sería posteriormente traducida al español en 1973. A pesar de su agudeza, cae en la trampa de la leyenda escandalosa de la novela:

80. Se incluye la reproducción de *La fille du charbonnier* además de la demostración comentada.

81. Emmanuel Roblès también interviene en el homenaje dedicado a Max Aub por *Cuadernos americanos* con el artículo "Sobre Max Aub" (Roblès, 1973: 88-90), en el que nos cuenta como, tres semanas antes de su muerte, Max Aub fue a visitarle en París, ciudad donde se conocieron veinte años antes en casa de Arturo Serrano Plaja (¿1956?) y dos años después de ese primer encuentro se volvieron a ver en México (¿1958?) porque Roblès fue allí a trabajar con Buñuel, y allí se hicieron amigos, paseando juntos por la Plaza Garibaldi, la Inmaculada Concepción y visitando los pequeños bares de mariachis.

82. (Joffroy, 1961), con reproducción del cuadro *Retrato de Max Jacob* y fotos de los padres de Jusep y del pintor junto a Picasso.

83. Información extraída de *Carrefour*, 22.3.1961, comentada anteriormente.

84. (Siebenmann, 1961). El recorte de prensa se encuentra junto con una traducción literal en el *Archivo-Biblioteca Max Aub*. Este artículo sería traducido por Amando C. Isasi con el título: "Max Aub, inventor de existencias (Acerca de "Jusep Torres Campalans")" en 1973, para *Insula*.

Cuando vio la luz pública la edición original de "Jusep Torres Campalans", en 1958, organizó Max una exposición de los cuadros del pintor. Fue un éxito enorme. Todos los cuadros hallaron comprador. Incluso hubo "snobs" que afirmaron en aquella ocasión haber conocido personalmente al pintor. Fue entonces cuando se cerró para la crítica una laguna cuya solución había despertado, por lo que toca a la pintura española moderna, las más atrevidas hipótesis. Fue entonces cuando Max Aub puso de manifiesto ante la admiración general un detalle que algunos iniciados se habían ya supuesto: "Jusep Torres Campalans no ha existido nunca". Los cuadros, la figura del pintor así como su inusitado destino, eran obra del propio Max Aub. Con esta sorpresa se permitió el escritor una broma a la que daban pie la arbitrariedad típica de los juicios relativos al arte moderno y la credulidad de un determinado público. Picasso se divirtió de lo lindo al enterarse de todo (Siebenmann, 1973).

En julio de 1963 se anuncia una edición en Italia, por Mondadori, traducida por Giuseppe Cintioli⁸⁵. Con este motivo se multiplican las reseñas y columnas periodísticas en aquel país⁸⁶. Max Aub entonces, contesta en una entrevista a una pregunta fundamental:

P. Perché Campalans è cubista? Perché, Aub lo ha fatt nascere in quel preciso periodo?

85. Quien, aparte de la traducción y una nota introductoria, "Nota del traduttore" (Aub, 1963b), publica el artículo "Dodici domande allo scrittore messicano: Max Aub spiega perchè creò il maestro di Picasso", en *Il Giorno*, 12.6 (Leg. prov. 2-A, A-B. Max Aub).

86. Aparte de la mencionada de G. Cintioli, estarían las siguientes: Oreste del Buono, "Spiegata la "nascita" de Campalans", *Domenica*, 16.6.1963. Carla Marzi, "I Ini burloni di Max Aub: Inventò un pittore e ne scrisse la biografia", *Paese Lera*, 13.9.1963. Pierre Joffroy, "Ecco l'Uomo... Che non é mai esistito", (Periódico sin denominar ni fechar), con reproducciones de Picasso, *Arlequín y Max Jacob*. Michele Pardo, "Il pittore inesistente", *Mondo Nuovo*, 21.7.63. Luigi Baldacci, "Un eroe contemporáneo: Campalans pittore inesistente", *Epoca*, 7.7.63 (leg. prov. 2-A, *Archivo-Biblioteca Max Aub*).

R. Perché è proprio in quel periodo che la storia dell'umanità subisce un brusco cambiamento. C'è un nuovo senso della storia, c'è un nuovo senso della scienza (i "quanta"). La pittura si avvicina alla scienza. E la scienza non è certo meno "poetica" della pittura⁸⁷.

El propio Max Aub publica un capítulo de *Jusep Torres Campalans en Nazione*⁸⁸.

Ese mismo año comienzan a aparecer en la prensa española e hispanoamericana fotos de Max Aub en la Galería de Doubleday, donde se celebra la exposición norteamericana de los cuadros de Max Aub⁸⁹. Esta exposición se celebrará del 29 de octubre al 19 de noviembre de 1962, en la Bodley Gallery, 223 East 60th Street N. Y. C., con un catálogo que incluía, extractado, el texto de Jean Cassou de la edición francesa. El catálogo, que coincide y remite al libro en muchos casos, comenta pinturas que no tienen ilustración en la novela, por lo que incluye una pequeña nota escrita por Max Aub justificando el aumento de las obras del pintor:

A was to be foreveen (sic), the repercussions of the Mexican edition of my Jusep Torres Campalans and its French translation, though they brought the author no new information about the life of the painter, diel bring him news about the existence of others of Torres Campalans' works.

Before anything else, I must thank the family of Anna Marie Merkel, which sent me all the paintings and sketches in their possession. These are now being shown for the first time any where. They add nothing fundamental to

87. (Gintoli, 1963) (entrevista) "Dodici domande allo scrittore messicano: Max Aub spiega perchè creò il maestro di Picasso". Aunque pudiera parecer lo contrario por este título, Gintoli, naturalmente, sabe muy bien de lo que está hablando, es una entrevista inteligente en la que se informa que Max Aub es, efectivamente, "messicano di adozione", lo que es cierto. Y las preguntas respecto a *Jusep* en relación con Picasso son muy acertadas. Las respuestas de Max Aub se comentarán en el capítulo VI correspondiente al personaje de *Campalans* (leg. prov. 2-A, A-B. Max Aub).

88. Se incluye además una pequeña introducción con la biografía sucinta del escritor y un fragmento titulado "Un pittore immaginario: L'appartamento". El extracto corresponde al cap. IX de la biografía (Aub, 1958: 125-130).

89. *Excelsior*, México, 25.11.1962.

what was known before, but they are not without interest (for example, the portrait of the journalist Jordi Avellac) as iconography of the people in the story of Torres Campalans himself as well as in that of Anna Marie Merkel, previously known only from the sketch.

En total serían 83 obras⁹⁰.

Ramón J. Sender (1962) se ocupa de comentar el libro entrando de lleno en la problemática real que desencadena y relacionándose él mismo con ella:

La verdad es que ese fenómeno de la ficción y la realidad haciéndoles interdependientes y subordinando con frecuencia lo vivo a lo "pintado" tiene un gran prestigio en las culturas ibéricas, desde el Quijote y *La vida es sueño* hasta (...) *Los laureles de Anselmo*, de este su seguro servidor que besa sus manos⁹¹.

En 1963 en *España Semanal*⁹² se afirma que

Picasso rió de buena gana cuando supo la historia del 'padre del cubismo' al mismo tiempo que da por hecho que la mixtificación de que Max Aub llegó a engañar incluso a los críticos y expertos.

Desde entonces no vuelve a aparecer ninguna noticia hasta el año 1965⁹³.

En 1970 Jose Luis Cano escribe sobre *Jusep Torres Campalans* a raíz de la primera edición en España un artículo más extenso y descriptivo. (Cano, 1970: 8-9).

90. No conocemos la ilustración de todas, hemos recogido en el cap. VIII todas las que se conocen por medio de las publicaciones.

91. Ramón J. Sender, "Una mixtificación inspirada" (publicada por primera vez el 30.12.1962, recorte de prensa sin especificar), vuelve a recogerse en *El Diario de Nueva York*, 6.1.1963 (Leg. prov. 2-1, A-B. Max Aub).

92. Anónimo, "El pintor que nunca existió", (*¿Ya?: España Semanal*) 30.6.1963 (leg. prov. 2-A, A-B. Max Aub).

93. Reseña con motivo de la distribución de Seix Barral del libro, publicado en México en 1958. "Mundo y Fantasía: Max Aub, 'Jusep Torres Campalans', *Informaciones*, 23/enero/1965. Se reproduce el "collage" de la guitarra en una pág. y en la contigua un paisaje soleado. José Acosta Montoro, "Jusep Torres Campalans", *El Diario Vasco*, San Sebastián, 7 de marzo de 1965. Manuel Calvo Hernando, "Un pintor que nunca existió", *Ya*, Madrid, 7.2.1965 (Leg. prov. 2-1, A-B. Max Aub).

1.3.- Después de la muerte del autor

Max Aub muere el 22 de julio de 1972 y con este motivo *Cuadernos americanos*⁹⁴ le dedica un homenaje, a la cabeza del cual estaría Jesús Silva Herzog (1973: 58) Director Gerente de la revista, y en el que colaborarían Vicente Aleixandre (1973: 58-60), José Alvarado (1973: 60-62), Francisco Ayala (1973: 62-65), Manuel Durán (1973: 65-68), Jaime García Terres (1973: 68-70), Jose Agustín Goytisolo (1973: 71), José Luis Martínez (1973: 72-75), José Emilio Pacheco (1973: 76-79), José María de Quinto (1973: 79-83), Juan Rejano (1973: 83-84), Manuel Tuñón de Lara (1973: 85-90), Ramón Xirau (1973: 90-92), Agustín Yáñez (1973: 92-95), Raúl Cardiel Reyes (1973: 96-101), en el núm. 1 y, de nuevo con una breve presentación de Jesús Silva Herzog, Manuel Andújar (1973: 58-61), Corpus Barga (1973: 62-64), Antonio Buero Vallejo (1973: 64-70), José García Lora (1973: 70-75), lo hermanos Carletto y Gutierre Tibon (1973: 76-79), Denis Marion (1973: 79-81), José Monleón (1973: 81-83), Luciano Rincón (1973: 85-88), Emmanuel Robles (1973: 88-90), Emir Rodríguez Monegal (1973: 91-98), Gonzalo Sobejano (1973: 98-195), en el núm. 3.

De todos ellos, mencionan a *Jusep Torres Campalans*: Manuel Durán, Jaime García Terres, José Agustín Goytisolo, Jose Luis Martínez, Jose Emilio Pacheco, Ramón Xirau, José García Lora y Emir Rodríguez Monegal.

Manuel Durán, que enumera parte de la bibliografía de Max Aub, considera que *Versiones y Sub-versiones*, *Jusep Torres Campalans* y *Antología traducida* tienen las mismas características imaginarias. Los dos últimos serían

Dos de los mejores libros de Max, libros de "humorismo serio", de humorismo a la vez paródico y erudito, en que se mezclan la creación, la caricatura, y la honda penetración psicológica, artística (...). (Durán, 1973: 67).

94. *Cuadernos Americanos*, México, núm. 1, marzo-abril 1973 y núm. 3, mayo-junio 1973.

Profundiza en la proximidad de *Jusep Torres Campalans* con el universo imaginario de Borges al parodiar a los que buscan a través de la erudición una realidad verdadera (en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", *Ficciones*, Buenos Aires, 1971), a veces por medio de notas eruditas y pedantes ("Pierre Ménard, autor del Quijote"), aunque las diferencias entre los dos autores sean esenciales (Durán, 1975).

Jaime García Terres no puede por menos de tratar a *Jusep Torres Campalans* al hablar de la "Historia"⁹⁵ dedicada a Max Aub. Autor, junto con Carlos Fuentes, de la travesura que tratamos al principio, cuenta entonces cómo fue concebida la idea⁹⁶.

José Agustín Goytisolo, que únicamente envía una carta, confiesa que

De toda su obra siempre me complació especialmente la maravillosa fabulación del inventado pero real pintor Torres Campalans, pese a la importancia y profundidad de muchos de sus escritos (Goytisolo, 1973: 71)

José Luis Martínez, pese a considerar que en el vasto panorama de su obra no se puede saber qué aspecto es más importante, dice:

Mientras tanto, hay una sección de su obra y un libro que previsiblemente serán cada vez más apreciados, porque en cierto sentido son los más personales suyos. La primera es la que antes he llamado de humor, fantasías e invenciones; astillas, las llamaría Alfonso Reyes, del trabajo cotidiano, escapes de la imaginación y la ironía de varios calibres. Desde los apuntes de humor negro de los *Crímenes* y los aforismos de *Signos de ortografía*, hasta la espléndida invención de un pintor y su obra, en el *Jusep Torres Campalans* y el hermoso discurso imaginario de ingreso en la Academia Española, *El teatro español sacado a luz de las tinieblas de nuestro tiempo* (...) pasando por otras fantasías como los poetas inventados en la *Antología tra-*

95. Este aspecto fue tratado en el capítulo III.

96. Ya se ha comentado en el momento de describir su lanzamiento, (García, 1973: 69).

ducida o las fábulas político-morales que, con gusto e imaginación tipográfica, ofrecía anualmente en *El Correo de Euclides* (Martínez, 1973: 73).

José Emilio Pacheco confiesa:

es también el inventor de ese formidable juego que emplea la mentira como arte para decir la verdad, *Jusep Torres Campalans*, acaso mi preferido entre todos sus libros, y de un desconocidísimo experimento que hace aparecer tímidas y poco inventivas muchas empresas de la neovanguardia:

Juego de naipes en que el despliegue normal de la baraja en una partida revela a los jugadores las infinitas posibilidades combinatorias de un relato: las opiniones que tienen acerca de un hombre que acaba de morir aquellos que compartieron su vida (Pacheco, 1973: 77)⁹⁷.

Ramón Xirau, junto con muchas otras obras aubianas, comenta

Jusep Torres Campalans reúne, en un solo personaje, a los pintores europeos -sobre todo españoles- de la era del cubismo. Aquí están, Gris, Picasso, la ciudad de Barcelona en los años de treinta. Recuérdese que Max Aub pintó los cuadros que después se recogieron en el libro. Había inventado un pintor. En *Jusep Torres Campalans* novela que, nacida en Europa, se lanza a México, novela cubista sobre el cubismo, Max Aub invierte a Torres Campalans: la ficción se hace historia; la ilusión se convierte en realidad. *Jusep Torres Campalans* es uno de los grandes inventos reales o realidades inventadas de nuestros tiempos. No en vano la novela de Max -novela múltiple como *Les demoiselles D'Avignon-*, ha sido traducida a tan diversas lenguas con tanto y tan merecido éxito. Y es que en ella Max habla el lenguaje de España y de México y habla también el lenguaje universal del arte de nuestro siglo (Xirau, 1973: 91-92).

97. Como ya sabemos, *Juego de naipes* o *Juego de cartas* está ilustrado con dibujos de *Jusep Torres Campalans*.

Para José García Lora *Campalans* es otro laberinto, como lo es el "laberinto mágico", Luis Alvarez Petreña, la *Antología traducida* o *El Cerco* (García Lora, 1973: 71).

Campalans es laberinto-trampa para críticos y lectores de biografías de personas importantes. El tema, por todas sus galerías es la Pintura. Pero a lo largo del sostenido embaucamiento, no sólo puede el lector incauto toparse contra las paredes, sino que también se abren trampas bajo sus pies, dando a nuevos dédalos insospechados y quién sabe si infinitos. Andamos aparentemente por el París de Picasso, el México de Alfonso Reyes, el de los Chamulas en San Bartolomé de las Casas, nos enteramos de ingeniosas teorías pictóricas (asombra la erudición irónica de Max en esta materia) de teorías culinarias (los célebres "muxarrons" a la catalana) y admiramos la hábil "cronología" que nos ofrece, como todo libro de arte que se respete. Sin olvidar los cuadros de Campalans colgados a lo largo de tan excelente superchería laberíntica (García Lora, 1973: 72)

Emir Rodríguez Monegal⁹⁸ finalmente también comentará que, antes de conocer personalmente a Max Aub, *Jusep Torres Campalans* era una de las obras que más le asombraron.

También en 1973, a través de *Insula*, comienzan a aparecer algunos artículos mucho más ambiciosos en la prensa hispana, como son el de Gustav Siebenmann, traducido por Amando C. Isasi, "Max Aub, inventor de existencias (Acercas de "Jusep Torres Campalans)". De este homenaje, además de este artículo, hay que citar algunos comentarios de interés⁹⁹:

98. Ex director de la revista *Mundo Nuevo*, en la que publica una extensa entrevista con Aub en 1967.

99. En este número de *Insula* se reproduce el retrato de *Picasso* (a sangre), *la filla de la carbonera* y *la lágrima frente al espejo*. Dentro del homenaje dedicado por la revista a Max Aub. En este número, en la primera pág., junto al artículo de Francisco Ayala "La gallina ciega", se reproduce una foto de 1938, perteneciente a la Biblioteca Nacional, en la que figura como pie "Barcelona, 1938, Max

Manuel Durán reconoce en un paseo por el humor y la ética de Max Aub a raíz de *Jusep Torres Campalans* que:

Así, entre estos dos polos, gracias a esta melodía y a este contrapunto, Max nos ha ayudado a ver claro en cuanto al mundo que nos rodea -con su obra seria- y a aprender nuevamente a sonreír, a reírnos de todo, incluso de nosotros mismos. Después de la guerra también necesitábamos esta visión, este aprendizaje: tras el regalo de la verdad, el regalo de la sonrisa (Durán, 1973: 5).

José Carlos Mainer relaciona la novela, acertadamente, con Malraux (Mainer, 1973: 6).

José García Lora continúa dejándose llevar por la leyenda:

Es un alegre embaucamiento, hecho de sinnúmero de piezas perfectamente acopladas (entra en la danza hasta el escritor mejicano Alfonso Reyes) para el que Aub pidió permiso a Picasso, quien se lo otorgó con gran regocijo. (Es el joven Picasso, en el libro, quien lleva al casto Campalans a las casas "de tolerancia" de Barcelona) (García Lora, 1973: 15).

Para finalizar, en julio de 1992, con motivo del curso celebrado en Segorbe, se producen numerosas reseñas en la prensa, de las cuales decidimos resaltar la de José Manuel Fajardo¹⁰⁰ cuando habla de *Campalans*:

Aub con su mujer, Elena, y Alfredo, su hermano". Es sabido que Max Aub no tuvo ningún hermano, sólo una hermana, Magda, Alfredo es hermano de su mujer, que no se llama Elena, sino Perpetua (Peua). También se incluye el escrito de Max Aub "Largo pie para una fotografía de Luis Buñuel por las calles de México"; de Armando Carlos Isasi Angulo "El teatro de Max Aub (Entrevista con el autor)"; Manuel Durán, "Max Aub, entre el humorismo y la ética"; José Carlos Mainer, "Max Aub: entre la antiespaña y la literatura universal"; Ricardo Doménech, "Semblanza del último Max Aub"; José Domingo, "Guía para el lector español de Max Aub"; Domingo Pérez Minik, "Max Aub: el teatro que es y no fue"; Román Gubern, "Max Aub en el cine"; Blas de Otero "Jadeando" (poema); José Rodríguez Padrón, "Max Aub: un periodista iluminado"; José García Lora, "Unidad y pluralidad de Max Aub" y José Corrales Egea, "Max, en el recuerdo".

100. (Fajardo, 1992: 92-94). Por su esmero, sobre todo en las ilustraciones de los "cuadros" de *Campalans*, facilitados por el *Archivo-Biblioteca Max Aub*, que son: *La cabeza de Juan Gris, San Lorenzo, Elegante, Retrato corto de Picasso*,

Tremenda humorada (pues logró tener por un tiempo a los críticos de arte en vilo sobre tan interesante y desconocido artista).

En general los errores abundan en casi todas las reseñas. Más allá de las falsedades inherentes a la inmediatez del mundo periodístico la mayoría se deben al desconocimiento que aún hoy tenemos de la figura y la obra de Max Aub, desconocimiento que se extiende al conjunto de los exiliados.

2.- Equívocos entre los estudiosos de la obra aubiana

Eugenio de Nora comenta la originalidad de la obra como una invención

Realmente límite, una, más que ruptura, explosión del género novelesco, tal como se ha venido entendiendo en este siglo -es decir, cada vez más recargado y lastrado de preocupaciones y contenidos intelectuales, historicistas, estético-morales, etc.-, saltando en trozos dispersos y formalmente ordenados según su procedencia de ingredientes y adherencias extrínsecas: baste decir que de las 312 páginas del libro, las propiamente novelescas (y que no se dan como tales, sino como biografía, son datos apócrifos pero aparentemente documentados, del "olvidado" pintor catalán) son poco más de 90, dedicándose las restantes a una exposición objetiva de *Anales (...)* un *Cuaderno verde* de notas estéticas, políticas y a veces simplemente personales del "biografiado", la transcripción de unas conversaciones recientes del biografiado (sic) con su personaje, rousseaunianamente entregado a una vida idílica y "natural" entre los chamulas mexicanos, y el catálogo de sus cuadros -que se reproducen, en parte, y a veces a todo color, en numerosas láminas fuera del texto (Nora, 1970: 29-30).

Rafael Prats Rivelles nos da algunos datos nuevos con respecto al libro, ya que desconocíamos que fue escrito el año anterior

El texto se escribe en 1957 y, al año siguiente, adquiere forma de libro en edición mexicana. Traducido al francés y al inglés, en 1970 es editado y distribuido en España (...). Resultado de estos trabajos fue la biografía de J.T.C. y una colección de cincuenta y tantos cuadros pintados entre 1906 y 1914. Los lienzos fueron expuestos en Galerías Excelsior, de México, en 1958, y más tarde, en 1962, coincidiendo con la salida de la edición norteamericana de la novela, en Bodley Galery, de Nueva York. (...) Los comenta-

rios periodísticos especializados fueron generosos y hubo crítico que se atrevió a recordar el conocimiento que hizo de J.T.C. en la juventud del pintor¹⁰¹.

Es Manuel Durán quien nos informa que hubo algunos críticos que creyeron, "momentáneamente al menos", en la existencia independiente de *Campalans* fuera de la mente de Aub, como J. L. Alborg (*Hora actual de la novela española*, Madrid, 1962, pp. 126-128) al mismo tiempo que en la biblioteca de la Yale University (New Haven), aún se incluye una ficha en el fichero referente a un artista catalán llamado Jusep Torres Campalans, cuyo biógrafo es Max Aub. El fenómeno de la credibilidad de *Campalans* es un fenómeno sin precedentes dentro de las biografías imaginarias (Durán, 1975: 65).

Estelle Irizarry, que tiene noticias de la existencia de la colección de citas críticas atribuidas a gente conocida, elaborada por Carlos Fuentes y Jaime García Terres, publicada primeramente en un suplemento literario y después en forma de un precioso librito que fue editado por Aub¹⁰², no se percata de que la leyenda acerca de la existencia de los supuestos asistentes "que se vanagloriaron de haber conocido personalmente al pintor" fue en gran parte inventada y que tiene que ver, precisamente, con la colección de citas mencionada. Ahora sí, reconoce un hecho cierto, que la verdad de la superchería tardó en llegar a España (en cierto modo aún no ha llegado) (Irizarry, 1990: 126), debido a las dificultades ocasionadas por la distancia y en la falta de eficaz comunicación cultural entre los emigrados y su patria.

En algunos respectos [sic] se puede decir que fue más fácil convencer al pú-

101. Rafael Prats Rivelles no cita la edición italiana a pesar de tener sospechas de su existencia y llegar a preguntárselo al mismo Max Aub (Correspondencia Max Aub - Rafael Prats Rivelles en *A-B. Max Aub*). Tampoco se arriesga a lanzar un número concreto de cuadros pintados por el supuesto *Jusep Torres Campalans* y finalmente se hace eco de la leyenda inventada acerca del engaño en el que cayeron críticos y periodistas especializados.

102. (Irizarry, 1990: 125). La información no es de primera mano (Siebenmann, 1973: 10-11) por lo que no identifica esta burla con la leyenda.

blico de la existencia de Torres Campalans que aclararle después su no-existencia (Irizarry, 1979: 81).

Hay, sin embargo, un aspecto novedoso e interesante en la interpretación de Irizarry del *Campalans* como "experiencia teatral" montada por Aub. Un sentido teatral que Max Aub no pudo poner en práctica con sus obras de teatro (126).

Ignacio Soldevila no cae en el juego publicitario seguido por la novela a través de los años. Por las características de su extenso análisis de la obra aubiana, todo lo referente a *Jusep Torres Campalans* se irá estudiando en otros capítulos.

En el último libro de Max Aub publicado en España, *San Juan*, Roberto Mesa (abril 1992) vuelve a hacerse eco de algunos tópicos en torno a la presentación del libro que se vienen manejando, como hemos visto, desde 1958, el que la edición

imitaba materialmente la famosa colección de la editorial Skira (Mesa, 1992: 18),

y que los

más reputados críticos de arte se inquietaron ante un pintor cuya existencia desconocían hasta que, precisamente, Max Aub se decidió a darlo a la luz, en todos los sentidos de la expresión (18).

CAPÍTULO V

DOCUMENTACIÓN Y ELABORACIÓN DE UNA NOVELA

1.- La Historia del Arte en Jusep Torres Campalans

En este punto estudiamos el papel de un supuesto historiador del Arte, Max Aub, que realiza, como tal, una investigación, partiendo de unas ideas previas sobre la Historia del Arte y su metodología, y que expone su trabajo desde un punto de vista determinado, siguiendo un orden preestablecido. Este historiador se encuentra con algunos problemas de investigación, resuelve otros que se suponen difíciles, se sirve de varias fuentes, etc. De cómo ordenar todo este proceso se tratará en los puntos siguientes.

Como sabemos, el mismo Max Aub, en el *Prólogo indispensable*, llega a decir:

Trampa, para un novelista doblado de dramaturgo, el escribir una biografía. Dan, hecho, el personaje, sin libertad con el tiempo. Para que la obra sea lo que debe, tiene que atenerse, ligada, al protagonista; explicarlo, hacer su autopsia, establecer una ficha, diagnosticar. Huir, en lo posible de interpretaciones personales, fuente de la novela; esposar la imaginación, ceñirse a lo que fue. Historiar. (Aub, 1958: 15).

Esta presentación, al mismo tiempo que da clarísimas las claves de lo que sucede en la novela, distrae la atención hacia la biografía, siendo más que eso, una monografía artística que sigue los modelos establecidos por las publicaciones de las editoriales especializadas, sin entrar a discutir cuál sería el modelo exacto¹. Es evidente que Max Aub, como autor del libro, adopta la actitud del historiador de arte que sigue un modelo establecido y se atiene a las reglas "estrictas" del medio. Naturalmente lo que dice no es exacto puesto que, escudándose en la supuesta objetividad del historiador, se toma la libertad de alterar datos, fechas, y emitir todo tipo de opiniones personales en boca de su persona-

1. Recordemos que Margarita Nelken consideraba que el libro era remedo de las ediciones Skira.

je. El apoyo histórico y la anacronía es un procedimiento utilizado frecuentemente por Max Aub y es complicado afrontarlo porque, como dice E. Irizarry,

Si uno consulta los libros de referencia en busca de datos que puedan comprobar o desmentir los informes de nuestro autor, se siente aún más víctima de su broma, y si no lo hace, no puede salir de la duda (Irizarry, 1979: 116).

De todos modos, si no comprobar todos los datos, cosa que resulta tremendamente agobiante, sí conviene tenerlos en cuenta porque puede ser significativo. Los cambios de fecha, las repeticiones, las anacronías, crean la duda entre el error y la clave.

Lo cierto es que en la novela estudiada Max Aub realiza un alarde descomunal en el que adopta muy distintos papeles, como apunta acertadamente José García Lora, quien le llega a comparar con Picasso:

Proteico como Picasso (...) Esa calidad le convierte en practicante de todos los géneros existentes, incluso en inventor de nuevos géneros que mejor se amolden a su exuberante fantasía (...) En esa categoría debe incluirse su libro, ya famoso ya en muchos países, la biografía de Jusep Torres Campalans, libro-trampa para críticos de arte, divertida narración y sátira del género biográfico-pictórico (la falsa 'cronología', parodia de las que aparecen en libros de arte, desde Wilenski para abajo, es uno de los hallazgos). Aub muestra sus facultades de novelista, erudito, crítico... y ¡pintor! ya que no sólo inventa el personaje 'biografiado' sino que pinta también todos los cuadros que le adjudica. Es el libro que mejor demuestra esa calidad picassiana de su genio (García Lora, 1965: 14).

El aspecto que García Lora aprecia en Max Aub, su diversidad, es un aspecto que ha sido criticado en ocasiones, aunque de forma velada. Precisamente para amparar sus propios gustos Max Aub escribe el artículo titulado "Elogio de la diversidad

de Picasso" (reproducido en apéndices), con lo que encontramos una afortunada coincidencia en este caso entre García Lora y Max Aub.

1.1.- ¿Identidad entre protagonista y escritor?

Esta es una pregunta clave que surge de inmediato al aproximarse a la novela. Estelle Irizarry sostiene que el Max Aub, escritor consolidado y aficionado a la pintura, se escuda en la ficción para dar a conocer una obra plástica que no tiene nada que ver con su profesión habitual, cubriéndose al mismo tiempo de las posibles críticas

Al presentar sus propias creaciones pictóricas como las de Campalans, Aub pudo sustraerse de una situación que debe ser traumática para todo artista: exhibirse ante los demás (...) En todo caso, no sería fácil que un español en Méjico, ya encasillado cómodamente como escritor, fuera reconocido de pronto como pintor. Si surge la crítica negativa, queda protegida la imagen propia de Aub ante la rúbrica de broma, y -por si acaso- nuestro autor se adelanta a toda posible censura al señalar en la novela la mediocridad de Campalans como pintor (Irizarry, 1979: 90-91).

Hipótesis en la que insiste años más tarde:

Aub protege su propia imagen mediante comentarios autoburlescos, disminuyendo los méritos de su pintura con las palabras de Campalans (...) El único camino para el aficionado es exponer sus cuadros y al mismo tiempo proteger su amor propio, llamándolos mediocres y criticándolos antes de que lo hagan otros. Aub no tiene que enfrentarse a los críticos de arte profesionales; él mismo se convierte en su propio crítico, comentarista y juez. El escritor Max Aub hace inmortal al pintor Max Aub - Torres Campalans y le garantiza una exposición prolongada ante el público con la continuada publicación de la novela, lo cual es un logro que muchos pintores podrían envidiar (Irizarry, 1990: 144-145).

Esta primera interpretación es bastante ingenua. Disponemos de indicios suficientes que indican que las razones para la creación de la "broma" son muy diferentes. Coincidimos con algunos comentaristas de *Jusep Torres Campalans* y con el propio Max Aub en considerar esta novela como una crítica al mundo del arte contemporáneo, una puesta al descubierto de las verdaderas supercherías del mundo artístico. Desde este punto de vista la actitud del pintor, no en su totalidad pero sí en gran medida, es identificable con la propia opinión de Max Aub. Así, en el *Prólogo indispensable*, como ya mencionamos en el cap. III y que conviene recordar, Max Aub decía:

Que los deseos de prólogo (...) se remitan al mejor: al del Quijote. No sobraría palabra si lo trajera íntegro convertido a la intención de mil monografías de pintores que tantos compran y nadie lee, yéndose de ojos a las reproducciones; y tantas vidas de coloristas se leen en nuestros años como Amadises en los siglos cervantinos, fiados del renombre que otorgan las altas cotizaciones en los mercados de París y de Nueva York, sabiamente manejados por agentes de estas nuevas figuras de artificio. Contra las copias me alzo. No hay más (...) Ni hay en estas páginas nada que pueda suponerse crítica de la pintura moderna, de la que no sé más que mi gusto (Aub, 1985: 23).

Lo cierto es que, a pesar del último párrafo, lo dicho más arriba ya es una crítica, si no a la "pintura moderna" si a la situación del mundo del arte y sus especulaciones comerciales.

Así lo entiende una cierta crítica mencionada suficientemente en el capítulo IV, entre la que se encuentra Margarita Nelken como exponente más sobresaliente o José Pla, de quien repetimos sus palabras:

El arte de última hora ha llegado a ser un escándalo tan fenomenal, que su falta de interés es total a la gente, sin embargo, se está cansando, y el éxito de la mixtificación lo demuestra hasta la saciedad (Pla, 1961).

Sentimiento que comparten intelectuales de la talla de Américo Castro, tal como se puede leer en carta dirigida a Max Aub, a propósito de *Campalans*:

(...) He continuado leyendo su *Campalans*, libro de más transfondo que el implícito en la broma que le sirve de fundamento. El llamado arte moderno (que llena varias alas del Museo de Arte Moderno, de N. York) combina la genialidad con el puro camelo; incluso en el genial Picasso; a veces simple cliché. Su libro -aparte del humorismo, del ocasional nihilismo- es a su vez un ensayo de negación de formas, de antidogmatismo, de invitación a abrir los ojos y la mente. Me parece que unos cuantos -nos acusarán de pedantería o de arrogancia -tenemos el deber de enfrentarnos con bastantes dañinos dogmatismos (...)².

Aub insiste numerosas veces en que su novela no sólo no es una crítica sino que es una

defensa apasionada del arte moderno (en Coufon 1961)

incidiendo siempre en la misma comparación cervantina

Torres Campalans no logrará ridiculizar definitivamente las monografías pretenciosas consagradas a los pintores, ya sean famosos o desconocidos. Pero podemos conservar un punto de comparación con Cervantes (en Coufon, 1961).

Recordando la escena de *Don Quijote* en la que se queman los libros de caballería Max Aub llega a afirmar que

si Torres Campalans hubiese tenido el mismo trabajo en una biblioteca de arte moderno, hubiese condenado al olvido una buena cantidad de libros que no son, de hecho, más que prospectos de propaganda impresos para la mejor venta de ciertos productos de falsificación, pero que hubiera salvado los consagrados a Picasso, por ejemplo... (en Coufon, 1961).

2. Carta de Américo Castro a Max Aub del 8-X-1962, Leg. 4/7 A-B. *Max Aub* (se reproduce un fragmento más amplio en apéndices, cap. XI).

Es evidente que esto supone una ácida crítica, no sólo acerca de los pretenciosos libros de arte, sino de los "malos artistas" identificados con los "falsificadores" que se venden utilizando la propaganda de los libros de arte profusamente ilustrados. Naturalmente esto supone una crítica abierta hacia los hábitos del mundo artístico contemporáneo y un juicio valorativo entre lo bueno y lo malo.

Llegados a este punto, en que comprendemos que la novela en sí ya ejerce una función crítica, la identidad entre protagonista y escritor es más discutible y más difícil de dilucidar.

En muchos casos no se puede más que sospechar la identidad entre el protagonista y el escritor, a pesar de lo sostenido por cierta crítica³. Sin embargo hay ocasiones en las que podemos afirmar sin duda alguna que sus opiniones coinciden porque encontramos declaraciones posteriores del propio Max Aub en el mismo sentido.

Un tema de los más claramente conflictivos es el de la Historia del Arte. Recordemos, que según el supuesto *Laffitte, Jusep* está en contra de la Historia del Arte. El pintor, de acuerdo con su época, no debe conocer más que la historia de los acontecimientos y ésta no le da las explicaciones sociológicas y políticas que desearía, como no puede dárselas acerca de la existencia del genio creador. Los planteamientos de *Campalans* hemos dicho que son *antihistóricos*, pero ¿contra qué historia?:

Eso es otra cosa [*Campalans* en 1910]. Se puede escribir una historia del arte igual que se escribe la historia de los automóviles o la de Enrique IV, es decir, las cosas fueron así, las cosas fueron asá, pasó esto o lo otro, Tiziano vivió en Venecia, yo soy catalán, la catedral de tal sitio se empezó

3. Ponemos el caso de Herma Briffault, en 1962, cuya reseña reproducimos en parte en el cap. IV, quien sostiene que las opiniones artísticas de *Campalans* son las mismas que las de Max Aub con respecto a Juan Gris y Kandinsky, atreviéndose a dar su opinión apasionada escudándose en el lenguaje novelístico (Briffault, 1962). Si bien nosotros también sostenemos que el escritor se "escuda" en el personaje, consideramos que la identificación total entre ambos no es posible.

a construir en tal año, etc. Pero a nadie se le ocurre hacer consideraciones acerca de si Tamerlán o Fernando VII debían haber hecho esto o lo otro, o que las condiciones sociales y económicas... ¡Ya está bien! Acabo de leer, míralo aquí, hablando de un cuadro de Picasso: 'El volumen, indicado con gruesos signos lineales, que tienen expresión por sí, es destruido por el movimiento'. ¿No te fastidia? Siempre se es por casualidad no se nace albañil, ni buhonero. Pero sí se nace pintor (...) Las técnicas, la técnica, puede añadir, pero los consejos no sirven de nada. Se es pintor igual que moreno o cojo. Lo que quiere decir que la mayoría de los pintores no son pintores. Se nota enseguida. Pero de ahí a explicarlo va la dificultad que tendría cualquiera en decirnos por qué Picasso tiene la cara redonda y los ojos saltones. (...) El que no lo siente, jamás podrá distinguir entre un cuadro de verdad y una copia (Aub, 1958: 21).

Es cierto que Aub cree firmemente, al igual que expresa su personaje, que el genio es innato y no se puede adquirir de ninguna manera, es preciso tenerlo ya al nacer, tanto si se trata de pintores como de escritores, así, podemos encontrar testimonios directos del escritor en este mismo sentido:

ser escritor, músico, pintor es otra cosa, de adentro. Con empeño se llega a ser albañil o basurero, aunque rebele la condición. Por mucho que se afane quien sea en ser músico o escritor, si no es de raíz, no lo será. Lo siento, pero así es. La retórica, las lecturas atentas añaden; no fundan. "Salamanca no presta". Por eso los consejos sirven de poco. Se es escritor desde que se nace, igual que moreno o bizco. Lo que quiere decir que la mayoría de los que escriben no son escritores. Lo notan en seguida, por lo menos, los escritores. Por eso se enfadan cientos contra tan pocos (Aub, 1971c: 281).

En el tema de la Historia Aub actúa como escritor, situándose cronológicamente en la posición del personaje. *Jusep* no tenía que conocer, en 1910, las corrientes sociologistas, económicas y marxistas de los métodos históricos contemporáneos

conocidos por Max Aub, pero, como héroe de 1958 tiene que "intuir" premonitoriamente su necesidad. Así, al ser importantes para él los condicionamientos sociales y económicos que no se tenían en cuenta en la Historia, tampoco se puede estudiar el genio creador. Para él un artista es su obra, no sus palabras. Esta no puede ser la opinión de Max Aub desde el mismo momento en que escribe la novela. De hecho la postura de querer ver las obras separadas de la vida del autor es criticada por Max Aub:

"Detrás de cada cosa, de cada hecho, hay el creador de la cosa, el autor del hecho", escribió Ortega en 1902. Si es así, hubiese sido suficiente, para los entendidos, la edición de un álbum con las solas reproducciones, pies y fechas. Pero un artista de nuestro tiempo, ¿es sólo su obra? Mañana sí, si vale. Inseguro, juego con ventaja (Aub, 1958: 16).

1.2.- Max Aub como "historiador de Arte" y su "procedimiento de investigación"

A pesar de la relación evidente entre *Luis Alvarez Petreña* y *Jusep Torres Campalans*, la diferencia fundamental entre las dos novelas es que en la segunda Max Aub se transforma en historiador. No en vano las críticas periodísticas en los distintos países, como hemos podido comprobar, han hecho hincapié en algunos casos en el "historiador Max Aub". El método de trabajo y de exposición de los hechos por parte del escritor corresponde efectivamente al que pudiera observar un historiador del Arte, si suprimimos la páginas "noveladas" de la supuesta biografía que podría ser un procedimiento algo más subjetivo. Es el mismo método que pretendía llevar a cabo con la biografía de Buñuel que, según este criterio, se titularía *Buñuel, novela*.

En primer lugar Max Aub estudia el personaje con toda la documentación de que dispone, sin creerse demasiado lo que pueden decir los documentos ni los periódicos.

cos. En el caso de *Jusep Torres Campalans* indagará en unos hechos que pasan desapercibidos en los tomos generalizadores de historia, como son los atentados revolucionarios y los grupos y grupúsculos anarquistas. En el caso de Buñuel comprobará que las biografías anteriores están plagadas de errores, errores provocados por el propio protagonista de la historia, en este caso Buñuel quien, como él mismo, gusta de proporcionar falsas pistas.

El paso siguiente podría ser la toma de contacto con los testigos vivos que le pudieron conocer personalmente. Este sería un método de trabajo periodístico o antropológico, grabadora en mano. Entonces descubrir que las personas mienten también, aunque sea de forma involuntaria, y tiene que cerciorarse mediante varios testimonios antes de dar por seguros los datos.

Finalmente reordena todo el material y lo dota de un soporte histórico (los anales) y erudito (las notas a pie de página). En el caso de Buñuel desgraciadamente no podemos comprobar la reconstrucción que pretendía de la generación de la República, la suya, al menos de momento. Sin embargo en el caso de Jusep Torres Campalans sí podemos vislumbrar sus características como historiador.

Su método de trabajo ha sido repetido hasta la saciedad, tanto para *Jusep Torres Campalans* como para *Buñuel, novela*. En palabras del propio Aub:

Convivieron con los pintores de este tiempo cien escritores, algunos hoy famosos; marchantes cuyo instinto comercial les llevó a gloria literaria de ocasión; mil espectadores que se creyeron obligados a dejar patente su presencia -pírranse los franceses por las memorias-. Los más no hacen sino repetir anécdotas; sin hablar de la legión de historiadores del arte; todo son libros. Obviamente no pude con tantos (Aub, 1958: 16).

Es evidente que Max Aub se basa en algunos libros de arte que se encuentran en su biblioteca personal, ejemplares que subraya, anota y dibuja en los márgenes y que es incuestionable que utiliza para la documentación del libro, pero seguramente utiliza las bibliotecas parisinas en el viaje previo a la publicación de la

novela. No es el único caso en su bibliografía en el que alude a su extensa documentación, por ejemplo, en el caso de *Antología traducida* menciona la "Biblioteca Nacional de París, Fondo de Manuscritos (B. K. 242-492)", o el "Gabinete de Raros", para dar verosimilitud a un documento encontrado a base de una referencia "autentificadora".

Con respecto a los testimonios, Max Aub insiste:

En París, hablé con algunas personas, ya viejas, que le conocieron, y, aunque me dieron cuenta, muy por entero, de cuanto sabían, fue poco: -Ah, sí, Campalans... Le confundían con Casas, con Nonell, con cualquier otro catalán de esa época, en que Montmartre no fue parca en ellos (Aub, 1958: 16),

como si adivinara nuestros problemas con las citas bibliográficas que utiliza él mismo, supuesto investigador histórico, se encuentra con un texto titulado "Estética" (Aub, 1958: 228-230) dentro del *Cuaderno Verde de Campalans* del que, afirma, no es capaz de averiguar el origen

Unico texto con título, quizá copia. Si es así: no tengo idea de quién sea. Desde luego, por el estilo, no es de Jusep Torres Campalans. Sin duda, le impresionó: hay rastros más adelante; tal vez sea la base de su conversión a una pintura más abstracta (Aub, 1958: 255 nota 23).

En otras ocasiones señala algunas confusiones de su "biografiado", como cuando éste comenta en sus notas personales:

Chirico está muy bien, pero no todo el mundo puede darse el lujo de haber nacido en Grecia (Aub, 1958: 240),

y en nota aparte, el historiador Max Aub corrige:

Es sabido que nació en Italia (Aub, 1958: 255 nota 25).

Y cuando encuentra un dato difícil de localizar se percibe su júbilo. Así, al encontrarse con un párrafo de *Campalans* en el *Cuaderno verde* en 1910 que dice:

¿Por qué habíamos de descubrir "ahora" el arte negro? Recuerdo todavía el asombro que me causó la fotografía de dos fetiches reproducidos en una re-

vista francesa, que ojeé cuando tenía siete u ocho años en una botica de Vich. Lo recuerdo por la fotografía de un clisterazo que le daban a un negro, en la misma página (Aub, 1958: 211),

Max Aub, en nota aparte, informa:

Le he localizado, por casualidad: *Revue Encyclopédique* (de la casa "Larousse"), 15 de febrero de 1893 (Aub, 1958: 254 nota 15)

y no dudamos de su entusiasmo al haber encontrado el dato.

Asimismo suele incrementar la información sobre el texto "encontrado" del artista, enriqueciendo de esta forma los conocimientos del lector como, por ejemplo, a la hora de comentar un texto transcrito por *Campalans* en su *Cuaderno verde* que corresponde, según Max Aub, a *Páginas rojas* de Séverine, un cuento referente a Cristo (Aub, 1958: 255 nota 28). En el mismo texto, al llegar a un párrafo determinado:

Honor, reputación, prejuicios, escrúpulos, todo, todo por el pueblo. Vayamos con él a los muladares, sigamos a los vencidos a las gemonías (Aub, 1958: 250),

Max Aub informa:

Lugar situado sobre el monte Avelino, en la Roma antigua, donde se ajusticiaba a los criminales (*Nota del trad.*) (Aub, 1958: 255 nota 27).

Y ¿quién es el traductor sino el propio autor? No es una nota corriente porque Max Aub no es escrupulosamente sistemático en sus observaciones, pero es muy significativa.

Como historiador del Arte también introduce sus propios comentarios acerca de las influencias observadas en los cuadros, o las dificultades para conseguir información, al margen de las reproducidas en el catálogo, que se suponen efectuadas por H. R. Town. Estos comentarios los encontramos en nota aparte en *Retrato de Ana María*, 1907 (nota 8), *Neptuno*, ¿1907-1908? (nota 2), *El marino bizco*, 1907 (nota 3), *La filla de la Carbonera*, 1908 (nota 4), *La lágrima frente al espejo*,

1909 (nota 5), *El eterno marido*, 1909 (nota 6), *Ocaso*, ¿1909-1910? (nota 7) y *Proyecto de cartel (Para el carnaval de Niza)*, 1912, (nota 8).

Podríamos seguir comentando este aspecto enjundioso dentro de la capacidad fabuladora de Max Aub, pero suponemos que los ejemplos citados bastan para ilustrar nuestro razonamiento.

El escritor-historiador inicia su trabajo de reconstrucción de la biografía del personaje partiendo de pequeñas informaciones que le facilitan los testigos que supuestamente le conocieron; así, ya en las tres primeras páginas, comienza casualmente averiguando ordenadamente los datos. Primero con Jean Cassou (datos de su nacimiento), Enrique Cabot (de su formación y gustos), Rafael Solana (información sobre Gerona), y finalmente Enrique Tur, archivero del Ayuntamiento, le remite a "unas señoras" (testimonio anónimo) que le comentan algunas anécdotas curiosas. Para reafirmar la categoría indiscutible y la veracidad de las personas que utiliza, Max Aub incluye algunos datos personales o profesionales que acreditan la respetabilidad del personaje, como en el caso de Enrique Cabot, del que Max Aub informa que es persona responsable y digna de todo crédito ya que, en el momento de escribirse la novela, es "librero en Newcastle, Inglaterra (Aub, 1958: 180 nota 2), con lo cual parece que se certifica oficialmente el testimonio; o el caso de Enrique Beltrán, futuro diputado de la Lliga en los años que compartió andanzas con *Campalans*, que además sería escritor, autor de "*La meva joventut*, pp. 50-53, Perpiñá, 1941" (Aub, 1958: 180 nota 5)⁴.

Posteriormente, a través de los documentos del artista, intenta reconstruir una biografía novelada, procedimiento de "novelista", no de historiador, pero previamente incluye unos cuadros cronológicos con acontecimientos de la época, propio de los libros de arte actuales, para lo cual realiza un trabajo propio del investigador histórico, recabando información en las hemerotecas y bibliotecas.

4. Es un procedimiento que Max Aub utiliza habitualmente, desde el *Luis Alvarez Petreña* hasta *Poesía traducida*. Lo que Estelle Irizarry denomina, coloquialmente, el método del "dime con quien andas y te diré quién eres".

De esta manera nos encontramos a lo largo del relato algunas noticias periodísticas puntuales que lo dotan de gran veracidad y entre las que podemos señalar las siguientes:

- Enero de 1901: *Electra* de don Benito Pérez Galdós produce un gran escándalo. Pleito contra la señorita Ubao que es defendida por Antonio Maura, pleito que se resuelve satisfactoriamente y en 1902 la obra es representada en Gerona (Aub, 1958: 49).
- Situación del metro cuando Jusep llega a París en 1906, aludiendo a un accidente de gran repercusión (Aub, 1958: 114).
- Cuando Jusep y Ana María buscan su segundo alojamiento parisino, se encuentran el cadáver de un hombre desconocido. Rápidamente se acusa sin pruebas a un tal *Francisco Romay* (Aub, 1958: 126-128).
- Al volver a cambiar de piso, Ana María y Jusep acuden a la Plaza Dancourt, quinto piso, en 1912, y se ven enredados en los trapicheos del antiguo inquilino, retirado ahora a su ciudad natal, Lorena, con las rentas de un buen negocio de pornografía clandestina (Aub, 1958: 156).
- Las noticias referentes a la *La Bande à Bonnet*, que tienen probablemente reflejo en la prensa parisina de la época, están extraídas de las memorias de Victor Serge (Serge, 1951).

Sin entrar en comprobaciones acerca de la exactitud de tales acontecimientos, es evidente que el procedimiento de utilizarlos es histórico.

En algunos casos Max Aub aprovecha para "rectificar" la historia ya que pone en boca de *Campalans* la siguiente reflexión:

El 21 de septiembre de 1908, el aviador norteamericano Wilbur Wright permaneció una hora veintiún minutos cuarenta y ocho segundos y tres quintos en el aire; el 28 voló más de cuarenta y ocho kilómetros. El desarrollo de la aviación había impresionado, hacía tiempo, a Jusep Torres Campalans. "He aquí una nueva perspectiva: las casas aparecerán como cubos, los campos como

rectángulos" -había dicho meses antes. De este nuevo punto de vista nació la palabra "cubismo" (De la supuesta crítica de Juvenal R. Román) (Aub, 1958: 86-87).

Como es de sobra sabido el término *cubismo* está originado no por la experiencia de este aviador, sino por una crítica poco favorable de Louis Vauxcelles, seudónimo de Louis Mayer, quien, en 1908 desplegó una desbordante actividad como crítico en contra del arte moderno. Otra versión procede de G. Apollinaire quien sostenía que había sido Matisse el inventor del término en otoño de 1908, al ver un cuadro que representaba casas cuya apariencia cúbica le sorprendió vivamente (Apollinaie, 1979: 62).

A este mismo procedimiento se debe el que Aub decida convertir a Max Jacob, escritor e inexperto en las lides pictóricas, como él mismo, en el inventor del *collage*.

La labor realizada por medio de las notas a pie de página será un procedimiento definitivo del historiador ya que indica la supuesta filiación de los datos que se presentan, relaciona comentarios y personajes, añade bibliografía, deshace equívocos, o incrementa la información añadiendo textos tanto en temas de arte como generales.

1.2.1.- Algunas confusiones y anacronismos

El proceso de ambientación histórica que sigue un novelista puede necesitar algunos desajustes cronológicos intencionados para dotar al relato de mayor agilidad o interés dramático, sin embargo, si tratamos al autor como "historiador", estos "desajustes" serían considerados errores. No es éste el tema del presente apartado, sino los pequeños desajustes entre Max Aub y su narración, cosa que aumenta la confusión derivada de la complejidad novelesca. No hemos ido escudriñando expreso estos posibles desajustes pero hay que hacer notar que existen, como muestra basten los siguientes:

El primer ejemplo se puede situar entre los anacronismos deliberados el catálogo de las obras de *Jusep Torres Campalans* impreso en 1940 por H. R. Town para una exposición en la Tate Gallery que no se llegó a realizar. En él figuran los nombres de los coleccionistas, entre ellos el propio Max Aub como "propietario" de *San Lorenzo* y muchos otros amigos del escritor mezclados con personajes contemporáneos de *Jusep* y perfectamente lógicos dentro de la narración. Es evidente que en este caso lo anacrónico tiene un sentido deliberado y se puede considerar que éste es un pequeño "homenaje" ofrecido por el autor a sus amigos como guiño significativo de complicidad. Se sabe que llegó a regalar algunos dibujos, por lo que la lista de propietarios en algunos casos es real, como en el caso de Alfonso Reyes. Dentro de la narración estos guiños son evidentes desajustes anacrónicos ya que Max Aub no llega a conocer a *Campalans* hasta 1955, fecha muy posterior a la del catálogo mencionado, de 1940, y por lo tanto es imposible que su nombre figure entre los coleccionistas. El desajuste se extiende a otros propietarios, pero en estos momentos no entraremos en más detalles porque es un tema que tratamos en el cap. VIII.

Otro desajuste importante, creado con posterioridad a la novela, tiene que ver con la obra pictórica de *Jusep*, así, podemos comprobar como la vida del pintor se extiende mucho más allá de la novela a través de exposiciones como la de Nueva York, en la que Max Aub expone nuevos *cuadros* que supuestamente han llegado a sus manos por parte de la familia Merkel, enterada de su interés a raíz de la publicación de la supuesta biografía. Max Aub sale al paso de forma apropiada fechando las obras "extra" coherentemente, pero lo que de ninguna manera puede explicar, siguiendo esta misma coherencia histórica del personaje, son dibujos posteriores a la muerte del pintor, como en el caso de los correspondientes al *Juego de cartas*, publicado en 1964, (Jusep muere en 1957), que ni siquiera tienen relación estilística con la obra conocida en las numerosas ediciones de *Jusep Torres Campalans*. Estos dibujos que remedan a Alberti o a Miró (tal vez a Picasso), difie-

ren de los realizados para la novela de *Campalans*, claramente basados en Picasso, los fauves, Matisse o Mondrian. Es más, la baraja estaría en indudable relación, a pesar de la negativa de Max Aub a una posible filiación surrealista, con una baraja creada por el grupo parisino y, naturalmente, con otro anacronismo maxaubiano como *Antología traducida*. Hay otro caso mucho más claro, el retrato de E. Roblès fechado en 1961 y firmado por *J. Campalans* (en Roblès, 1961). Estas anacronías artísticas se pueden comprobar en el capítulo VIII.

Aparte de ésto, hay que hacer notar algunas imprecisiones cronológicas en la narración con respecto a sí misma que conducen al error y contribuyen a la confusión. Aclaremos expresamente que no entramos en comparaciones históricas reales sino narrativas, por poner algún ejemplo:

En el otoño de 1906 Picasso acude a Gosol por consejo de *Jusep Torres Campalans* y Max Aub anota:

Pablo y Fernanda fueron a Gosol. Cualquiera que haya visto primitivos catalanes, pintura o escultura, no tiene por qué buscar más antecedentes a la revolución producida por las "señoritas" de Avignon y los cuadros que las rodean. La manera de estar tratada la cabellera de cualquier Cristo en majestad da la solución de las feroces líneas paralelas de ciertas sombras, los ojos tienen esa terrible fijeza cuyos antecedentes habría que buscar más en las pinturas coptas de Capadoccia que no en lo bizantino. La composición misma de los cuadros de Picasso, de esa época fundamental, es hija de esa voluntad románica de traer a primer término la figura central, la de Dios, sin fondo determinado. Vean los interesados el altar de la Seo de Urgel, que Picasso se apropió en el otoño de 1906, y dictaminen. Toda su vida tendrá Picasso ese sostén. (Véase si no ese rostro de la Virgen, de un altar de la región pirenaica, y compárese con cualquier dibujo de estos últimos años, cf. grabado.)⁵ (Aub, 1958: 180).

5. Se refiere a dos ilustraciones, una de Picasso y otra de la cabeza de una

En éstos momentos ya se está hablando de que el cubismo, para *Jusep*, sería "su senda natural", cuando de acuerdo con el desarrollo de la narración aún estaba en ciernes. De todos modos, la habilidad del autor en situar el discurso de manera imprecisa en el tiempo hace dudar en ocasiones del posible error (Aub, 1958: 130).

Hay otros "errores" que son deslices discutibles, lo que Estelle Irizarry llama "irregularidades sorprendentes" (Irizarry, 1979: 97), contenidas en los *Anales* y que comentaremos más adelante al estudiar con mayor detenimiento esa parte de la novela.

1.2.1.1.- Referencias a 1936 como anticipaciones

Nada más comenzar la biografía de *Jusep Torres Campalans* nos encontramos con una referencia a la Guerra Civil española cuando Max Aub aclara la fecha y lugar de nacimiento del pintor, según los registros de la parroquia de San Esteban, en Mollerusa, "que fueron quemados en 1936" (Aub, 1958: 91). No será la única vez que el escritor recurre a este sistema ya que, en la última parte de *Luis Alvarez Petreña* (Aub, 1971f), cuando Max Aub encuentra en 1969 al poeta ficticio a quien creíamos muerto por suicidio en la primera parte, reaparece como Tomás Covarrubias, nombre que toma para cambiar de vida amparándose en la pérdida de papeles durante la Guerra Civil española (Aub, 1971f: 159).

Hay otros detalles que nos retrotraen no ya a 1936 sino a algunos años antes, como cuando a *Campalans*, que "jamás tuvo en cuenta consejo ajeno" le llaman "bruto" (Aub, 1958: 95). Cualidad que a Max Aub le parece indiscutiblemente atractiva desde 1929 ya que es utilizada igualmente para describir al artista de la segunda parte de *Luis Alvarez Petreña*, como veremos en el cap. IX.

virgen románica (véase cap. VIII) que no vienen reproducidas en todas las ediciones del libro.

Como si fueran premoniciones en *Jusep Torres Campalans*, éste anota en 1908 en el *Cuaderno Verde*:

No tener razón, sino conciencia: conciencia de la inconciencia (Aub, 1958: 215).

Y en nota aparte, Max Aub apostilla:

En 1936, los anarquistas catalanes hablaban de la disciplina de la indisciplina (Aub, 1958: 254 nota 10).

Pero no podemos por menos que recordar el título de la novela de Benito Pérez Galdós *La razón de la sinrazón* (1915) que puede estar en el origen de estos dichos.

Max Aub dota a su personaje de la capacidad de enlazar con el futuro pero está realizando otra labor, la de investir a su personaje de las cualidades de los anarquistas que él mismo conoció en 1936. Esta es una prueba de la indudable coherencia de la novela con el resto de su obra, incluido el *Laberinto*. No es una obra que pueda estudiarse aparte sin conocer las características del resto de la narrativa aubiana y de las circunstancias que dan lugar a sus obsesiones. De hecho, aún desarrollándose el grueso de la narración entre 1906 y 1914, lo cierto es que sigue estando en la órbita de la Guerra Civil, recordemos las palabras de Max Aub en 1960:

La guerra de España -la nuestra- empieza en 1909 con la Semana Trágica y el fusilamiento de Francisco Ferrer; sigue con la huelga general revolucionaria de 1917; el desastre de Annual, en 1921; la dictadura de Primo de Rivera, desde septiembre de 1923; la proclamación de la República, el 14 de abril de 1931; la rebelión de Asturias y su cauda catalana, en 1934; el alzamiento fascista y reaccionario del 18 de julio de 1936, vigente hasta hoy⁶.

6. Discurso de Max Aub con el título "La guerra de España", pronunciado en el Ateneo Español de México en junio de 1960 incluido en *Hablo como hombre* (Aub, 1967: 100).

Hay además algunos datos aislados que inconscientemente traen a la mente el exilio, como es el caso del personaje de ficción *Juvenal R. Román*, nombre equívoco, como veremos a continuación, que nace en Madrid alrededor de 1930 pero se educa en Francia, donde escribe en francés y trabaja para una gran editorial parisina. Max Aub sugiere sutilmente la idea de que es hijo de exiliados republicanos españoles.

Y sobre todo el hecho de que *Jusep* elija para su "retiro" el mismo país que acogerá a tantos españoles exiliados de la Guerra Civil, incluido el propio Max Aub. El pintor adopta una actitud que ya ha sido utilizada por muchas otras novelas sobre artistas, sobre todo las que parten de la leyenda de Gauguin, pero el clima prebélico y de desengaño que vive *Jusep* tiene un gran componente de identidad con la generación de Max Aub. Los dos, autor y personaje, comparten el mismo nexo de unión mexicano, Alfonso Reyes, que si en el primer caso es quien provee de la documentación necesaria para viajar a México a *Jusep* al trabajar en esos momentos en la Legación mexicana en París, en el segundo caso es el intercesor y aval que facilita la concesión de la nacionalización mexicana a Max Aub, nacionalización que le costó conseguir al no ser sus padres españoles de nacimiento (cap. II).

1.2.2.- Sustrato científico de Max Aub. Teóricos e historiadores

Como vimos en el capítulo anterior, Max Aub está en relación con los críticos de arte vanguardistas españoles desde los años 20, cosa que le pone en contacto con las últimas corrientes estéticas del momento. Además, a través de la revista francesa *NRF*, a la que se suscribe desde muy joven, conoce igualmente a los críticos de arte franceses. Su conocimiento se completa al formar parte del equipo organizador del *Pabellón español* en la *Exposición Internacional de París (1937)*,

sin olvidar el trascendental encuentro con Malraux. Esta base del conocimiento directo de las corrientes críticas es la que se percibe en la novela que estudiamos.

En la ficción, Max Aub se "documenta" con la opinión de teóricos e historiadores que no existen, como *Juvenal R. Román* o *Miguel Gasch Guardia*, pero que recuerdan por el apellido a personajes reales, manteniendo un equívoco bastante malicioso. Así, *Juvenal R. Román* es un nombre que se asocia con *Romain Rolland* o con *Jules Romains* o, incluso, realizando un salto gigantesco en el tiempo, al poeta latino *Juvenal*. Sin embargo, Max Aub distingue a este personaje con una existencia peculiar, puesto que le hace nacer en Madrid alrededor de 1930 y educarse en Francia, donde trabaja habitualmente. De este modo sugiere sutilmente la idea de que es hijo de exiliados republicanos españoles. Escribe, dice Max Aub, en francés y trabaja en una gran editorial parisina, que rápidamente podemos asociar a Gallimard, terreno que el escritor conoce muy bien. El procedimiento es muy simple, Max Aub no necesita ser más explícito.

Otro caso es el del crítico ficticio *Miguel Gasch Guardia* que se confunde inconscientemente con el conocido crítico español Sebastián Gasch, a quien está unido por una amistad que arranca de los años treinta (véase cap. II).

Este procedimiento de relacionar al personaje con personas conocidas o ficticias de cierta importancia lo relaciona E. Irizarry con el conocido refrán "dime con quien andas y te diré quién eres" que consistiría en vincular al personaje con nombres ilustres (Irizarry, 1979: 99-100) y evaluar de este modo su categoría al tiempo que ratifica su existencia.

Paul Laffitte, uno de los "críticos recurrentes", existió, fue un editor que fundó la editorial *La Sirène*, autor de *Jéroboam ou la Finance sans méningite*. Personaje curioso al decir de André Salmón (Salmón, 1956: 314), no parece haber cogido Aub de él más que el nombre, ya que el personaje podría ser trasunto de Pierre Drieu La Rochelle en el caso francés o tal vez Ernesto Giménez Caballero

en el caso español⁷.

De todos modos, para ser más exhaustivos, a través de los puntos siguientes se clasifican y enumeran las fuentes bibliográficas y documentales que se referencian en la novela.

1.2.3.- Bibliografía citada en Jusep Torres Campalans⁸

La ficción se transforma en realidad cuando Max Aub provee a su obra de "imaginación" del suficiente sustento documental a base de citas bibliográficas, opiniones de expertos, etc. Esta información es demasiado exhaustiva para una simple novela y además no siempre corresponde con la realmente utilizada y manejada por Max Aub para documentarse.

Uno de los puntos más importantes de la obra, en el que se encuentra el núcleo fundamental de sus fuentes de información y documentación, dice:

Debo pues hacer alarde de los servicios recibidos. Nunca los podré pagar: a Alfonso Reyes y a Jean Cassou que ventearon la pieza. Al Gobernador Aranda Osorio que me invitó a su Estado de Chiapas, sin prever las consecuencias. A André Malraux y a Jaime Torres Bodet que me aconsejaron, en París. A José María González de Mendoza que me señaló, una dulce tarde, en las Tullerías, la pista Odilon Redon. A mi mujer que me acompañó pacientemente en tantas idas y venidas, vueltas y revueltas, en busca de datos y certidumbres, por las calle de Montmartre y a tantas tiendas y puestos, no sólo en París. A

7. Ernesto Giménez Caballero intentaba conciliar fascismo y vanguardia tal como llegó a expresar en el capítulo "El expediente Picasso", de *Arte y Estado*, Madrid, 1935, pp. 43-49. En esta misma obra, su autor, compenetrado con la ideología fascista, mantiene un epígrafe titulado "Judaismo y marchantes" con la intención de descalificar la especulación mercantil. Según anota Francisco Calvo Serraller seguramente se sirvió de los datos "sorprendentes" de la subasta de los bienes confiscados a los marchantes alemanes Udhe y Kahnweiler por el Gobierno francés (Calvo Serraller, 1990: 123-124).

8. La bibliografía de los Anales se tratará aparte, la que sigue corresponde a citas de Max Aub como "historiador" en *Jusep Torres Campalans* y como conocedor de las teorías de arte contemporáneas.

Daniel-Henry Kahnweiler, a François Fosca, a Georges Braque, a José Renau, a Antonina Vallentin por los datos y documentos que me proporcionaron (Aub, 1958: 25).

En este párrafo, junto a las inevitables relaciones personales y los homenajes inevitables: Alfonso Reyes, Jean Cassou, André Malraux, Jaime Torres Bodet, José María González de Mendoza, José Renau, Peua, se encuentran verdaderamente los autores de sus fuentes documentales: Daniel-Henry Kahnweiler, François Fosca y Antonina Vallentin, autores de sendos libros sobre Picasso, Juan Gris, la Escuela de París, que se hallan en la biblioteca personal del autor, subrayados y con anotaciones en los márgenes, como veremos en próximos capítulos.

Para aclarar las distintas fuentes manejadas en la novela dividiremos la información que el propio Max Aub nos proporciona, en distintos grupos:

a) Los críticos y teóricos de Arte

1.- Rafael Benet⁹: De él cita la obra *Isidro Nonell y su época*, "p. 44. Ed. Iberia, Barcelona 1948", dentro de la supuesta crítica de *Miguel Gasch Guardia* titulada "Un fundador del Cubismo: Jusep Torres Campalans". El supuesto crítico *Gasch Guardia* dice en 1957:

El hoy muy oficial crítico y pintor, señor Benet, dice que no envidia la gloria de Nonell y Picasso. 'Y no será ninguna impertinencia afirmar -escribe- que el estilo paroxista de Nonell, estilo que el artista cultiva-

9. Rafael Benet había protagonizado la renovación de la plástica en Barcelona a través de órganos oficiales, en particular la revista *Art*, publicada por *La Junta de Exposiciones de Arte de Barcelona* desde octubre de 1933. Esta revista se inicia con un artículo de Rafael Benet sobre *Picasso i Barcelona*. Era una revista que seguía el modelo de los *Cahiers d'Art*, de Zervos. En el primer volumen se inserta un número extraordinario dedicado a Nonell. Es entonces cuando Max Aub le conoce, recordemos que tiene un dibujo de Rafael Benet retratando a Max Aub, fechado en 1929, e incluido en la edición de su libro *Geografía*. Después de la Guerra publicará *El escultor Manolo Hugué, Regoyos, Nonell, Joaquín Vancells, Futurismo y dada, Historia de la pintura moderna* y, en 1975, *Joaquín Sunyer*. En la biblioteca de Max Aub se encuentran: *Diario de Regoyos: El Impresionismo y más allá del Impresionismo* e *Isidro Nonell y su época* (A-B. Max Aub).

rá especialmente hacia 1899, está ya completamente formado en 1898 cuando el expresionismo en Picasso se manifiesta en igual fecha con bastante menos contundencia (nota 1: *Isidro Nonell y su época*, p. 44, Ed. Iberia, Barcelona, 1948). A Rafael Benet, ahora, le parece mal la rebelión. Pero la rebelión fue el signo del arte español de aquellos años. Luego se apagará no poco, para mal y muerte de muchos. No sólo Rafael Benet clama al cielo por los temas de Nonell o los de Picasso -los de la generación del 98-: los pobres, la mugre, los repatriados -de la guerra de Cuba-, los golfos, las meretrices¹⁰ (Aub, 1985: 86).

El alcance de esta crítica se comprobará en el capítulo siguiente.

2.- Jean Cassou¹¹: Max Aub le agradece el "ventear la pieza" de *Jusep Torres Campalans*, junto a Alfonso Reyes¹². Jean Cassou será quien teniendo en su poder

10. Como hemos podido comprobar por la cita anterior, Max Aub era amigo de Rafael Benet, pero no es extraño que pudiera hacer suyo este ácido comentario de su personaje porque es habitual en nuestro escritor no perdonar apostillas ácidas cuando lo considera oportuno pese a confesarse amigo de sus amigos.

11. Jean Cassou le ofrece a Aub un apoyo incondicional y fundamental desde el momento en que, siendo Director del Museo Nacional de Arte Moderno de París, le escribe el folleto que presenta la edición francesa. Previamente habría admitido ser utilizado como personaje fundamental en el libro, realizando el papel notarial de certificar la realidad de *Jusep Torres Campalans*. Por muchos motivos podemos considerar que es uno de los personajes que asesoran a Max Aub, de manera expresa o tácita, sobre la situación artística. Su discurso de investidura se titularía *Divorce entre l'Etat et le génie*, que redundaría en la problemática acerca de la libertad del artista que tanta importancia tiene en la obra aubiana. Posteriormente, con motivo de la exposición *Les sources du XXe. siècle*, escribe un texto introductorio al catálogo en el que restringe el periodo relativo a la exposición de 1884 a 1914. La primera fecha estaría marcada por la fundación del Salón des Indépendants y, por consiguiente, la primera manifestación del Néo-Impressionnisme. 1914 pone fin a una época feliz y de equilibrio europeo. A partir de esta fecha comienza la inseguridad del universo. Después de esta guerra asistiremos a los desastres de la Segunda Guerra Mundial y a las condiciones de angustia en las que nos encontramos actualmente. Desde su punto de vista los años que preceden a la guerra de 1914 son de una gran creatividad y efervescencia que aún hoy día dejan notar su impulso (Cassou, 1990), años que coinciden precisamente con la mayor actividad de *Jusep Torres Campalans*.

12. Alfonso Reyes será un gran apoyo para Max Aub, sobre todo en los primeros años en México. En este caso podría venir a cuento el comentario no sólo por la ayuda que siempre prestó al propio Max Aub y que se extiende al personaje de *Jusep* (efectivamente estuvo en la embajada de México en París en 1914), sino porque el propio Alfonso Reyes escribió en su momento unos *Retratos reales e*

el *Cuaderno verde* de Jusep se lo entrega a Max Aub al tiempo que le muestra por primera vez el ejemplar de prueba del *Catálogo* de 1942 de la exposición proyectada por H.R.T.; sin embargo, no será de éste último del que dispone Max Aub, quien tiene que recurrir al de Esteban Salazar y Chapela (Aub, 1958: 301)¹³. Aub, buen amigo de Cassou con quien mantiene amistosa correspondencia, se explica el retraimiento en prestar el documento,

en parte por su conocida aversión al correo, y, tal vez, porque se trata de una joya bibliográfica (Aub, 1985: 309).

Curiosamente Jean Cassou es también autor de algunas notas al margen en el *Cuaderno Verde* de Jusep (Aub, 1958: 254 nota 4)¹⁴.

3.- Benedetto Croce: *Campalans*, en clara postura anti-crítica, mete en el mismo saco a Benedetto Croce y a Lionello Venturi¹⁵. Del primero dice:

imaginarios, artículos que recopila en 1956 (Reyes, 1984). Asimismo tenemos que tener en cuenta la influencia que pudo tener en Max Aub la *Visión de Anáhuac*, en la que Alfonso Reyes defiende que la historia estaba obligada a descubrir nuevos mundos "como las muchas caras posibles de todo un pueblo plasmadas en un solo lienzo cubista". Es en su *Visión de Anáhuac (1915)* donde se realiza la fusión entre lo mexicano y lo español. Y, cómo no, el *Juego de la pintura*, en el que, con el fin de ilustrar a los niños, suyos y los de Enrique Díez-Canedo, reinventa el juego francés de los oficios con ilustraciones de pinturas del Museo del Prado, juego que pudo conocer el mismo Max Aub y hacerle concebir el *Juego de Cartas* (Perea, 1990: 7 y 642). Alfonso Reyes muere en 1959, al poco tiempo de publicarse el libro. Max Aub, quien admiraba profundamente a Alfonso Reyes, posee la colección completa de sus obras en su biblioteca personal (*A-B. Max Aub*).

13. Esteban Salazar Chapela (Almagén de la Sierra, Málaga, 1900 - Londres, 1965), es un escritor español. Habitual colaborador de *El Sol*, *Revista de Occidente* y *La Gaceta Literaria* antes de la Guerra Civil, como novelista escribió *Pero sin hijos* (1931). Desde 1939 se exilia en Inglaterra, donde estará encargado del *Boletín* del republicano Instituto Español en Londres. Allí continúa su labor crítica y escribe *Perico en Londres* (1959) donde aborda el tema de las emigraciones políticas españolas en Inglaterra, y *Desnudo en Piccadilly* (1959).

14. Nota que habla del cubismo como algo español, de esa manera Max Aub pone el juicio en boca de un experto que ratifica su idea.

15. Max Aub cita en los Anales (literatura) en 1902 a B. Croce cor. *Filosofía del espíritu* (primer tomo) y *Estética, ciencia de la expresión* y en 1903 el primer núm. de *La crítica*. En 1909 anota "Lógica". En 1913, *Breviario de estética*. Si Benedetto Croce publicó los *Problemi di Estetica* en Bari, en 1910, es razonable que Max Aub considere que Jusep puede hablar de B. Croce, aunque resulte dudoso que la información le llegue tan de inmediato. En cuanto a la versión castellana que pudo conocer Max Aub se publicó en Buenos Aires en 1939 con el título *Brevia-*

No se necesita ser Benedetto Croce para decir: 'El acto estético es forma y nada más que forma' ¡Nos ha fastidiado! (Aub, 1985: 25).

Pese a las especulaciones que podemos hacer acerca de si Aub conocía o no la obra de Croce o Venturi y de la atrevida suposición de que *Campalans* tuviera un conocimiento inmediato de lo último publicado en Arte, lo cierto es que Max Aub pudo servirse simplemente de opiniones ajenas extraídas de los libros que le sirven de documentación, por ejemplo de las expuestas por Romero Brest, una de sus incuestionables fuentes, cuando dice:

Admito que la peculiar tarea del artista es la de crear formas. Hace ya medio siglo que Benedetto Croce lo dijo de manera asaz terminante: "El acto estético es forma y nada más que forma". Pero esto no significa que la forma carezca de contenido: la forma es expresión -como ha enseñado el mismo Croce- y nada de lo que es humano deja de ser expresivo (Romero, 1986: 44).

Por lo que podemos comprobar que los displicentes comentarios de *Campalans* acerca de tales eruditos corresponden a las vertidas por Romero Brest en su estudio sobre *La pintura del siglo XX*, libro mencionado por Max Aub en una nota "muy escondida" (Aub, 1958: 297).

4.- Enrique Lafuente Ferrari: Citado en la supuesta crítica de *Miguel Gasch Guardia*, en donde se habla concretamente de su artículo *Las artes visuales y*

rio de Estética. Por otro lado también pudo conocer, justamente al escribir la novela, la versión castellana de *La storia come pensiero e come azione*, de 1938, que fue publicada en México en 1958 con el título *La historia como hazaña de la libertad*.

Lionello Venturi, hijo del historiador de arte Adolfo Venturi, nació en Modena en 1885 y falleció en Roma en 1961. Profesor de Historia de Arte de la Universidad de Turín desde 1915, abandona la cátedra en 1931 al negarse a prestar juramento de lealtad al régimen fascista. Emigra primero a París y, en 1939, viaja a Estados Unidos donde pasa a enseñar en diversas universidades. A su regreso, entra en la Universidad de Roma (1945-1960). Entre sus publicaciones se encuentra *Le origini della pittura veneziana* (1907), *Giorgione e il giorgionismo* (1913). *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci* (1919). *Il gusto dei primitivi* (1926, reeditado en 1972). *Pretesti di critica* (1929). *Cézanne, son art, son oeuvre* (1936). *Saggi di critica* (1956). *La via dell'Impressionismo. Da Manet a Cézanne y La Storia della critica d'Arte* serían posteriores a la edición de *Jusep Torres Campalans*, por lo que Max Aub no debía conocerlos entonces.

su historia en el pensamiento de Ortega, publicado en *La Torre* de Puerto Rico, núm. 15-16, de "1948"¹⁶.

- 5.- André Malraux: Max Aub dedica el libro sobre el *pintor imaginario* a Malraux. Y éste, consideramos, no es sólo un homenaje y un agradecimiento hacia el amigo, sino un reconocimiento de su influencia. Aub sin duda se deja influir por Malraux con respecto a Picasso y a sus teorías artísticas y museísticas. Max Aub tiene en su biblioteca personal sus libros sobre arte, *Le Musée Imaginaire*, Génève, 1947; *Psychologie de L'art. Le création artistique*, 2 vol. Génève, 1948; *Le Musée Imaginaire*, París, 1952, y *Metamorphose des Dieux*, París, 1957. Es tan evidente la relación, que Malraux, al recibir el libro, le contesta:

Je viens de recevoir le *Peintre Imaginaire* et lui ai trouvé une bonne tête -outre une bonne dédicace¹⁷.

Como se puede apreciar en el capítulo anterior, numerosos críticos tienen en cuenta la relación e incluso en algún caso se llega a decir que el autor de los cuadros es Malraux.

- 6.- José Ortega y Gasset, *Papeles acerca de Velázquez y Goya*: Max Aub lo cita en la dedicatoria, detrás de A. Malraux, después de Baltasar Gracián y Santiago

16. Suponemos que por una errata de Aub ya que se repite en otras ediciones (Aub, 1985: 88; 1962: 130) o por adecuación cronológica a la narración, Max Aub sitúa la fecha del artículo en 1948, cuando ésta revista, *La Torre*, de Río Piedras, Puerto Rico, números 15 y 16, corresponde a 1956. El primer número de la revista es de 1953. De 1948 es un artículo aparecido en *Insula* sobre Ortega y la crítica de arte, también de Enrique Lafuente Ferrari. Aunque Aub sólo cita el primero es muy posible que conociera toda la obra de Lafuente Ferrari, (Madrid 1898-1985) historiador y crítico de arte centrado en el estudio de la pintura española (*Breve historia de la pintura española*, 1934). De sus trabajos monográficos destacan los dedicados a Goya y a Picasso (especialmente el número extraordinario de la *Revista de Occidente*). Ha sido uno de los pocos historiadores españoles preocupados por cuestiones teóricas y metodológicas (*La fundamentación y los problemas de la Historia del Arte*, 1951). Colabora en revistas desde 1927, primero en *La Gaceta Literaria* y después *Arte Español*, que dirigió, *Goya*, *Gazette des Beaux Arts*, *Revista Española de Arte*, *Revista de las ideas Estéticas*, *Clavileño*, etc.

17. Carta de Malraux a Max Aub desde París, el 11 de agosto de 1958. (Leg. 9/8 A-B. Max Aub).

de Alvarado, a pesar de ser uno de los más furibundos detractores del poder de Ortega. Sin embargo la cita no parece ser exacta,

Hay que considerar cada obra de arte como un pedazo de la vida de un hombre.

JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Papeles acerca de Velázquez y Goya*

y pese a que resume esencialmente las mismas palabras de Ortega cuando avisa de los peligros de atribuir al cuadro significaciones que a cada uno le vengan bien, hay que dar con el significado preciso y único,

El método para lograrlo es arrancar enérgicamente el cuadro de las indecisas regiones donde suele dejarse flotar la obra de arte y tomarlo según lo que auténticamente es, a saber, como un fósil donde quedó mineralizado, convertido en mera e inerte "cosa", un trozo de la vida de un hombre (Ortega, 1987: 57).

En los Anales se cita igualmente *Meditaciones del Quijote* (1914).

7.- Palomino:

De Palomino cita Max Aub su gran obra *Vida de Pintores. El Museo pictórico y Escala Óptica* en el catálogo de obras de *Jusep Torres Campalans*, en el comentario a la obra *Homenaje a Van Gogh* pintada por *Jusep* hacia 1912, diciendo de ella que la composición es confusa y poco equilibrada seguramente por haber sido resuelta en una sólo sesión, Aub saca a colación a Palomino con el siguiente comentario:

Buenas esculturas echadas a perder por mal encarnadas (Aub, 1970: 349).

Aub señala la página de su cita, que sería la 356, pero no menciona la edición consultada por lo que no se puede comprobar, siendo éste un evidente error del supuesto "biógrafo" cuidadoso y sistemático que pretende ser¹⁸.

18. Este procedimiento, seguido por Aub a menudo, es un gran error para cualquier historiador, tal vez no para un novelista. En cualquier caso todos los comprobados nos hacen pensar que, una vez hallada la edición Aub se ajusta exactamente a la cita elegida. El tema no es desconocido para el escritor ya que en 1929 se había celebrado una conmemoración a Palomino por parte de E. Lafuente

8.- J. F. Rafols: Citado en la supuesta crítica de *Miguel Gasch Guardia*, a continuación del *crítico oficial* Rafael Benet:

El no menos oficial J. F. Ráfols escribe: 'El caso de Nonell tiene algo, en el sentido moral, del gusto de Toulouse-Lautrec. Ambos fueron cantores de la inmundicia...' 'La mendicidad, la pobreza resignada, la triste alegría del prostíbulo...' Las gitanas y los cretinos de Nonell, gran pintor de pocos temas, pocos cuadros; corta, intensa vida 'crapulosa' como, ¡ay!, todavía se dice, tienen 'aire', garra: desgarrados (86)¹⁹.

9.- Semper y Riegl²⁰.

Ferrari en *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 57, mayo 1929, p. 379. En 1955 vuelve a aparecer un artículo, esta vez de Gaya Nuño, leído asiduamente por Max Aub, sobre este tratadista: "Palomino: Un clásico de la Historia del Arte", *Insula*, Madrid, 15 sept. 1955, p. 10. Este segundo, aparecido en una revista en la que el escritor incluso colabora, convierten a Palomino en un tema de actualidad en el momento en que se está fraguando la novela.

19. En la biblioteca personal de Max Aub figura la obra de J. F. Rafols *Arquitectura de la Edad Media*, Barcelona, 1944. A pesar de que posiblemente no tuviera nada más que ésta, seguramente conocía el *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña (1951-1954)* y *Biografies i retrats d'artistes*, publicado en el *Butleri dels M.A.B.*, 1936, vol. VI, juny, núm. 61. J. F. Ráfols (Villanueva y la Geltrú, Barcelona, 1889 - Barcelona, 1965) fue pintor, historiador del arte y arquitecto. Desde 1926 se interesó por la crítica y la investigación artística. Es autor de la primera monografía sobre Gaudí y se mostró muy interesado por el Modernismo catalán. Colaborador de diarios y revistas catalanas como *La Veu de Catalunya* (1925-1926), *El Matí* (1932-1935) o *Destino* fue asesor técnico de la Junta de Museos de Barcelona.

20. Se trata de Gottfried Semper y Alois Riegl. El primero (1803-1879) dio un carácter universal y unas bases estéticas al movimiento técnico. Este rechaza todo idealismo y es partidario de la ciencia natural, al igual que Darwin. No se interesa por la vida íntima del arte, sino por la evolución de las formas esenciales. El origen de éstas, de los tipos y los símbolos, reside en la técnica, no dedicando ninguna atención a la pintura ni a la escultura, sólo a la arquitectura y las artes decorativas. El segundo (1858-1905) extrae sus juicios de la experiencia del arte griego y del arte italiano del Renacimiento, fuera de estos periodos artísticos nada ha alcanzado la perfección, entre otras cosas era reacio a considerar la arquitectura gótica como arte. Sin ser kantiano siente la necesidad de ir más allá del mero dato positivista. Convencido de que la historia del arte debe ser historia universal se pronuncia en contra de los prejuicios tradicionales. El principio que justifica el interés histórico y el juicio estético sería "la voluntad artística". La obra de arte muere si se la separa de su proceso espiritual creativo. Fue consciente de que, en el ámbito artístico, el individuo constituye la única realidad existente y que los grupos no son más que sumas. Su obra es más valiosa en cuanto crítica de los prejuicios académicos que como sistema de análisis estético.

Max Aub añade una nota como "historiador", hablando de *Jusep*:

Planteaba, ¿sin darse cuenta?, todos los problemas del origen del arte, discutidos por Semper y Riegl a fines del siglo pasado, (Aub, 1958: 296 nota 8).

Comentario de referencia a la conversación que mantiene con *Campalans* en San Cristobal en 1955:

Aunque usted no lo crea, el cubismo fue un arte realista, una reacción contra el simbolismo. En él nada de idea, de concepto ni de sustancia del objeto. No: el objeto mismo, sin proyección, tal como era, por todas partes. Sin *interpretación*. Ahora bien: cuando el hombre copia, servil, procurando la identificación, el parecido, no cuenta con la inteligencia ajena. Cuando crea, basta el sugerir contando con los demás. Un pintor naturalista se siente inferior al objeto que pinta, nosotros nos sentíamos superiores: le podíamos. Podíamos hacer con él lo que nos daba la gana (Aub, 1958: 276).

Es evidente que Max Aub estuvo en contacto con las teorías de éstos investigadores desde muy joven, identificándose al menos con la superioridad del individuo sobre la naturaleza y sobre la existencia del genio creador.

10.- Lionello Venturi: Como ya hemos visto, *Campalans* arremete, en la memoria de *Laffitte*, contra los críticos y los historiadores, tanto contra Benedetto Croce como contra Lionello Venturi, del que dice:

Y aquí tenéis al joven y ya famoso Lionello Venturi que, feliz de su hallazgo, dictamina: '¿Será necesario recordar que el valor de una obra de arte en ningún modo reside en la importancia social o religiosa de su contenido sino en la manera como la forma se adapta a un contenido, cualquiera que sea?' Lo mismo podía haber dicho que 'el valor de una obra de arte reside ante todo en la importancia social o religiosa de su contenido'.

Porque si alguna obra de arte llegara a eso sería reverenciada por los siglos de los siglos (Aub, 1985: 25).

Campalans hace alarde de un conocimiento bastante erudito acerca de los críticos incipientes de "su" momento, cuando sería difícil suponer ese conocimiento en circunstancias normales. Max Aub sin embargo sí conocía la obra de Venturi, aunque es difícil determinar la referencia completa de la cita, puesto que ésta no se facilita, a pesar de ir entrecomillada, (comprendemos que este detalle precisamente hace verosímil la conversación, ya que en una simple tertulia las citas no se suelen referenciar).

Hay que tener en cuenta que *La Historia de la crítica de Arte* fue publicada por vez primera en Estados Unidos en 1936 con el título *History of Art Criticism* y en francés en 1938 con el título *Histoire de la critique d'Art*, seguramente Max Aub tiene noticias de su existencia en ese momento. Para más certidumbre acerca de su conocimiento, recordamos que en los años 30 Gallimard editó una monografía sobre *La jeune peinture espagnole* con textos de Cassou, Venturi, Fierens y Sarfatti, en la que están representados Genaro Lahuerta y Pedro Sánchez, los pintores valencianos amigos de nuestro escritor. (Es Sarfatti precisamente quien comienza entonces a llamar a Pedro Sánchez 'Pedro de Valencia').

Sin embargo, al igual que en el caso de B. Croce, no debemos dejarnos engañar, Max Aub utiliza las citas de Romero Brest, quien, como hemos visto más arriba, al igual que critica a B. Croce, también critica a Venturi y sus opiniones "erróneas" cuando dice:

"¿Será necesario recordar -escribe en *La pittura contemporanea*- que el valor de una obra de arte de ningún modo reside en la importancia social o religiosa de su contenido, sino en la manera como la forma se adapta a un contenido, cualquiera que sea?" (...) (Romero, 1986: 43),

porque, al modo de ver de Romero Brest:

El error de Venturi deriva del empleo de dos proposiciones absolutamente antitéticas. El dice *esto no es* y *esto es*, sin advertir que tanto la negación

como la afirmación encierran una parte de verdad y de error (Romero, 1986: 44).

Por lo que podemos comprobar una vez más que los displicentes comentarios de *Campanals* acerca de tales eruditos corresponden a las vertidas por Romero Brest en su estudio sobre *La pintura del siglo XX*, libro mencionado por Max Aub en una nota "muy escondida" (Aub, 1958: 297).

b) Bibliografía artística general

1.- Baudelaire, (acerca de Goya), *Campanals* copia unos párrafos en su *Cuaderno verde*:

Lo mejor acerca de Picasso: 'Su gran mérito consiste en haber creado lo monstruoso verosímil. Sus monstruos nacieron viables, armónicos. Nadie se atrevió más que él en el sentido de lo absurdo posible. Todas esas contorsiones, todas esas caras bestiales, todas esas muecas diabólicas, están penetradas de humanidad... Es imposible apresar el punto de unión entre lo real y lo fantástico; frontera vaga que el analizador más sutil nunca logrará trazar tan trascendente y natural es, al mismo tiempo, ese arte'. Pero es de Baudelaire, acerca de Goya (Aub, 1958: 208).

La recuperación de Goya para la modernidad, tal como demuestra el ensayo de Nigel Glendinning, se inicia con los románticos que admiraban su capacidad para "inventar" pesadillas. En España, por medio de Ganivet en su *Idearium español* de 1897, vino a encarnar la manifestación del espíritu independiente de la nación.

Sin embargo los románticos no llevaron hasta sus últimas consecuencias la relación entre las imágenes y la experiencia real de Goya. Por el contrario, la nueva generación (expresionismo y surrealismo) prefería que su fantasía fuera menos explícita y más sugerente, pongamos por ejemplo a Huysmans en *À Rebours*. Victor Hugo fue uno de los primeros en considerar este tipo de cua-

lidades que Baudelaire describiría de forma tan expresiva en los versos de su poema *Les Phares* dedicados a Goya.

El que a *Campalans* el texto de Baudelaire le parezca igualmente referido a Picasso indica que para él tanto uno como otro artista son equiparables.

2.- Martín Chaussan-Rochefort, (*N.R.F.*, junio 1921).

Citado en el supuesto catálogo de H.R.T. y el cuadro *Ocaso* (¿1909-1910?), de quien se dice que

conoció el cuadro sin saber quién era su autor (...): "El hecho mismo del ocaso, siempre misterioso en sus resultados para el hombre, deja su sedimento en quien ha visto alguna vez la que yo califico de obra maestra de ese misterioso pintor". "La profundidad de tierra y cielo es sobrenatural, metafísica. La luz del horizonte anuncia un nuevo mundo" (Aub, 1958: 307).

3.- Paul Derteil: "Un pintor desconocido", *Arts et littérature*, agosto 1957 (Aub, 1985: 90)²¹. Dentro de su crítica cita a Daniel-Enrique Kahnweiler, con la obra: *Juan Gris*, 1946, (Aub, 1958: 83-85), a quien igualmente cita en los agradecimientos.

4.- Miguel Gasch Guardia, "Un fundador del Cubismo: Jusep Torres Campalans", *L'Abat-Jour*, agosto de 1957 (Aub, 1958: 78-83), personaje del que ya hemos hablado. Dentro de su crítica cita a R. Benet, Henrey Halévy y E. Lafuente Ferrari.

5.- Michel Georges-Michel: *De Renoir à Picasso*, París, Fayard, 1954 (267). Este libro se encuentra en la biblioteca personal de Max Aub con el título completo: *De Renoir a Picasso: Les Peintre que j'ai connus*, (París, Lib. Ar - thème Fayard, 1954). Libro que incuestionablemente utiliza para la documentación.

6.- Juan Gris, de quien Max Aub comenta:

Juan Gris reunió sus teorías en una conferencia que dio, en 1924, en la

21. Nos inclinamos a suponer que es un crítico imaginario.

Sorbonne: se publicó ese mismo año en el número 6 de la *Trasatlantic Review*, pp. 482-488 (Aub, 1958: 181 nota 17).

Referente a una discusión entre Jusep y Juan Gris en la que el primero dice

"Nosotros debemos ver las cosas como pintores, exclusivamente como pintores", (Aub, 1958: 154).

Se trata de la conferencia *Des possibilités de la peinture*, efectivamente publicada en *Trasatlantic Review*, París, junio 1924, págs. 482-488, siendo el texto de la conferencia pronunciada en la Sorbona el 15 de mayo de 1924. Hay que recordar que en la revista *Alfar*, a la que estuvo vinculado Max Aub, se tradujo el famoso texto de esta conferencia en el núm. 43 de septiembre de 1924, posiblemente gracias a Manuel Abril que ya en noviembre de 1923 había publicado un importante artículo en dicha revista titulado "El pintor Juan Gris".

Sin embargo no hay que olvidar que esta información pudo extraerla de el *Juan Gris* de Daniel-Henry Kahnweiler, libro que evidentemente forma parte de su documentación, como vamos a ver a continuación.

- 7.- A. Hauser: *Historia social de la Literatura y el Arte*, Madrid, 1957 (Aub, 1958: 254).

Citada en relación con las ideas de *El Sabio*, que se suponen parecidas a las de Hauser, publicadas *después*. Aquí Aub utiliza un procedimiento de "anticipación", poniendo en boca de uno de los personajes las teorías que, él sabe, serían conocidas posteriormente. Hay que recordar a este respecto que Picasso llamaba *El Sabio* a Juan Gris.

La obra de Hauser apareció primero en inglés en 1951 y más tarde en alemán en 1953. Habría una edición en Madrid de 1974 en Guadarrama. Max Aub posee esta obra en su biblioteca personal.

- 8.- Daniel-Enrique Kahnweiler: *Juan Gris*, 1946.

Esta edición de 1946 sin duda se trata de *Juan Gris: Sa Vie, son Oeuvre, ses*

Ecrits, París, 1946, Gallimard. Seguramente fue prestada por Renau y posteriormente devuelta a través de un familiar, según se desprende de la correspondencia que mantuvieron a raíz de la marcha de Renau a Berlín²². Max Aub tiene en su biblioteca personal *Les Années héroïques du Cubisme*, París, 1950.

- 9.- José Ramón Mélida. *Revue Encyclopédique*, número del 25 de febrero, París, pp. 152-4. Trad. P. Barjau:

"El arte en España: Situación general de las artes. La pintura", (Aub, 1958: 71-75).

Un español que escribe sobre arte español en una enciclopedia francesa, traducido por la esposa de Max Aub, P. Barjau (Perpetua Barjau). Naturalmente tiene todos los visos de ser una mera ficción. La misma "*Revue Encyclopédique* (de la casa "Larousse"), 15 de febrero de 1893 aparece citada por Max Aub, como un descubrimiento bibliográfico, (Aub, 1958: 254 nota 15), en relación con una anécdota que comenta *Jusep* en el *Cuaderno Verde* (1910):

¿Por qué habíamos de descubrir "ahora" el arte negro? Recuerdo todavía el asombro que me causó la fotografía de dos fetiches reproducidos en una revista francesa, que ojeé cuando tenía siete u ocho años en una botica de Vich. Lo recuerdo por la fotografía de un clisterazo que le daban a un negro, en la misma página (Aub, 1958: 211).

- 10.- John Porter: *A Short History of the Modern Art*, Random, Nueva York, 1947 (Aub, 1958: 87).

Es la nota 1 de la crítica de *Juvenal R. Román*,

Tal vez no deja de estar en lo cierto John Porter cuando asegura que 'el

22. En carta del 19 de diciembre de 1963 Renau pide a Max Aub, desde Berlín, algunos libros que necesita, entre ellos dos que le prestó en su momento, el *Juan Gris* y otro con datos sobre los pintores "fin de siècle" o Belle époque... (véanse apéndices). Max Aub le contesta que le envía uno de Fels ("único tuyo que creo tenía yo") porque el de *Juan Gris* se lo devolvió a su hijo mayor hace ya tiempo (Carta de Max Aub a Renau del 1-II-1964, leg. 12/18).

aducir fetiches africanos u oceánicos o pintura rupestre no lleva a nada, como no sea a engañarse hasta a sí mismo. Los indígenas procuraban el *trompe l'oeil* como Dios se lo daba a entender. El público, para serlo, necesita *sentir*, sentirse dentro: del personaje, del paisaje, de las flores. Lo demás es mirar, interpretar, jugar, divertirse, tomarlo en broma, no participar. Arte engañoso. Arte secundario, llamado a desaparecer tan pronto como la sorpresa que produjo se olvide. Todo lo fía a la inteligencia. Arte a medias, pues, a punto de derrumbarse (Aub, 1958: 87).

El hecho de que no hayamos encontrado rastro de John Porter no quiere decir que se pueda negar su existencia, sin embargo la forma de expresión utilizada, a pesar de que se pueda achacar a la traducción libre de Max Aub, se identifica demasiado con el escritor.

- 11.- Berthe Ratibor Termichewski: *Naissance de l'Art Nouveau*, París, 1931, cap. XII, pp. 111-115 (Aub, 1958: 1651-154 y nota 14 de 181).

Cuenta anécdotas de Juan Gris, Picasso y Jusep. Podría ser el trasunto literario de Gertrude Stein, citada por Max Aub como personaje, que está presente pero que no dialoga en ningún momento, cuando Max Aub debía conocer desde muchos años antes la obra de la norteamericana. En 1934 tuvo que leer la reseña de Edmundo Wilson sobre la *Autobiografía de Alice B. Toklas* en la *Revista de Occidente*. También podría tratarse del trasunto de Antonina Vallentín, ya que Max Aub utiliza para documentarse el *Pablo Picasso*, París, 1957.

- 12.- J. Romero Brest: *La pintura europea contemporánea (1900-1950)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1952 (Aub, 1958: 297). Es un texto fundamental en la documentación de Max Aub, tanto para la información como para la opinión. Curiosamente ni siquiera lo menciona en los agradecimientos, como hace con otros que también utiliza como documentación. La cita es algo marginal e incluso tergiversada cuando dice:

Tal vez se refiera a ello Romero Brest cuando asegura que "introduce una

nueva óptica que libera el movimiento de las *adherencias materiales* que aún conservan en la pintura sus contemporáneos y echa las bases para prestarle un nuevo fundamento subjetivo". *El subrayado es mío* (Aub, 1958: 297 nota 11).

Es una cita utilizada con bastante mala intención pues la refiere a una anécdota relatada por *Campalans* acerca de un artista de su época parisina que pintaba con sus propias deposiciones. El artista en cuestión, según el relato de *Campalans*, se llamaría Miguel Koltzov, un ruso de Kiev. Un gigante que se suicidó en 1913 y que influenció bastante a Kandinsky (Aub, 1958: 284-285).

Max Aub varía sustancialmente la cita del libro mencionado de Romero Brest con la intención de vilipendiar a Kandinsky, artista que no es de su agrado evidentemente. La cita es exacta refiriéndose a Larionov y Kandinsky

Va a ser un ruso, en efecto, el encargado de realizar la segunda gran revolución en el arte de nuestro tiempo: Wassily Kandinsky, quien introduce una nueva óptica que libera el movimiento de las adherencias materiales que aún conservaba en la pintura de sus contemporáneos y echa las bases para prestarle un nuevo fundamento objetivo (Romero, 1986: 180).

La cita, como vemos, es casi exacta, salvo en el término *subjetivo* que en la pág. 165 del Romero Brest utilizado por Max Aub (edición de 1952), leemos *objetivo*.

- 13.- Louis de Tellier: *L'époque heroïque*, París, 1927, pp. 87-89 (Aub, 1958: 180 nota 1), referente a:

"De Gerona le quedó a Torres Campalans un recuerdo imborrable" (Aub, 1958: 91).

c) Otra bibliografía

- 1.- Santiago de Alvarado, *Nuevo mundo caduco y alegrías de la mocedad en los años de 1781 hasta 1792*, citado en la dedicatoria tras A. Malraux y Baltasar Gracián.
- 2.- Miguel Bakunin, *Catecismo del Revolucionario* (Aub, 1958: 145), el catecismo de Forestier.
- 3.- Pío Baroja, *Memorias*, "Galerías de tipos de la época", Madrid, 1947. Max Aub toma una cita del libro y añade un comentario sobre el escritor noventaiochista:

"Picasso tenía de joven un arte atrevido y genial". Luego, a Baroja, envidioso de suyo, le molestó el éxito del pintor, (Aub, 1958: 180 nota 3).

La nota se incluye junto a un comentario de Picasso en la que éste comenta de Baroja

En Madrid, conocí a Baroja. Es un escritor joven. ¿No has leído nada de él? Es bueno, me gusta. Voy a ilustrar un libro suyo: "Las Mixtificaciones del Paradox" (Aub, 1958: 98)²³.
- 4.- Enrique Beltrán Casamitjana, *La meva joventut*, pp. 50-53, Perpiñà, 1941 (Aub, 1985: 190)²⁴. En referencia a "Enrique Beltrán, el futuro diputado de la Lliga" (Aub, 1958: 105), amigo de *Campalans*, gracias a él Aub toma conocimiento de los amores del pintor hacia Pepita Romeu. Evidentemente el nombre corresponde a un autor ficticio pero que puede ser trasunto de algún conocido.

23. Max Aub no guarda ningún rencor a Pío Baroja, de quien se declara deudor literariamente hablando, por las terribles declaraciones que realiza en *Memorias* acerca de su estancia en El Colegio de España en París, contra Araquistain, Trudi, su esposa, así como contra los jóvenes republicanos que compartían con él la Casa de España y la República en general (Baroja, *Memorias*, 1955: 758, 970, 1041 y 1939: 85, 150). Pero sí que le califica de "envidioso". Los recuerdos y juicios de Baroja relacionados con Picasso aparecen en las págs. 689-695.

24. Referencia bibliográfica transcrita literalmente.

5.- Franz Blom-Gertrude Duby, *La selva lacandona*, México, 1957, (pp. 332-333) (Aub, 1958: 296 nota 9)²⁵.

6.- Samuel Butler. Citado como referencia de otro personaje que no menciona:

Lebo estos detalles [información sobre Plá] a un colaborador de la *Bande à Bonnot*, que se refugió en Valencia en 1914. Como es natural, no me dio estos detalles sino el año pasado, en París. Buen traductor de Samuel Butler, por otra parte (Aub, 1958: 181 nota 19).

Por los datos podría tratarse de Victor Serge, pero no tiene sentido que no lo mencione si ya lo ha hecho antes, además, ni Victor Serge ni Rirette Maîtrejean son conocidos como traductores de Samuel Butler (Langar, Nottinghamshire, 1835 - Londres, 1902), radical satirizador de los conceptos victorianos de familia, educación y religión que escribe una nueva versión de Ulises que está en la misma línea unamuniana y maxaubiana titulada *The authoress of Odyssey* (1897), en la que sostiene que la epopeya atribuida a Homero fue obra de Nausica por lo que, tal vez, podemos entender que la mención por parte de Max Aub en esta ocasión puede ser una clave.

7.- Roberto Camp (aunque no llega a citar ningún libro concreto incluimos este nombre por lo que pueda tener de significativo). Se supone que es

Antiguo periodista del *Petit Journal*, vive retirado en Chantilly. Escribe allí una muy documentada historia del periodismo francés de principios de siglo, (Aub, 1958: 181 nota 18),

referente a (Aub, 1985: 167) en donde se cuenta que el cuadro de Jusep sobre *Francisco Ferrer* fue reproducido en París, Bruselas y Milán por varias revistas libertarias.

8.- Courbet (Documentos), carta a su amigo M. Castagnary, 16.1.1864 (Aub, 1958: 180 nota 7). Citado con referencia a una anécdota que cuenta Max Aub. Según

25. En la biblioteca personal de Max Aub se encuentran los dos volúmenes correspondientes publicados en 1955.

esta historia Luisa Kahn, berlinesa, copista del Louvre que acoge en su casa como inquilina a una compatriota, Ana María Merkel, había sido modelo de Courbet y, en una ocasión en que aquél pintaba un gran cuadro para la Exposición de 1864 teniéndola a ella como modelo, un panadero curioso ("El panadero de Ornans"), asomándose en muy mal momento al estudio, destruyó la tela con la puerta con lo que Courbet no pudo presentar el cuadro en aquella ocasión. Una buena historia si no fuera porque la descripción del cuadro

conocidos poetas franceses de la época reunidos alrededor del desnudo de Luisa Kahn, (Aub, 1958: 118),

coincide con el famoso cuadro de Courbet titulado *L'Atelier* (1885), así como "El panadero de Ornans" pudo haber existido al mismo tiempo que *Atardecer en Ornans* o *Entierro en Ornans*, lo que parece un juego de imágenes e historias inventadas a partir de ellas.

- 9.- Robert Escarpit: *Contracorrientes Mexicanas*, p. 55. México, Antigua Librería Robledo, 1957 (Aub, 1958: 294-295 nota 2). La traducción de este libro está realizada por Antonio Alatorre y la portada por Elvira Gascón. El índice es el siguiente: I. El corrido mexicano contemporáneo. II. Encuentro de religiones en México: Cristianismo y religiones indígenas. III. El "savoir-vivre" en México. IV. La risa mexicana. V. La novela caribe vista desde México. VI. La Universidad de México a los cuatrocientos años. VII. Libros mexicanos. VIII. Los estudios hispanoamericanos. IX. Historia literaria de las Américas. La pág. 55 corresponde al capítulo "Encuentro de religiones..." y concretamente a "La mitología", que va de la pág. 52 hasta la 59.
- 10.- Melchor Fernández Almagro²⁶. *Catalanismo y República Española*, Madrid, Espasa Calpe, 1932 (Aub, 1985: 76-77 nota 9).

26. Historiador y crítico español (Granada, 1893 - Madrid, 1966). Aunque se doctoró en derecho (1918), se dedicó al periodismo, ejerciendo la crítica teatral en *La época*, *El Sol* y *Ya*. Pasó a dedicarse a la investigación histórica y a la crítica literaria desde *ABC* y *La Vanguardia*. Entre sus obras es de destacar *Orígenes del régimen constitucional español* (1928).

11.- Góngora, *Soledades*.

Max Aub lo incluye dentro de una supuesta crítica de *Miguel Gasch Guardia*, que cita a su vez a Lafuente Ferrari criticando a Ortega, diciendo que éste se equivocaba en su opiniones musicales como en muchas otras cuestiones, por ejemplo el cubismo o Góngora que, aprovecha para apostillar Max Aub, no puede llegar a ser popular nunca, concretamente sus *Soledades*, pero eso no le da menos valor (Aub, 1958: 82). Hay que recordar que Góngora acompaña a nuestro escritor a lo largo de su periplo de cárceles y campos de concentración.

12.- Baltasar Gracián, *El Criticón* (Dedicatoria de la tercera parte)²⁷.13.- Henrey Halevy: *Cartas*, París, 1897 (Aub, 1958: 80). De él cita el supuesto *Miguel Gasch Guardia*:

"¿Qué somos en el mundo? Menos que las hormigas. Y nos hacemos ilusiones. ¿Es que hemos perdido todo sentido de la proporción? Todavía con Dios a cuestas podíamos presumir..."

14.- J. P. Jacobsen, *María Grubbe*²⁸.

Max Aub apostilla:

Rilke le dio -le prestó- a Ana María una novela danesa; no llega al corve-
jón de Dumas, pero encuentro algo que está bien: una comparación de la san-
gre y el vino (Aub, 1958: 234),

palabras que anota *Jusep* en el *Cuaderno Verde* (1913) y añade en una nota:

El párrafo al que se refiere es del cap. VII (Aub, 1958: 255 nota 24).

15.- Pedro Kropotkin: *Campos, fábricas y talleres y Palabras de un rebelde*.

27. En el proemio de Max Aub, detrás de A. Malraux.

28. Jens Peter Jacobsen (Thisted, Jutland, 1847-85) es un escritor danés. Su primer cuento, *Mogens* (1872) está considerado como la primera obra del naturalismo en su patria. Destaca por el cuidadoso estudio de las fuentes y el minucioso realismo de su novela histórica *María Grubbe* (1876). Su estilo se relaciona con la pintura de los impresionistas, introduciendo la sensibilidad decadente en la literatura nórdica, por lo que fue admirado por Rilke.

Jusep incluye citas de él, anotando las páginas y el nombre del escritor y título de la obra, sin tener la precaución de incluir la edición (Aub, 1958: 247-249). Es curiosa la manera de españolizar los nombres, común a *Campalans*, a Max Aub y en general a su generación.

16.- Manuel de Mier y Terán: *Descripción geográfica de la provincia de Chiapas*. Ateneo, núm. 3, Tuxtla Gutiérrez, 1952, pp. 153-54 (Aub, 1985: 292-293 nota 1).

17.- Nietzsche.

En relación con *Jusep*, comenta Max Aub:

tal vez tardía lectura de Nietzsche le llevara por el camino que empezaba a recorrer entonces Spengler, (Aub, 1958: 162).

Es uno de los filósofos que marcarán la generación del 98 como veremos más adelante. El viraje hacia Spengler justificaría las raíces fascistas de algunos pensadores de la generación del noventa y ocho.

En los Anales se cita *Genealogía de la moral* (1887) y *El crepúsculo de los ídolos* (1889).

18.- Benito Pérez Galdós: *Obras inéditas: Vol IV. Política española*, Tomo II, pp. 145-146. Madrid, 1923²⁹ (Aub, 1985: 70 nota 2).

19.- Elena Poniatowska ("entrevista a Ricardo Pozas"), *México en la cultura*, núm. 440, 26 agosto de 1957 (Aub, 1958: 293-294 nota 2)³⁰.

20.- Alfonso Reyes (Documentos), carta a Max Aub del 18.3.1957³¹.

21.- Rostenscher: *Die Wiederkunft des Dionysos. Der naturmystische Irrationalismus*

29. Por lo general reproducimos las referencias exactamente como se pueden leer en la novela. Max Aub no sigue el mismo orden de cita bibliográfica de una vez a otra.

30. Para ver la relación que tiene E. Poniatowska con Max Aub véase cap. II y cap. IV (declaraciones ficticias recogidas por Carlos Fuentes).

31. Alfonso Reyes mantiene correspondencia con Max Aub pero no con motivo de *Jusep Torres Campalans*. Con respecto a las relaciones entre Alfonso Reyes y Max Aub véase capítulo II.

in Deutschland, Frankfort, 1947

Algunos ilusos -como Rostenscher (...) creen hoy en un resurgimiento del sentido dionisiaco de la vida, como si el siglo XIX hubiera sido otra cosa" (Aub, 1958: 80).

22.- Angel Salcedo Ruiz. *Historia de España*, Madrid, 1914, pp. 855-56.

Max Aub añade a esta nota:

Nada escribimos de memoria en estos Anales sino estudiando y reteniendo sobre nuestra mesa documentos en que apoyar todas y cada una de nuestras afirmaciones: la indispensable brevedad de los *Anales* nos obliga a suprimir las citas. Sobre el estado de opinión que se refleja en este párrafo poseemos o hemos registrado toda una biblioteca y un archivo. Véase, por ejemplo, el discurso de Sol y Ortega en el Congreso (24 febrero 1899), donde se dijo, entre otras muchas cosas: "El país ha perdido la fe en la capacidad, en la probidad y en la moralidad del Ejército... Ha perdido la fe en la Marina, de la que siempre esperó, no que venciera, pero sí que le proporcionase alguna hora de gloria...", etc. Todo va por este tenor (Aub, 1958: 75-76 nota 7).

23.- Victor Serge. *Mémoires d'un Révolutionnaire*, París, 1951, p. 35 (Aub, 1958: 77-78 nota 10). La mayor parte de la información de que dispone Max Aub sobre los círculos revolucionarios de principios de siglo en París está extraída de éste libro (véase cap. VI).

24.- Spengler.

Como hemos visto más arriba, esta cita está en relación con *Jusep*:

tal vez tardía lectura de Nietzsche le llevara por el camino que empezaba a recorrer entonces Spengler, (Aub, 1958: 162).

Campalans, como miembro de la generación del 98, se dejaría llevar por las mismas influencias.

d) Revistas

- L'Abat-jour*, Zurich, julio 1957 (Dtor. Georges Richar-Marx) (Aub, 1958: 78).
- L' Anarchie* (1905) (Aub, 1958: 141).
- L'Art*, París, junio 1912 (Aub, 1958: 183)³².
- Arte joven* (revista dirigida por Picasso), Madrid (1901).
- Arts et litterature*, agosto 1957 (Aub, 1958: 182).
- Assiette au beurre* (Aub, 1958: 135, 286)³³.
- Figaro Illustrè*, París, 1 febrero 1914³⁴ (Aub, 1958: 183).
- La Guerre sociale* de Hervé, que modificará su título por el de *La Victoire* en 1914 (Aub, 1958: 174).
- L'Intransigeant* (Aub, 1958: 165).
- Libertaire* (Aub, 1958: 141).
- Le Matín* (Aub, 1958: 174).
- NRF*, París, junio 1921³⁵ (Aub, 1958: 307).
- La Plume*³⁶.
- La Presse* (Aub, 1958: 165).
- Revue Encyclopédique Larousse*, 15.2.1893 (Vid. José Ramón Mélida).
- Solidaridad Catalana* (Aub, 1958: 182 nota 25).
- Trasatlantic Review*, (1924) pp. 482-488 (Aub, 1958: 181 nota 17).
- La vie Parisienne*³⁷.

32. Corresponde a una supuesta encuesta a *Jusep*.

33. Donde publicaban ilustraciones Gris, Villon, Marcoussis, etc.

34. Declaraciones de *Campalans*.

35. Citado en el catálogo en relación con *Ocaso* y la crítica de Martín Chaussan-Rochefort. Como ya sabemos, Max Aub está suscrito a la *NRF* desde muy joven en Valencia.

36. *Cuaderno Verde 1913*. (Aub, 1958: 235).

37. Al igual que en *L'Assiette au beurre*, era una revista donde publicaban ilustraciones de Gris, Villon y Marcoussis (Aub, 1958: 286).

e) Bibliografía en los Anales

No entramos en el laberinto que puede suponer verificar todos los datos, si acaso hacer mención de las "irregularidades sorprendentes" mencionadas por Estelle Irizarry, quien enumera algunas muy curiosas relacionadas con los años de nacimiento o muerte en los Anales:

El cuadro histórico que corresponde al año 1902 anuncia que en ese año nacieron Nicolás Guillén y Roy Campbell, entre otros, pero en 1904 se repite el nacimiento de Nicolás Guillén. La proximidad de los años facilita el descubrimiento. Una investigación de los otros nacidos en 1902 revela que hay otro error, puesto que el autor inglés sudafricano Campbell nació un año antes. Guillén nació, efectivamente, en 1902 y no dos años después. Ahora bien, no es inconcebible que un erudito que se encuentre manejando tantos datos se equivoque de vez en cuando. (...) Pero sucede que al llegar al cuadro de 1910, surge otra repetición, esta vez de la muerte (...) de un personaje cuyo nombre no es fácilmente olvidado: *Lagartijo*, fallecido anteriormente en 1900. La predilección por la repetida muerte en espacios de diez años se manifiesta también en el hecho de que Juan Maragall, muerto en 1911 en realidad, como efectivamente lo consignan los anales de ese año, aparece con una defunción anterior, en 1901. A un amigo, Francisco Ayala, (...) le regala Aub una ofrenda de la fuente de la juventud al retardar su nacimiento cuatro años, a 1910 (Irizarry, 1979: 97-98).

La bibliografía que Max Aub cita en este apartado de la novela tiene el inconveniente de estar mediatizada por la cronología, sin embargo se puede comprobar, al leerla con detenimiento, que Max Aub estaba al corriente de algunas novelas prototípicas cuyos personajes son artistas plásticos que, en algunos casos, han sido acertadamente mencionadas por la crítica como ejemplares modelos para *Jusep Torres Campalans*. Como su carácter no es tan voluntario como el que corresponde a

las "notas" que Max Aub incluye a lo largo del libro, este punto será considerado sólo como referente informativo. Para conseguir poder manejar la información se ordenará según criterios alfabéticos. Se conservan en todo momento las características de las citas de Max Aub, sin utilizar otro criterio homogeneizador como pudiera ser el citar el título original o el nombre completo y exacto de los autores.

1. Literatura

E. de Amicis, *Corazón* (1886).

Andreiev, *Los siete ahorcados* (1908), *Sacha Yegulev* (1910).

Apollinaire, *Los pintores cubistas* (1913).

Azorín, *El buscapiés* (1893), *Charivari* (1897), *La sociología criminal* (1899), *La voluntad* (1902), *Antonio Azorín* (1903), *Los pueblos* (1905), *Clásicos y modernos* (1913).

Barbusse, *El infierno* (1906).

Pío Baroja, *Vidas Sombrias*, *La casa de Aizgorri* (1900), *Aventuras, inventos y mistificaciones de Silvestre Paradox* (1901), *La busca*, *Mala hierba*, *Aurora Roja* (1902), *El tablado de arlequín*, (1903), *La dama errante* (en la que se relata el atentado de Morral contra los reyes) (1908).

Barrès, *Los desarraigados* (1897).

C. Belmont, *Seamos como el sol* (1903).

Bergson, *Los datos inmediatos de la conciencia* (1889), *Materia y memoria* (1897), *La evolución creadora* (sic) (1906).

(Max Beerbohm), *Las obras de Max Beerbohm* (1896)³⁸.

38. En este caso Max Aub sólo cita una obra que sirve asimismo para denominar al autor, *The works of M.B.* (1895), *Las obras de M.B.* El que la fecha no sea exacta carece de importancia.

Max Beerbohm (Londres, 1872 - Rapallo, 1956), que era al tiempo que escritor un brillante dibujante británico, realizó las caricaturas de *Rossetti* y su círculo en 1922, parodiando el manierismo de las posturas decadentistas al mismo tiempo que él mismo era un representante exquisito del movimiento.

- Blasco Ibañez, *Arroz y Tartana* (1894), *La barraca* (1898), *Entre naranjos* (1900).
- A. Blok, *La alegría inesperada*, *La máscara de nieve* (1907) (Alejandro Blok), *Las horas nocturnas* (1911).
- Blondel, *Histora* (sic) y *dogma* (1904).
- León Blum, *Du Mariage* (1907).
- Bourget, *El discípulo* (1889).
- J. H. Breasted, *A History of Egypt* (1909).
- Robert Browning, *Charlas con ciertos individuos* (1887).
- Leon Brunschvig, *Introducción a la vida del espíritu* (1900).
- V. Brussov, *Urbi et Orbi* (1903).
- Buckhardt, *Geschichte der Renaissance* (1892).
- Bunín, *El pueblo* (1911) (Iván Bunín), *El valle seco* (1912).
- Samuel Butler, *Erewhon Revisited* (1901).
- Campoamor, *Humoradas* (1886).
- Mariano de Cavia, *Salpicón* (1892).
- Claudiel, *Cabeza de oro* (1890), *Cinco grandes odas* (1909), *La anunciación a María* (1911).
- J. Conrad, *Tifón* (1903), *Nostramo* (1904).
- Manuel Bartolomé Cossio, *El Greco* (1908).
- B. Croce, *Filosofía del espíritu* (primer tomo), *Estética, ciencia de la expresión* (1902), *La crítica*, primer número (1903), *Lógica* (1909), *Breviario de estética* (1913).
- d'Annunzio, *El placer* (1889), *El inocente* (1892), *El triunfo de la muerte* (1894), *Uk fuoco* (1898), *Laudi*, primer tomo (1903).
- Ruben Darío, *Azul* (1888), *Prosas profanas*, *Los raros* (1896), *Cantos de Vida y Esperanza* (1905), *El canto errante* (1907), *Canto a la Argentina y otros peomas* (sic) (1914).
- Salvador Díaz Mirón, *Lascas* (1901).

Dilthey, *Vivencia y poesía* (1905), *La estructura del mundo histórico en las ciencias del espíritu* (1910).

Durkheim, *Las reglas del método sociológico* (1894).

Alain Fournier, *Le grand Meaulnes* (1913).

A. France, *La rosticería de la reina Pedauque* (1893), *La vida de los pingüinos* (1908).

J. G. Frazer, *La rama dorada* (1890).

Freud, *Interpretación de los sueños* (1900), *Psicopatología de la vida cotidiana* (1901), *Teoría de la sexualidad* (1905), *Totem und Tabu* (1913).

John Galsworthy, *Los fariseos de la isla* (1904), *The Forsyte Saga* (1906).

Ganivet, *Granada la bella* (1896), *Idearium español* (1897), *Los trabajos del infatigable Pío Cid* (1898).

Gauguin, *Noa Noa* (1897)³⁹.

André Gide, *Les nourritures terrestres* (1897), *Prometeo mal encadenado* (1899), *El inmoralista* (1902), *La puerta estrecha* (1909).

Gleizer y Metzinger, *Del cubismo* (1912).

Ramón Gómez de la Serna, *El concepto de la nueva literatura* (1909).

Enrique González Martínez, *Silenter* (1909).

Gorki, *Narraciones* (1896), *Foma Gordev* (1899), *La madre* (1907), *La confesión* (1908), *El verano* (1909).

K. Hamsun, *Hambre* (1890).

T. Hardy, *Tess, de uberville* (1891), (Tomás Hardy), *The Dynasts* (1908).

Nicolás Hartmann, *La lógica del ser en Platón* (1909).

Heidegger publica, en Friburgo, su tesis doctoral (1914).

J. Ma. de Heredia, *Los trofeos* (1893).

Hermann Hesse, *Pedro Camenzind* (1904).

39. Es muy significativo que esta obra la sitúe Max Aub en el apartado de literatura, no en el de Bellas Artes. Es un libro que ha servido de base para numerosas novelas sobre Gauguin o Van Gogh y alguna película.

Edmundo Husserl, *Investigaciones lógicas* (primer tomo) (1900), *Ideas relativas a una fenomenología pura*, primeros *Anales de filosofía y de investigación fenomenológica* (1913).

Huysmans, *A Rebours* (1887).

Max Jacob, *Le roi Kaboul et le marmiton Gauvin* (1903), *Saint Matorel* (1911).

Jacobi, *La estética de Herder y de Kant* (1907).

Jacobsen, *Niels Lyhne* (1889).

James, *Principios de psicología* (1890), *Voluntad de creer* (1897).

Francis Jammes, *Clara d'Ellébeuse* (1899). (En 1905 se convierte al catolicismo).

H. James, *La taza de oro* (1905).

W. James, *Humanismo* (1903), *Does consciousness exist?* (1905), *Pragmatismo* (1907)

Jaspers, *Psicopatología* (1913).

Juan Ramón Jiménez, *Alma de violeta* (1900), *Laberinto* (1910), *Platero y yo* (1914).

J. Joyce, *Retrato de un artista adolescente* (1912).

(Abilio) Guerra Junqueiro, *Os simples* (1892).

Kierkegaard, primer tomo de las obras completas, (1909).

Kipling, *Primer libro de la selva* (1894), *Kim* (1901), *Jusso Stories* (1902).

Kuprin, *El duelo* (1905).

Selma Lagerlöf, *Gösta Berling* (1891).

Valery Larbaud, *Poèmes par un riche amateur* (1908), *Fermina Márquez* (1911), *A. O. Barnabooth, ses Oeuvres complètes* (1913).

Larionov, *El manifiesto rayonista* (1913).

D. H. Lawrence, *Hijos y amantes* (1913).

Lenin, *Materialismo y empiriocriticismo* (1908).

Lévy-Bruhl, *La moral y la ciencia de las costumbres* (1904).

Carlos Liebknecht, *Militarismo y antimilitarismo* (1907).

José López Silva, *Los barrios bajos* (1894).

- Leopoldo Lugones, *Lunario sentimental* (1909).
- Antonio Machado, *Soledades* (1903), *Campos de Castilla* (1912).
- Manuel Machado, *Almar* (1901).
- Maeterlinck, *La vida de las abejas* (1901), *El pájaro azul* (1909).
- Martín du Grad (sic), *Jean Barois* (1913).
- Ramiro de Maeztu, *Hacia otra España* (1889), *Hacia otra España* (1899)⁴⁰.
- Mallarmé, *Poesías completas* (1887), *Verso y prosa* (1893).
- Thomas Mann, *Los Buddenbrook* (1901).
- Maragall, *El sentimiento catalanista* (1897).
- G. Marcel, *Condiciones dialécticas de la filosofía* (1912).
- Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, primer tomo, (1890), *Orígenes de la novela española*, primer tomo (1905).
- Menéndez Pidal, *La leyenda de los Infantes de Lara* (1896).
- Meredith, *Baladas y poemas* (1887).
- D. Merejkowski, *Juliano, el apóstata* (1896), *Leonardo de Vinci* (1901).
- Enrique de Mesa, *Tierra y alma* (1906).
- Meyerson, *Identidad y realidad* (1907).
- Gabriel Miró, *La mujer de Ojeda* (1901), *Las cerezas del cementerio* (1910), *Las cerezas del cementerio* (1914)⁴¹.
- Georges Moore, *Ave arque vale* (1911).
- Moreas *Manifiesto* y fundación de la revista *El simbolista* (1886), *El peregrino apasionado* (1891), *Las estancias* (1901).
- Morre, *Refutación del idealismo* (1903).
- H. H. Munro (Saki), *Crónica de Clodoveo* (1911), Saki (H. H. Munro), *Bestias y superbestias* (1914).
- P. Natorp, *La filosofía, su problema y sus problemas* (1911).

40. ¿Una de las "irregularidades significativas"?

41. ¿De nuevo un "falso error"?

- Amado Nervo, *Perlas negras, Místicas* (1898).
- Nietzsche, *Genealogía de la moral* (1887), *El crepúsculo de los ídolos* (1889).
- Eugenio Noel, *Lo que vi en la guerra* (1912).
- Ma Nordau, *El mal del siglo*, (traducción de Nicolás Salmerón) (1892).
- José Manuel Othón, *Poemas rústicos*⁴² (1902).
- Jacinto Octavio Picón, *Dulce y sabrosa* (1891).
- O'Henry, *Los cuatro millones* (1906).
- Ors, *Glosari* (1906).
- Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote* (1914).
- Armando Palacio Valdés, *Riverita* (1886), *La hermana san Sulpicio* (1889).
- Emilia Pardo Bazán, *Los pazos de Ulloa* (1886), (Doña Emilia) *La sirena negra* (1908).
- Charles Péguy, dirige *Los cuadernos de la quincena* (1900), *El misterio de los Santos Inocentes* (1912).
- Ramón Pérez de Ayala, *La paz del sendero* (1903), *Tinieblas en las cumbres* (1907), *A.M.D.G.* (1910), *La pata de la raposa* (1912), *Troteras y danzaderas* (1913).
- Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, primera parte (1886), (Don Benito) *Torquemada en la hoguera* (1889), *Angel Guerra* (1890) (Don Benito), *El abuelo, Misericordia* (1897).
- Pirandello, *El difunto Matías Pascal* (1904), (Luis Pirandello), *La morsa* (1912).
- H. Poincaré, *Ciencia e hipótesis* (1902).
- Proust, *Los placeres y los días* (1896), *Del lado de Swann* (1914).
- Puig y Cadafalch, *L'arquitectura romànica a Catalunya* (1909).
- Eça de Queiroz, *La reliquia* (1887).
- Eliseo Reclus, *La anarquía* (1896).
- Darío de Regoyos, *España negra* (1888).
- Alejo Remisov (sic), *El reloj* (1908), (A. Remizov) *La quinta llaga* (1912).

42. El título no está subrayado.

- Jules Renard, *Pelo de zanahoria* (1896).
- Alfonso Reyes, *Cuestiones estéticas* (1911).
- Rimbaud, *Las iluminaciones* (1886).
- José Enrique Rodó, *Proteo* (1909).
- Romain Rolland, *Juan Cristóbal* (1904), en 1912 acaba de publicar *Juan Cristóbal*⁴³.
- Jules Romains, *La vie unanime* (1908), *Les copains* (1913).
- V. Rozanov, *Cerca de los muros de la iglesia* (1906).
- Russell, *Principios de las matemáticas* (1903), (B. Russell y A. N. Whitehead), *Principia mathematica I* (1911).
- (Cartas inéditas del marqués de Sade) (1899).
- Carl Sandburg, *Chicago Poems* (1914).
- Jorge Santayana, *La vida de la razón* (1905).
- Schnitzler, *Liebelei* (1896).
- Scheler, *El formalismo de la ética*, primer tomo (1910), (Max Scheler) *Del resentimiento y de la moral* (1912).
- B. Shaw, *Pigmalión* (1911).
- Upton Sinclair, *La jungla* (1906).
- A. Sorel, *Europa y la revolución francesa* (1904), *Reflexiones acerca de la violencia* (1908).
- Gertrude Stein, *Tres Vidas* (1909).
- L. Stevenson, *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886).
- Sudermann, *Frau Sorge* (1888).
- Luis Taboada, *Madrid en broma* (1890).
- (Taylor), el taylorismo (1911)⁴⁴.

43. Compuesto por 10 vols. comienza a publicarlos en 1904 y termina en 1912.

44. Max Aub no se molesta en anotar el nombre del teorizador del taylorismo, teoría económica que, teniendo en cuenta que los recursos mundiales son limitados, anuncia grandes carestías para el futuro.

Tolstoi, *Los evangelios*, *La sonata a Kreutzer* (1890), *Iglesia y estado* (1891), *Resurrección* (1900).

Unamuno, *Paz en la guerra* (1897), *Tres ensayos* (1900), *Vida de don Quijote y Sancho* (1905), *Poesías* (1907), *Del sentimiento traágico de la vida* (1913).

Paul Valéry, *Narciso* (1890), *La velada con el señor Teste* (1896).

Valle Inclán, *Sonata de Otoño* (1902), *Romance de Lobos* (1908).

Verhaeren, *Los desastres* (1889), *Los campos alucinados* (1893).

Verlaine, *Sagesse* (1888), *Paralelamente* (1889).

J. G. Watson, *Behaviorismo* (1914).

Wilde, *Balada de la cárcel de Reading* (1898).

(Walt Whitman), *Leaves of Grass (Hojas de hierba)*, primera edición completa, (1892)⁴⁵.

Xenius, *La bien plantada* (1911).

Yeats, *Andanzas de Oisín*⁴⁶ (1889).

Israel Zangwill, *Los hijos del Ghetto* (1892).

Zola, *L'oeuvre* (1886), *La débâcle* (1892).

(Juan) Zorrilla San Martín, *Tabaré* (1888).

José Zorrilla, *Concepción Arenal*⁴⁷.

Además:

Idealismo personalista de ocho jóvenes filósofos pragmatistas ingleses (1908).

Primer manifiesto futurista, en Francia, (1909).

45. Max Aub no se molesta en nombrar al autor de *Leaves of Grass*, muestra inequívoca de lo trascendental de esta obra para quien la cita.

46. *The wanderings of Oisín* (Los vagabundos de Oisín).

47. Concepción Arenal murió ese mismo año, tal como anota Max Aub.

2. Teatro

Andreiev, *La vida del hombre* (1906), *Anfisa* (1989).

Antoine (funda el Teatro Libre de París en 1887).

Arniches, *El Santo de Isidra* (1898), *La cara de Dios* (1899), *El puñao de rosas* (1902).

J. M. Barrie, *El admirable Crichton* (1902).

Benavente, *El nido ajeno* (1894), *La comida de las fieras* (1898), *La noche del sábado* (1903), *Rosas de Otoño* (1905), *Señora ama* (1908), *Los intereses creados* (1909), *La malquerida* (1913).

Copeau dirige *Le Vieux Colombier* (1913).

Charpentier, *Louise* (1900).

D'Annunzio, *La ciudad muerta* (1898) (1909)⁴⁸.

Tomás Bretón, *La bruja* (1887), *Gavin*, ópera en el Liceo de Barcelona (1892).

Javier de Burgos y J. Giménez, *La boda de Luis Alonso*, (1897).

Cassive, *La môme Crevette* (1899).

Chapí, López Silva, Fernández Shaw, *La Revoltosa* (1897).

Echegaray, *De mala raza* (1886), traduce *Tierra baja*, de Guimerá (1897), *El loco Dios* (1900).

Paul Fort funda el Teatro de Arte en 1890.

Galsworthy, *Strife* (1909), *Justicia* (1910).

Gorki, *Bajos fondos* (1903).

Guimerá, *Maricel* (1888).

G. Hauptmann, *Antes que salga el sol* (1889), *Los tejedores* (1892).

Ibsen, *Rosmersholm* (1886), *La dama del mar* (1888), *Hedda Gabler* (1890), *Solnes*,

48. Aquí incluye Max Aub no una obra, sino un comentario sobre la vida privada del escritor, ya que en 1909 se rompen las relaciones entre Eleonara (sic) Duse y Gabriel d'Annunzio.

el constructor (1892), *El pequeño Eyolt* (1894), *Juan Gabriel Borkman* (1896), *Cuando despertamos los muertos* (1899).

Ignacio Iglesias, *Ells Vells* (1903).

A. Jarry, *Ubu-Roi* (1896).

Lenormand, *El despertar del instinto* (1908).

Leoncavallo, *I. Pagliacci* (1892).

Maeterlinck, *Peleas y Melisenda* (1892).

Los Martínez Sierra, *Canción de Cuna* (1911).

Mascagni, *Cavalería Rusticana* (1890).

Pérez Galdós, *Realidad* (1892), *Doña Perfecta* (1896).

Puccini, *La Bohème* (1896).

Hermanos Quintero, *El ojito derecho* (1897), *El patio* (1900).

Ed. Rostand, *Cyrano de Bergerac* (1897).

Eugenio Sellés, *Las vengadoras* (1892).

B. Shaw, *Hombre y superhombre* (1903).

Stanislavsky y Nemirovich-Dantchenko fundan el Teatro de Arte de Moscú (1898), en 1905 Stanislavsky funda el Teatro experimental de Arte de Moscú.

Synge, *The Playboy of the Western World* (1907).

Ricardo de la Vega y Bretón, *La verbena de la Paloma* (1894).

Wilde, *El abanico de lady Windermere* (1892).

Además:

La dame de Chez Maxim (1899).

3. Revistas

ABC (1904).

L'anarchie (1905) (revista dirigida por *Alberto Libertad*, en París).

Arte joven (revista dirigida por Picasso), en Madrid (1901).

Blanco y Negro, Madrid (1891).

El Diario, Gerona (1888).

Der Sturm, Berlín (1910).

Europa, Madrid, bajo la influencia de José Ortega y Gasset (1910).

La huelga general, periódico de Francisco Ferrer, en Barcelona (1902).

Mercure de France (1890).

Tierra y libertad, órgano del movimiento obrero anarco-sindicalista (1888).

4. Premios Nobel

Björnstjerne Björnson (1903).

Josué Carducci (1906).

Gerardo Hauptmann (1912).

Paul von Heyse (1910) (Pablo von Heyse muere en 1914).

Rudyard Kipling (1907).

Selma Lagerlöf (1909).

Mauricio Maeterlinck (1911).

Federico Mistral y José Echegaray (1904).

Mommsen (1902).

Sully Prudhomme (1901).

Rabindranath Tagore (1913).

Enrique Sienkiewicz (1905).

2.- Primeras conclusiones acerca de los modelos literarios de Max Aub

La elaboración exhaustiva de la documentación que Max Aub cita a lo largo del libro ha sido expuesta con la idea de comprobar con seguridad los libros que el escritor conoce y que tienen relación con el mundo artístico que estamos estudiando. No pretendíamos cerciorarnos de la exactitud de los nombres, títulos o fechas, ni siquiera resaltar las anárquicas citas de Max Aub.

La bibliografía expuesta responde a distintos intereses. Por un lado estaría el interés del escritor por la recreación de la época llamando la atención sobre lo más significativo de ella dentro de las líneas temáticas en las que se plantea la novela, o sea, el pensamiento revolucionario y los acontecimientos artísticos previos a 1914. Junto a estas evidencias, sin duda, se pueden apreciar los gustos del propio autor que aprovecha para rendir homenaje a obras que aprecia especialmente (por ejemplo cuando cita *Leaves of Grass* (1892) o *La dame de Chez Maxim* (1899), tan conocidas que ni siquiera se molesta en anotar el autor).

Como detalle anecdótico, resaltar los tratamientos familiares y afectuosos a los escritores, como cuando nombra a Emilia Pardo Bazán como Doña Emilia o a Benito Pérez Galdós como Don Benito tal como popularmente se les conocía, o la costumbre popular de castellanizar los nombres extranjeros, como en el caso de los premios nobel Gerardo Hauptmann (1912), Pablo von Heyse (que muere en 1914), Mauricio Maeterlinck (1911) y Enrique Sienkiewicz (1905). Estos detalles de humor castizo desaparecen en las traducciones.

Hay que tener en cuenta que si bien nos ofrece una valiosa información, porque dentro del exhaustivo listado se citan algunos libros que se pueden considerar precedentes de *Jusep Torres Campalans*, ésta se interrumpe en 1914 con lo cual

libros que son fundamentales para comprender la evolución de la imagen del artista y que, estamos seguros, Max Aub debía conocer, no son, naturalmente, mencionados.

2.1.- Influencias que la crítica periodística ha ido descubriendo en Jusep Torres Campalans

Entre los comentarios, crónicas, estudios periodísticos que la obra ha ido suscitando desde que salió a la luz en 1958, ya aparecen numerosos intentos por situar esta obra dentro de unas coordenadas de intereses similares. Hay que tener en cuenta que la mayoría parte de la información que viene dada por el propio Max Aub a través del *prólogo indispensable* y las aportaciones de personajes tan singulares como Jean Cassou, conocedor de la literatura española al tiempo que especialista en arte contemporáneo.

Así, podemos encontrar numerosas pistas entre algunas de las reseñas periodísticas que el propio Max Aub guardaba en su archivo particular, reseñas que hemos enumerado en el capítulo anterior. Cronológicamente el desarrollo sería el siguiente:

El 11 de julio de 1958, en el "Informe Especial" de Ramírez de Aguilar, ya se habla de la realidad que adquiere sobre el escritor el personaje ficticio, a la manera de Don Quijote sobre Cervantes (Ramírez de Aguilar, 1958), con lo que marca esta clarísima influencia.

El mexicano Francisco Zendejas, de Galerías Excelsior, decía en 1958 al presentar el libro, que está influido por Victor Serge y sus *Memorias de un revolucionario*, al menos en los Anales, hipótesis que no es en absoluto descabellada ya que el mismo Max Aub cita ampliamente a Victor Serge. Posteriormente hemos comprobado que Victor Serge es una de las fuentes fundamentales de Max Aub para recrear el ambiente revolucionario de *Jusep Torres Campalans* (véase cap. VI).

Rafael Solana, en 1958, relaciona acertadamente la novela con *The Moon and Six-pence* (de W. Somerset Maugham), con Noel Coward en *Desnudo con violín* y con Pierre Louys y *Les Chansons de Bilitis* (donde el autor se inventa a una poetisa griega).

Con respecto a William Somerset Maugham (París, 1874 - Niza, 1965), quien publica *The moon and six-pence* en 1918, es lógico que no aparezca reflejado en los anales de Max Aub por las fechas. En España se conoce como *La luna y seis peniques* (trad. J. Romero de Tejada), publicada en México en 1979. Es evidente que Max Aub conoce esta obra ya que en 1946 había aparecido un artículo de E. Lafuente Ferrari en *Insula*⁵⁰, con el título "Somerset Maugham y el 'Caso Gauguin'", artículo que estamos seguros que conocería el escritor, siendo ésta una revista que consulta habitualmente y un crítico al que conoce y admira.

Noel Pierce Coward (Teddington, 1899 - Port María, Jamaica, 1973), es un escritor conocido en los años 20, posterior por tanto a los anales confeccionados por Max Aub.

Ahora bien, si *Les chansons de Bilitis* (*Las canciones de Bilitis*) se conoce en 1894 y Max Aub no la cita en los anales es muy probable que, de conocerla, no la tomara en cuenta, al menos para escribir el libro.

En 1961 un autor casi anónimo, C. M.⁵¹, a raíz de la edición francesa encuentra antecedentes de una novela tan singular en *Tom Jones*, *Moll Flanders* y *Robinson Crusoe*. Sin embargo, acertadamente, indica que el arquetipo principal sería el *Quijote*, modelo que el propio Max Aub reconoce en las primeras páginas.

Con *Tom Jones* se está refiriendo indudablemente a la novela de Henry Fielding, *The history of Tom Jones, a foundling*, 1749. Max Aub naturalmente no la cita en los anales, sin embargo, en el capítulo III, hemos podido comprobar como tiene en

50. Núm. 3, Madrid, mayo 1946, p. 1 y 3.

51. "Josep Torres Campalans: L'imaginaire plus vrai que le vrai", en *Carrefour*, 22.3.1961. (Leg. prov. 2-A A-B. Max Aub).

cuenta la concepción de la historia de Fielding a través de un artículo de Unamuno.

Tanto *Moll Flanders* como *Robinson Crusoe* están escritas por D. Defoe. La primera es de 1722 y la segunda de 1719. Como en el caso anterior no pueden aparecer en los anales, que abarcan de 1886 a 1914. Tampoco aparecen en la bibliografía que cita Max Aub a lo largo de la novela, sin embargo es interesante tener en cuenta esta anotación que tiene que ver con el concepto de novela histórica que se analiza en el capítulo III.

Ese mismo año Pierre Abraham en la prensa francesa⁵² encontraba una serie de relaciones y antecedentes de la novela muy acertados:

Vous me direz qu'il existe des romans où l'on voit vivre et travailler un artiste-peintre, sculpteur, musicien ou écrivain. Zola a suis un peintre en scène, Bourget un écrivain, Roger Martin du Gard un philosophe. Et vous - penserez tous au *Jean-Christophe* de Romain Rolland, si vivant, si présent qu' on s' imagine connaître le musique qu' il a composée (...) Dernier touche: Max Aub a dédié son livre à André Malraux. C'est normal. Ne s' agit-il pas d' un "musée imaginaire"?

La novela de Zola de la que habla Abraham es *L'Oeuvre*, una de las novelas que componen *Les Rougon-Macquart*, (1871-1893), obra que Max Aub conoce sobradamente y que incluye en los anales el mismo año en que nace *Jusep Torres Campalans* (1886).

Paul Bourget publicaría *Le disciple* (*El discípulo*) en 1889 obra que, igualmente, se incluye en los anales elaborados por Max Aub y en ese mismo año.

Roger Martín du Gard publicaría *Jean Barois* en 1913, obra que también está incluida en los anales por Max Aub.

Con respecto a Romain Rolland, es tanto más acertado este escritor cuanto que el propio *Jusep* lo cita en el *Cuaderno verde*:

52. Pierre Abraham, "Le prince de l'Humour", *Europe*, 4.1961. (Leg. prov. 2-A A-B. Max Aub).

Romain Rolland hubiera debido escribir la música de Juan Cristóbal (Aub, 1958: 228).

Escrita de 1904 a 1912, el comentario del personaje de Max Aub se supone que corresponde a este último año. Max Aub, autor de una novela similar, sí pinta los cuadros de su personaje. Naturalmente está incluida en los anales, el año 1904 y el año 1912, cuando se concluye.

También es muy acertado el comentario relativo a Malraux ya que Max Aub, muy amigo de André Malraux, posee en su biblioteca los libros correspondientes a *Le Musée Imaginaire* (1947 y 1952), así como la *Psychologie de L'art* (1948) y la *Metamorphose des Dieux* (1957), entre otros. Además, en la carta que acusa el recibo de la primera edición de *Jusep*, el propio Malraux lo califica acertadamente como imaginario:

Je viens de recevoir le "Peintre Imaginaire" et lui ai trouvé une bonne Tête -ou tre une bonne dédicace⁵³.

Jean Cassou en 1961⁵⁴ había apreciado la relación que existía entre Unamuno y sus teorías sobre *Don Quijote* y Max Aub y *Jusep Torres Campalans*, no sin razón y

53. Carta de A. Malraux a Max Aub, París, 11.8.1958. Leg. 9/8. A-B. Max Aub.

54. Conviene recordar su origen por la importancia que tiene en la obra y el autor que comentamos. Jean Cassou (1897-1981) es de origen español y figura destacada del hispanismo francés. Publicó un *Panorama de la littérature espagnole*, 1929; *Cervantes*, 1936, y realizó numerosas traducciones de Unamuno y D'Ors, entre otros. En España fue colaborador de la *Revista de Occidente*. Fue delegado en España, con André Malraux, del *II Congreso internacional de intelectuales en defensa de la cultura* (1937). Fue director del Museo Nacional de Arte Moderno de París de 1945 a 1965, fechas en las que se publica *Jusep Torres Campalans*. Entre sus libros de arte se encuentran *Situation de l'art moderne* (1950) y *Panorama des arts plastiques* (1960). Ese mismo año se inauguró una exposición organizada por él mismo con el título de *Les sources du XXe. siècle*. En la introducción al catálogo incide en el periodo 1884-1914, fechas coincidentes casi con exactitud con la vida artística de *Jusep Torres Campalans* (Cassou, 1990). En líneas generales coincide su apreciación del arte de esos años con la que se percibe en la novela como veremos más adelante. Con respecto a *Jusep Torres Campalans* comentamos el artículo titulado "Cet homme est le héros du canular le plus vertigineux du siècle: Toute la realite est peut etre imaginaire", aparecido en *Arts*, París, 15 al 21.3.1961.

sin conocimiento de causa, ya que primero fue muy amigo de Unamuno⁵⁵ y después, a raíz de la Guerra Civil, de Max Aub.

La idea de *D. Quijote* como inspirador de *Jusep Torres Campalans* es muy utilizada. Es la misma que aporta Otto Maria Carpeaux en un artículo publicado en Rio de Janeiro:

E satira a maneira espanhola: (...) como no *Don Quijote*, escondese atrás do riso o sentido moral de uma *novela exemplar*. E sátira contra os que abandonam os incômodos problemas morais, quando fica resolvido o problema de sua própria vida e carreira. Mas são êsses problemas morais de noisa época que Max Aub não abandonou. São testemunhas disso seus livros sobre a guerra civil espanhola e a epígrafe de um dos seus contos, encontrada un Pascal: "Si ce que je dis ne sert à vous éclairer, il servira au peuple. Si ceux-là se taisent, les pierres parleront".

Deseja-se que a "descoberta" de Max Aub sirva para o mundo descobrir o próprio Max Aub e se lumbrar dos graves motivos que lhe inspiraram a obra⁵⁶.

Y también la resalta Giuseppe Cintioli, el traductor de *Jusep Torres Campalans* al italiano

E l'ha colto, per esempio, Jean Cassou quando ha scritto: "Tout est imaginaire. Les Espagnols le savent bien". E subito, sulle tracce di Unamuno: "Don Quichotte, personnage imaginaire... avait possédé toute la vérité du monde". Don Chisciotte, don Jusep, Max Aub...(Cintioli, 1963: 363).

Jose Carlos Mainer también subraya en 1973 la relación entre Malraux y Max Aub con respecto a *Jusep Torres Campalans*, así como otras coincidencias con autores

55. A quien dedica un capítulo de su autobiografía, "Unamuno en exil", (Cassou, 1981). Como hemos citado anteriormente, también está publicado "Retrato de Unamuno por Jean Cassou" y la contestación del pensador español (Unamuno, 1977).

56. Otto Maria Carpeaux, "A Descoberta de Aub", *Diario de notícius*, Rio de Janeiro (1961) leg. prov. 2-A A-B. *Max Aub*.

extranjeros de primera fila:

en 1948, André Malraux inicia la publicación de su *Psychologie de l'Art* (posteriormente titulada *Les voix du silence*), en un intento de penetrar en la significación consoladora de la tradicionalidad artística que une a través del tiempo una manzana pintada por Caravaggio y una mancha luminosa de Cézanne, pero, diez años después, Max Aub, más modesto que su amigo francés, se inventa a un pintor, Jusep Torres Campalans, para explicarse y explicarnos, histórica y emocionalmente, por qué pintó -entre 1906 y 1914- un pintor catalán que tiene algo de Picasso, de Joan Miró y de Paul Gauguin⁵⁷, y cuyo resultado es un libro no por casualidad dedicado a André Malraux (Mainer, 1973: 6).

Precisamente analizando la obra y comparándola con *Luis Alvarez Petreña*, una novela anterior, José Carlos Mainer apunta una interpretación nueva bastante consistente, pues verá en ellas un ingrediente muy importante

su medular vanguardismo en el que había elementos de cierta detonante actitud *dadá* (la irrefrenable tendencia al *collage*, a lo sorprendente, a la ruptura de los géneros literarios) y, junto a ello, una marcada preocupación por las valencias que asociaban el hecho cultural con el hecho histórico (Mainer, 1973: 6).

José Domingo en 1973 vuelve a subrayar la influencia de *Martin du Gard* en Max Aub, donde los personajes históricos se codean con los de ficción⁵⁸.

José Luis Cano apuntaba las referencias a Unamuno en un artículo de 1970,

Max Aub puede decir, si se le pincha demasiado, lo que solía decir Unamuno:

57. Aparte del parecido que podamos ver entre los dos artistas en su huída de la civilización hacia "tierras vírgenes" y la admiración que el propio *Jusep* deja sentir por este pintor a lo largo de la novela, Max Aub cita el libro de "memorias" de Gauguin, *Noa Noa* en los anales (1897), dentro del apartado de "literatura".

58. José Domingo, "Guía para el lector español de Max Aub", *Insula*, julio-agosto 1973, p. 8. Esta relación con *Martin du Gard* ya la comentamos más arriba.

que algunos de sus entes de ficción, son más reales y verdaderos que algunos personajes vivos, y más perdurables porque quedan ya en la historia (Cano, 1970: 9).

En la última edición española de *Jusep Torres Campalans*, de 1985, dejando aparte las múltiples erratas y errores en la novela, es apreciable la anónima presentación que comenta la obra y menciona otras dos novelas claves sobre el artista contemporáneo con las cuales estaría relacionada:

La boca del caballo de Joyce Cary y *El coleccionista*, de John Fowles (Aub, 1985: 10).

La primera, de Joyce Cary (Londonderry, 1888 - Oxford, 1957), titulada originariamente *The horse's mouth*, se publica por primera vez en 1944. Aparece en Buenos Aires una versión en castellano en 1954 con el título de *La boca del caballo*, (1973), de ella se realiza una película conocida en castellano como *Un genio anda suelto*.

La segunda, de John Fowles (Leigh-on-Sea, Essex, 1926), se titula *The collector*, de 1958, pudiera ser que no influyera demasiado en *Jusep Torres Campalans* al publicarse en el mismo año.

En *La broma literaria en nuestros días*, Estelle Irizarry contempla los antecedentes en general de bromas como la de Max Aub en el uso tradicional del anónimo y del seudónimo, detrás de los cuales innumerables autores ocultan su identidad. El disfraz protector hizo posible las guerras literarias del Siglo de Oro⁵⁹ y, frecuentemente, más que procurar al escritor una posible escapatoria, lo que proporciona es la posibilidad de crear personajes-autores que viven fuera del libro con identidad propia independiente de la del creador.

59. Recuerde el ejemplo de Quevedo con el poema anónimo *Católica Sacra, Real Majestad...* que le costó cuatro años de cárcel. Otro buen ejemplo sería el mexicano Manuel Gutiérrez Nájera, quien en el siglo XIX cambiaba de personalidad literaria con cada uno de los más de treinta seudónimos que adoptó.

Otro antecedente es la impostura, un tipo de falsificación en que un autor atribuye sus propias creaciones a otro, del pasado, o inventado por él o ya conocido⁶⁰. A este último grupo pertenecen numerosas imposturas concebidas a raíz de la publicación del *Quijote*⁶¹.

Entre otras muchas bromas e imitaciones⁶², Estelle Irizarry menciona el caso de Prosper Mérimée (1803-1870), quien escribió una colección de dramas cortos supuestamente traducidos del español titulada *Le théâtre de Clara Gazul*, inventándose a tal efecto una biografía (como vemos un antecedente de *Jusep Torres Campalans* tal vez desconocido por Max Aub). Según cuenta Irizarry, la broma fue tan convincente que algún español llegó a afirmar que éstas obras eran aún mejores en el español original (leyenda idéntica a la originada por *Campalans*). Y no contento con eso, Mérimée también llegó a inventar una carta de Robespierre y las obras de un poeta húngaro (¿antecedente de *antología traducida*?).

Para Irizarry la broma literaria es una travesura emprendida con propósitos esencialmente literarios y humorísticos que casi siempre incluye todas las pistas necesarias para conducir al lector al descubrimiento de la superchería y una confesión de paternidad. Antecedentes serían Walter Scott con falsos epígrafes atribuidos a baladas antiguas y G. W. Häring, quien publicó en *Lepsic*, 1824, una

60. Impostura por tanto sería la broma de Carlos Fuentes inventándose opiniones de escritores y críticos del momento acerca de *Jusep Torres Campalans* y que hemos reproducido en el cap. IV.

61. La versión del misterioso Alfonso Fernández de Avellaneda aparecida a raíz de la primera parte del *Quijote* y desmentida por Cervantes en el prólogo a la segunda parte del libro publicada en 1615. Se ha atribuido a Lope de Vega, Ruiz de Alarcón, Guillén de Castro, Tirso de Molina y los hermanos Argensola entre otros.

A Cervantes le salió un imitador erudito, Adolfo de Castro y Rosi (1826-1898), que hizo pasar una obra suya, *El Buscapié*, por obra del Escritor.

Otra cuestión es la evidente influencia de Cervantes y el *Quijote* en Max Aub y *Jusep Torres Campalans*.

62. Muchos casos se encuentran en William S. Walsh, *Handy-book of Literary Curiosities*, Detroit: Gale Research, 1966.

supuesta traducción de una novela de Walter Scott titulada *Walladmor*. Otro autor, DeQuincey, que pretendía traducirla al inglés, comenzó a buscar la versión original, pero al no aparecer ésta, y percatándose de la superchería, decidió fabricar su propia novela, con lo que se dió lugar a una cadena de bromas.

Pese a que Irizarry omite las obras de Jorge Luis Borges dentro de su estudio porque el autor confesaba abiertamente el carácter apócrifo de sus bibliografías y notas (por ejemplo en *Ficciones*), o las *Falsas novelas* de Ramón Gómez de la Serna, los cancioneros apócrifos de Antonio Machado y las *Coplas de Juan Panadero* de Rafael Alberti, lo cierto es que habría que tenerlas en cuenta en el núcleo de las probables influencias de Max Aub, al igual que el prólogo apócrifo de Francisco Ayala que sí que analiza, los versos de Clara Beter en la poesía de César Tiempo o el falso inédito de Unamuno de Ricardo Gullón (Irizarry, 1979).

Igualmente hay que tener en cuenta la aportación de Chantal Colonge cuando sitúa la novela de Max Aub dentro de la literatura sobre Picasso, haciendo hincapié sobre todo en la defensa que supone de la genialidad y la españolidad del artista, considerado pintor francés por muchos. Genialidad y españolidad que fue cuestionada por autores españoles como Pío Baroja, Ortega y Gasset, Juan de la Encina o Eugenio d'Ors, mientras que *Jusep Torres Campalans* es

de bout en bout, un hommage à Picasso: en effet, Picasso y apparaît presque à chaque page; il y est montré comme le héros, le modèle, le mage incomparable (alors que Gris, par exemple, y est dénigré systématiquement). (Colonge, 1978: 142).

La línea de mitificación de Picasso se continúa en poetas como Vicente Aleixandre o Rafael Alberti, de los que Colonge dice:

Ni Velázquez ni Goya n'ont trouvé de pareils chantres. C'est un privilège de notre époque que cette attention fervente apportée par les poètes aux peintres, et c'est le privilège d'un artiste aussi étonnant que le fut Picasso que d'avoir pu, dans les poètes, trouver des commentateurs d'une

pareille qualité (Colonge, 1978: 147).

Colonge nos proporciona una nueva perspectiva a la hora de situar la novela de Max Aub, línea de mitificación Picassiana que, en cierto modo, también era conocida por Jean Cassou.

2.2.- Otras posibles relaciones literarias

Ya hemos podido comprobar las relaciones que los críticos han percibido entre otras obras novelas y *Jusep Torres Campalans*. Sin embargo lo que se observa con más claridad en la bibliografía facilitada por Max Aub en los anales, es la acumulación de libros "de situación" o ilustrativos del momento social y cultural que vive el protagonista de la historia, por lo que las fuentes citadas están en consonancia con el anarquismo nihilista del protagonista, *Campalans*, como Andreiev, Bunin, A. France, Jules Romains, Gorki, A. Blok...

No pretendemos realizar un estudio exhaustivo de la bibliografía facilitada por el escritor, pero sí conviene llamar la atención sobre algunos autores por el atractivo que ofrecen a la luz de la propia trayectoria de Max Aub y de su generación. Así, por ejemplo, entre los mencionados arriba:

Iván Alexéievich Bunin (Vorónezh, 1870 - París, 1953) es el primer Premio Nobel ruso después de la Revolución, por lo que llega a ser muy popular. Genaro Lahuerta comenta que le conoció en los años treinta en París y podemos suponer que también fue entonces cuando Max Aub lo descubre. Su curiosa apariencia podría ser un modelo del aspecto físico de *Campalans*, como veremos en el capítulo siguiente.

En el último caso es de destacar el curioso cambio que se produce en Alexandr Alexándrovich Blok (San Petesburgo, 1880-1921) que llama la atención por cierto parecido biográfico con Max Aub en los años treinta, cuando se produce el cambio desde la literatura deshumanizada a la comprometida. Así nos encontramos con que los primeros versos de Blok, datados en 1903, causaron entusiasmo en los círculos

decadentes y simbolistas de San Petesburgo y Moscú pero, tras una profunda crisis espiritual a la cual no fue ajena la derrota de los motines revolucionarios de 1905, sufrió una transformación radical que le hizo renegar de su papel de poeta admirado por la primera generación simbolista, burlándose ferozmente de sí mismo y de sus compañeros. En *La máscara de nieve* (1907), citada por Max Aub, nos describe un San Petersburgo neblinoso inmerso en un clima maléfico, para lo cual utiliza unos ritmos poéticos angustiosos que han quedado como ejemplo de melodiosidad del verso ruso.

Entre los escritores decadentes que Max Aub debió conocer ampliamente en su primera juventud, cuando aspiraba a ser parte de la camarilla de *La Revista de Occidente*, se encuentra Joris Karl Huysmans, de quien cita, naturalmente, *A Rebours*, novela que consideramos significativa para el estudio de las primeras obras de Max Aub, especialmente *Fábula verde*⁶³.

Otro escritor y dibujante que renegará de los círculos manieristas y decadentistas, en este caso ingleses, será Max Beerbohm (Londres, 1872 - Rapallo, 1956), también citado por Max Aub.

Jules Romains, autor de *La vie unanime* (1908) no ha pasado desapercibido para los estudiosos de Max Aub. La admiración que Aub le profesa en los años veinte le permite acercarse al escritor cuando lo encuentra en Murcia de forma accidental durante uno de sus viajes comerciales. Es entonces cuando Jules Romains le facilita la carta de presentación para Enrique Díez-Canedo, carta que utiliza dos años después.

De A. Sorel, autor que forma parte importante de la narración en cuanto a los círculos anarquistas, se citan *Europa y la revolución francesa* (1904) y *Reflexiones acerca de la violencia* (1908).

También nos encontramos con autores que naturalmente fueron cruciales para Max Aub como Azorín, Pío Baroja, Doña Emilia, Bergson, Blasco Ibañez, Campoamor,

63. También tiene aspectos biográficos de la niñez parisina de Max Aub.

Rubén Darío, Valle-Inclán, André Gide... Siendo como son todos ellos fundamentales para la obra aubiana y no siendo éste un apartado conveniente para entrar en profundidad, sólo nos gustaría resaltar algunos detalles relacionados con estos autores:

Doña Emilia Pardo Bazán publicaría en 1904-1905 *La Quimera*, una novela clave basada en la vida y la muerte del pintor Vaamonde, protegido de Doña Emilia. La novela comienza a conocerse en la revista madrileña *La Lectura*, pese a lo cual no es una de las obras citadas por Max Aub.

El hecho de mencionar a Campoamor es bastante significativo, ya que vivió el rechazo de los modernistas pero, a partir de trabajos de Gaos, Cernuda, Cano y otros, se produce un intento de revalorización al destacarse su empeño en despojar de artificiosidad el lenguaje poético e integrar en el poema el humor y la ironía.

De Rubén Darío hay que tener en cuenta algunos cuentos y narraciones en relación con el arte y los artistas publicados en *Azul* (1968. Primera edición de 1937) como "El pájaro azul" (76), "En busca de cuadros" (91), "Paisaje" (94), "Aguafuerte" (95), "Acuarela" (98), "Un retrato de Watteau" (99), "Naturaleza muerta" (101), "Al carbón" (102), "Paisaje" (193).

Valle-Inclán es especialmente recordado con *Luces de Bohemia*, (1975). El personaje de Max Estrella tendría alguna correspondencia con Alejandro Sawa, representante de la bohemia que vivió en Madrid y París, donde conoció a P. Verlaine, acabando sus años ciego y sumido en la miseria y que, en ocasiones, recuerda por sus características al personaje de Avellac en *Jusep Torres Campalans*.

También hay que resaltar algunos autores que han sido citados acertadamente por los críticos de Max Aub como precursores de la novela, como Bourget, *El discípulo* (1889), Zola, *L'Oeuvre* (1886). Curiosamente esta novela se publica el mismo año en que nace *Campalans*, siendo una obra fundamental para el estudio de

la imagen del artista en la literatura. El conocimiento de esta obra por parte de Max Aub es innegable, como asimismo debería conocer el ensayo crítico de Eugenio D'Ors (1882-1954) sobre *Cezanne*, publicado en 1921 y editado en francés en 1930. En el primer capítulo, "Cézanne en la novela", d'Ors estudia el personaje central de la novela de Zola, *L'Oeuvre*, llamado Claude Lantier, en quien todos adivinaban el retrato de Cézanne, gran amigo de Zola hasta ese momento. Sin embargo ya entonces D'Ors percibe acertadamente, como estudios posteriores han confirmado, que el personaje no coincide exactamente con el pintor Cézanne⁶⁴.

Entre los pensadores en general y las obras relacionadas con el arte es donde podemos comprobar con mayor exactitud el ambiente en que se desenvuelve *Campalans* junto a los parámetros seguidos por Max Aub. Si bien comprendemos que en ocasiones son referencias históricas inevitables y no necesariamente consultadas por el escritor:

Apollinaire, *Los pintores cubistas* (1913)⁶⁵.

Primer manifiesto futurista en Francia, 1909⁶⁶.

Bergson, *Los datos inmediatos de la conciencia* (1889), *Materia y memoria*

64. Vid. a éste respecto F. Calvo Serraller "La novela de Monet" (1986: 113-127) y sobre todo J. Rewald en *Historia del Impresionismo* (1972) y *Cézanne et Zola*, París, 1936.

65. Guillaume Apollinaire, seud. de Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzky (Roma, 1880 - París, 1918) inicia su apoyo al arte último con los *fauves* en 1908 y posteriormente al cubismo con *Les peintres cubistes*, publicado en 1913. Ese mismo año, al entrar en contacto con Marinetti, escribiría el manifiesto *L'antitradition futuriste*, que no figura en los anales de Max Aub.

66. Publicado en francés en la primera página del periódico parisiense *Le Figaro* el 20 de febrero de 1909 mientras se enviaban cientos de copias en italiano a los personajes principales de toda Italia. Entre ese momento y el comienzo de la primera guerra mundial, más de una docena de manifiestos fueron publicados y acompañados por artículos en la prensa. Mientras tanto se celebraban exposiciones y manifestaciones futuristas en teatros y galerías de toda Italia, París, Londres, Berlín, Bruselas, Amsterdam, Munich, Rotterdam, Moscú y Petrogrado. El "Primer Manifiesto Fundador del Futurismo" de 1909 es conocido por sus once principios que glorifican la acción y la violencia y vilipendian la tradición de cualquier especie. Apollinaire se mostró hostil al principio pero más tarde se acercó al grupo, como lo demuestra el que escribiera en 1913 su propio manifiesto *L'Antitradition futuriste*.

(1897), *La evolución credora* [sic] (1906)⁶⁷.

Leon Brunschvig, *Introducción a la vida del espíritu* (1900)⁶⁸.

Manuel Bartolomé Cossío, *El Greco* (1904)⁶⁹.

Durkheim, *Las reglas del método sociológico* (1894)⁷⁰.

J. G. Frazer, *La rama dorada* (1890)⁷¹.

67. Henri Bergson (París, 1859-1941), publica *Essai sur les donnés immédiates de la consciencia* en 1889, *Matière et mémoire* en 1896 y *L'évolution créatrice* en 1907. Su pensamiento ejerce una influencia muy importante en la literatura, sobre todo en M. Proust o Ch. Peguy, y en la crítica literaria, sobre todo por el concepto de tiempo referido no sólo a la evolución material y biológica sino a los estados de conciencia por lo que la memoria adquiere un importante relieve como la facultad que caracteriza la vida profunda de la conciencia. Consideramos que es un autor de gran relevancia para Max Aub. Es de hacer notar que el importante ensayo sobre *Le rire*, de 1899 no es mencionado por Max Aub en los anales.

68. Léon Brunschvig es un filósofo francés (París, 1869 - Aix-les-Bains, 1944) que fue profesor de la Sorbona en 1909. Resumió los problemas planteados por la crítica kantiana a la luz del estudio de las ciencias.

69. Manuel Bartolomé Cossío (Haro, 1857 - Madrid, 1935) fue discípulo y colaborador de Francisco Giner de los Ríos en la Institución libre de enseñanza, catedrático de Teoría e Historia del Arte de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, catedrático de la Universidad Central y director del Museo Pedagógico de Madrid. Fue uno de los pioneros de las Misiones pedagógicas, proyecto que ideó en 1922 pero que no se puso en práctica hasta 1931. *El Greco* (1908) es su obra más importante como historiador del arte y base de la moderna valoración del pintor ignorado durante el siglo XIX. Incluso en 1881 Federico de Madrazo, a la sazón director del Museo del Prado, se lamentaría de no poder retirar las "caricaturas absurdas" del pintor. Comenzó a ser reivindicado por Baudelaire y por pintores de diversas tendencias como Delacroix, Manet, Degas, Millet o Fortuny.

70. Émile Durkheim (Épinal, 1858 - París, 1917) fue profesor de Filosofía en la Sorbona en 1902. Su tesis, *La división del trabajo social* (1893), intentaba mostrar que el desarrollo del individuo va acompañado de una dependencia cada vez más estrecha de la sociedad. Sus principios fueron defendidos en las *Reglas del método sociológico* (1894). Lo esencial de su método consiste en examinar los hechos sociales como existentes fuera de las conciencias individuales. Su "ciencia de las costumbres" no excluía sin embargo el papel de la conciencia moral individual.

71. Sir James George Frazer (1854-1941) fue uno de los primeros en sistematizar el mundo de la magia y aclarar su clasificación de homeopática y contaminante. *The Golden Bough* (*La rama dorada*) fue publicada originalmente en inglés en dos volúmenes (1890), posteriormente fue seguida por una edición monumental de 12 volúmenes (1907-1914) los cuales el autor abrevió en uno (1922). De la edición abreviada se hizo traducción en español en 1944 por la editorial mexicana el Fondo de Cultura Económica, a manos de Elizabeth y Tadeo I. Campuzano. La segunda edición de ésta es de 1951 y la primera reimpresión de 1956. Suponemos que es una de éstas ediciones mexicanas la conocida por Max Aub quien no duda en incluir la primera edición en los anales a pesar de que sería muy dudoso el conocimiento in-

P. Natorp, *La filosofía, su problema y sus problemas* (1911)⁷².

Nietzsche, *Genealogía de la moral* (1887), *El crepúsculo de los ídolos* (1889)⁷³.

Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote* (1914)⁷⁴.

Alfonso Reyes, *Cuestiones estéticas* (1911)⁷⁵.

Rimbaud, *Las iluminaciones* (1886)⁷⁶.

mediato de dicha obra por el círculo de *Jusep*. En éste libro se inicia el estudio buscando los fundamentos del misterioso culto de Nemi, cuyo sacerdote se mantenía como tal hasta que otro lo mataba y ocupaba su lugar. La razón última residiría en que el hombre, hecho Dios, debía morir al acercarse a su ocaso para garantizar así un dominio eficaz del viento, de la lluvia y de la fructificación.

72. El filósofo alemán Paul Natorp (Düsseldorf, 1854 - Marburgo, 1924) fue profesor en la universidad de Marburgo de 1885 a 1922. Comenzó bajo la influencia de las doctrinas sobre "pedagogía social" de Pestalozzi, interesándose principalmente por el papel de la religión dentro de la eticidad. Posteriormente, siguiendo una orientación neokantiana, se propuso el análisis de la estructura de las ciencias exactas de la naturaleza y adoptó una actitud idealista según la cual la objetividad se reduce a relaciones lógicas. *Filosofía, su problema y sus problemas*. *Introducción al idealismo crítico* data de 1911.

73. El filósofo alemán Friedrich Wilhelm Nietzsche (Röcken, 1844 - Weimar, 1900) es fundamental para la comprensión de la generación de 1898, a la que pertenece *Jusep Torres Campalans*, e incluso a la del mismo Max Aub. *Zur Genealogie der Moral (La genealogía de la moral)* data de 1887 y *Die Götterdämmerung (El crepúsculo de los ídolos)* de 1888. Curiosamente no se mencionan *El Anticristo* ni *Ecce homo*, que datan igualmente de 1888 ni los escritos contra Wagner.

74. José Ortega y Gasset (Madrid, 1883-1955) escribe *Meditaciones del Quijote* efectivamente en 1914, su primer libro, que lleva en su seno una nueva filosofía y toda una teoría de la realidad, aunque es más importante y trascendente en aquel momento la conferencia que da en Madrid el 23 de marzo de 1914 titulada *Vieja y nueva política*. *Meditaciones del Quijote* se trata de una serie de "meditaciones" sobre la manera española de ver las cosas, partiendo de los hombres de la generación del 98 como contribución de Ortega para la reforma de las realidades sociopolíticas del país.

75. Siempre Alfonso Reyes. Max Aub lo cita una y otra vez, le regala obras de *Jusep Torres Campalans*, aparece en los agradecimientos... La importancia de esta figura en la vida y en la obra de Max Aub está por estudiar en toda su amplitud. Esta obra, *Cuestiones estéticas*, de 1911, fue publicada en París por la casa Ollendorf, editorial en la cual se produce el primer encuentro entre *Campalans* y Alfonso Reyes en 1914.

76. Arthur Rimbaud (1854-1891) comienza a escribir *Las iluminaciones* aproximadamente en 1873, siendo publicadas finalmente a cargo de Verriane en 1886, año especialmente significativo que Max Aub escoge como fecha de nacimiento para *Jusep Torres Campalans*.

Freud, *Interpretación de los sueños* (1900), *Psicopatología de la vida cotidiana* (1901), *Teoría de la sexualidad* (1905), *Totem und Tabu* (1913)⁷⁷.

Benedetto Croce, *Estética* (1902)⁷⁸.

Gauguin, *Noa Noa*, (1897)⁷⁹.

Gleizer [sic] y Metzinger, *Del cubismo* (1912)⁸⁰.

Joyce, *Retrato de un artista adolescente* (1912)⁸¹.

Max Aub que por supuesto conoce la *Autobiografía de Alice Toklas* desde el mismo momento en que se publica por primera vez (1933), ya que incluso se reseña en la *Revista de Occidente*, no puede citarla entre los anales de *Jusep Torres Campalans* debido a que no se publica en los años comprendidos por éstos y opta por citar la obra de dicha autora titulada *Tres vidas* (1906). De hecho esta obra es muy significativa como "antecedente" de *Campalans* al ser una autobiografía

77. Parece demostrado que Max Aub conocía la obra de Freud pero no llega a tener demasiada incidencia en su obra ni en el *Jusep*. Sigmund Freud (Freiberg, 1856 - Londres, 1939). Es relevante la elección de estas tres obras. En éste mismo periodo escribirá *El malestar en la civilización* de 1903 pero Max Aub no la incluye.

78. Aparentemente Max Aub parece conocerle bastante bien, pero hemos podido observar que sus opiniones coinciden sospechosamente con las establecidas por Romero Brest. En esta obra Croce, cuyos comienzos positivistas fueron abandonados por una actitud más abierta, establece un nuevo concepto de historia en relación con el Arte y la filosofía.

79. *Noa Noa* sin duda alguna tiene una gran importancia, para Max Aub y para la elaboración de la novela, teniendo en cuenta además que el escritor posee un ejemplar en su biblioteca. Paul Gauguin (1848-1903) escribe *Noa-Noa* en París, de 1893 a 1894, siendo publicado por primera vez en *La Revue Blanche* a partir del 15 de octubre de 1897.

80. El pintor Albert Gleizes (París, 1881 - Saint-Rémy-de-Provence, 1953) se incorporó al movimiento cubista en 1910 escribiendo sobre él, junto con Jean Metzinger, la obra *Sobre el cubismo y los medios para comprenderlo* en 1912. En él ofrecían una explicación y una teoría diferentes a las anteriores y desde el punto de vista de los ortodoxos suponían una vulgarización del movimiento.

81. Joyce finaliza esta obra al publicarse *Dublinese*, relatos escritos entre 1904 y 1907 pero que aparecieron como libro en 1914. El protagonista es Stephen Dedalus, con rasgos autobiográficos, que cuenta su adolescencia en una serie de etapas que se reflejan en las modificaciones de la prosa. El recorrido concluye con la ruptura con la iglesia y el descubrimiento de la vocación artística. La traducción castellana fue realizada en la década de los años veinte por Dámaso Alonso.

falsa atribuída a un personaje real, pese a que en las últimas páginas Gertrude Stein finaliza la obra confesando su autoría:

Hace unas seis semanas, Gertrude Stein dijo: "No parece que estés muy decidida a escribir tu autobiografía. Bueno, pues ¿sabes qué voy a hacer? La escribiré yo. La voy a escribir yo del mismo modo que Defoe escribió la autobiografía de Robinson Crusoe" (Stein, 1983: 313).

Lo mismo ocurre con Marcel Proust, del que comienza a citar *Por el camino de Swann (Du côté de chez Swann)*, de 1913, pero no puede mencionar la obra completa, al igual que los *Souvenirs d'un marchand de tableaux* de Ambroise Vollard, que no pueden ser relacionados porque no fueron publicados hasta 1937.

Entre las novelas sobre artistas se encontrarían la ya citada de Zola y otra en la que el tema aparece tangencialmente tratado *The Forsyte Saga* (1906) de John Galsworth⁸².

Pérez de Ayala, de quien en alguna ocasión llega a decir Max Aub que es una de sus influencias juveniles, escribe gran parte de su obra de forma autobiográfica, ya que el personaje de *Alberto Díaz de Guzmán* es la figuración literaria del propio escritor. En *La paz del sendero* (1903) aparece dicho personaje, así como en *La pata de la raposa* (1912) y *Troteras y danzaderas* (1913), las tres obras citadas por Max Aub. Sin duda alguna habría que tenerle en cuenta en relación con *Luis Alvarez Petreña*.

La novela de Romain Rolland *Juan Cristóbal* (1904-1912) es una obra de capital importancia como predecesora de *Jusep Torres Campalans*. Incluso es mencionada por el personaje-autor en el *Cuaderno Verde*.

Leaves of grass, de Walt Whitman (Long Island. Nueva York, 1819 - Camden, Nueva Jersey, 1892) tiene tanta importancia para Max Aub que ni siquiera cree necesario mencionar al autor. Esta obra, en español *Hojas de hierba*, apareció en

82. El mundo artístico en esta obra aparece en un segundo plano, ya que el primero lo ocupa la evolución de las costumbres y la denuncia del poder alienante de la sociedad victoriana.

1855 compuesta a mano en tipografía por el propio autor, hecho que sin duda tenía que resultarle simpático. Su publicación debería haber conmovido al mundo literario americano dado que marcaba el comienzo de una nueva era poética, pero no fue comprendida y de hecho pasó desapercibida en su momento. Los críticos la ignoraron a excepción de R. W. Emerson, un pensador trascendentalista que escribió una carta entusiasta al autor. Fue editada diez veces y Whitman la fue incrementando durante toda su vida. A pesar del éxito creciente de la obra, en 1865 Whitman fue obligado a abandonar su trabajo en el Ministerio del Interior por el escándalo que suscitaba la obra a causa de su lenguaje y las metáforas sexuales que aparecen en ella. Esta poesía, que extrae vitalidad de cada "hoja de hierba", llega a alcanzar un profundo misticismo. Tuvo una gran trascendencia para los poetas de la "beat generation".

Es significativo que algunas obras que se suponía que conocía Max Aub no aparezcan mencionadas, cuando corresponden cronológicamente a los años reseñados en los anales, como por ejemplo las *Narraciones* de Marie von Ebner Eschenbach⁸³, pues concretamente una de ellas, *Desaparecido*, parece ser un antecedente del retiro de *Jusep Torres Campalans*. En este relato un pintor célebre, en la cumbre de su carrera, se aleja de todo lo que conoce porque está convencido de haber dado ya a su arte cuanto podía dar y no quiere caer en las falsedades del oficio. Uno de sus alumnos lo encuentra años después en un perdido rincón de los Alpes y, tras oír la confesión del maestro, decide dejarlo tranquilo en su soledad rodeado de aquellos maravillosos paisajes de alta montaña.

Otro caso sería el de Angel Ganivet, de quien es extraño que cite *Granada la bella*, *Idearium español* o los *Trabajos del infatigable Pío Cid*, y no mencione *El escultor de su alma* (1896). Tampoco habla de George Gissing y su *New Grub Street* (Calle de los muertos de hambre, de 1891), obra en la que se describe la bohemia

83. Vid. *Gesammelte Schriften von Marie von Ebner Eschenbach*. 2 Auflage. (9 vols). III.IV.VII.IX: *Erzählungen*, (Berlín, 1905).

de los escritores, o *A L'Atelier* (1882) de A. Gobín, ni se mencione a Hugo Hofmannsthal con *La muerte de Tiziano (Der Tod des Tizian)*, de 1901).

Algunas obras que sin duda fueron conocidas por Max Aub pero que no pueden ser incluidas en los anales serían *El último verano de Klingsor* (1952) de Herman Hesse⁸⁴ o la mencionada *The Moon and six-pence* de William Somerset Maugham⁸⁵. Tampoco faltan los "best sellers" basados en la vida de los grandes artistas como por ejemplo la de Van Gogh en *Lust for life* (1934)⁸⁶. Todas ellas de gran celebridad y que no pudieron pasar desapercibidas para un hombre conocido por su actualidad en materia literaria.

Entre algunos autores franceses coetáneos estaría André Salmon, quien publica en 1920 *El arte vivo* y en 1939 *El vagabundo de Montparnasse: vida y muerte del pintor A. Modigliani*, y Louis Aragon con *Aniceto o el panorama, novela* (1978), una de sus primeras obras surrealistas con personajes clave como Jean Cocteau, Max Jacob, Paul Valéry, André Breton y Pablo Picasso.

Una obra capital del ámbito latinoamericano sería *El tunel*, de Ernesto Sábato, publicada en Buenos Aires en 1948.

Asimismo será fundamental para conocer esta novela de Max Aub, la lectura de la biografía del escultor Manolo, que escribe José Pla, titulada *Vida de Manolo* (siendo la primera edición de Sabdell en 1928 y otra de Madrid en 1930, seguramente ésta fue conocida por Max Aub, al igual que la edición de 1947), o *Abel Sánchez*, novela de Miguel de Unamuno, que sería publicada en 1917. En ella se describe la envidia entre dos amigos que se conocen desde la infancia pero que

84. Quien tiene otras obras como *Viaje al Oriente (Die Morgenlandfahrt)*, con el artista Paul Klee entre otros personajes (trad. Victor Scholz, Barcelona, 1981) o *Narciso y Gormundo* (trad. Luis Toribio, Buenos Aires, 1976) o *El pintor*.

85. *La luna y seis peniques*, (trad. J. Romero de Tejada, México, 1979). También conocida en español por el título de *Soberbia*. Novela basada en la vida de Gauguin.

86. Irving Stone, *Codicia de vida*, (trad. Lorenzo Cortina, Barcelona, 1984).

tienen un destino distinto. El de Abel, el pintor, será favorable y adverso el de Joaquín, médico.

Es posible que Aub conociera una monografía de Victorio Macho en la cual Juan de la Encina escribía unos diálogos imaginarios con el escultor y que fue comentada por Manuel Abril en *La Gaceta Literaria* (Abril, 1928: 98) y, por supuesto, las "Cartas imaginarias", sección fija de Ramón Pérez de Ayala en el semanario *España* en 1915.

Max Aub no conoce, lamentablemente, un cuento fundamental para el estudio de la imagen femenina del artista que es *Querido Diego, te abraza Quiela*, de una gran amiga suya, Elena Poniatowska, citada en la novela que estudiamos como parte de la "documentación". Elena Poniatowska publica *Querido Diego, te abraza Quiela y otros cuentos* después de la muerte de Max Aub. En el primero de ellos, que da título al libro, escrito en forma epistolar, asistimos a las llamadas angustiosas de Angelina Beloff, una exiliada rusa en París que mantuvo unas desgraciadas relaciones con Diego Rivera, de quien sería amante en París durante diez años y de quien tendría un hijo que murió.

Tampoco conoce la desgraciada historia de *Jenny*, una pintora, narrada por Sigrid Undset, que fue publicada en 1911 pero que no se menciona en los anales. El conocimiento de éstas historias tal vez hubiera dado lugar a un cambio sustancial en el tratamiento del personaje de la pintora "fauve" *Ana María Merkel*, la compañera de *Campalans*.

Menciona el nombre, no la obra, de un autor que sin embargo escribe bastante sobre artistas, que es Paul Heyse, a quien llama Pablo von Heyse, siguiendo la costumbre de españolizar los nombres extranjeros. Fue premio Nobel, autor de *El nacimiento de Venus* y *En el paraíso*, ambas con temática artística.

No habría que olvidar la importancia fundamental que tiene Balzac con *La Obra maestra desconocida* que sin duda alguna conocía Max Aub, al igual que la serie de

grabados de Picasso basados en el célebre relato⁸⁷. Balzac, no siendo el primero que se ocupa de las vidas de los artistas⁸⁸, los toma como modelo de personaje en numerosos relatos, tal como ha estudiado Francisco Calvo Serraller en *La novela del artista* (Calvo, 1990).

El punto dedicado al *Teatro* en los anales responde sin duda al propio interés del escritor, aunque en la novela la relación temporal con el teatro y España y entre *Campalans* y el teatro pueden justificar el alarde; habría que distinguir las obras que son significativas para Max Aub de las que vienen a tener sentido en el momento histórico de la novela. Relacionada con los dos puntos a la vez habría que señalar la obra de Puccini, *La Bohème* (1896), basada en las *Escenas de la vida bohemia* de Henry Murger (1847-1849). El libreto de la famosa *Bohème* está escrito por L. Illica y G. Giacosa, mientras que Puccini es quien pone la música en 1896⁸⁹.

Ibsen, un autor teatral trascendental por múltiples motivos, también se ocupa de algunos artistas en obras como *Los Espectros*, de 1881, no mencionada por Max Aub, que sin embargo incluye *El constructor Solness* de 1892, un "arquitecto" castigado por Dios. Los arquitectos arrastran el mito anatematizador de la torre de Babel y generalmente mueren víctimas de su soberbia al querer enfrentarse a Dios.

Para finalizar tenemos que resaltar que simplemente hemos querido hacer algunas observaciones acerca de la información que nos facilita Max Aub y acerca

87. Ver "Picasso y Frenhofer: La idea del arte moderno", cap. V de la obra de Dore Ashton, *A Fable of Modern Art* (1980), reproducido fragmentariamente por V. Combalia Dexeus en *Estudios sobre Picasso*, (1981: 88-98).

88. Téngase en cuenta Horace Walpole, *Anecdotes of Painting in England; with Some Account of the Principal Artists; and Incidental Notes on other Arts. Also, A Catalogue of Engravers who have been born or resided in England. Collected by the late Georges Vertue*, London, 1849. William Beckford, *Memorias biográficas de pintores extraordinarios* (trad. J. Mara), Madrid, 1978.

89. Sobre el artista de bohemia habría que consultar a Firmin Maillard, *Les derniers bohêmes. Henri Murger et son temps*, París, Sartorius, 1874.

de la que debía conocer o ignorar, al margen de la novela. Es imposible hacer un trabajo exhaustivo, por lo que sirva lo expuesto simplemente como llamada de atención para los estudiosos de la novela y del autor que, abrumados por la documentación y la cantidad ingente de datos, desisten de un estudio más detenido.

Pendiente, naturalmente, queda el estudio detallado de la biblioteca particular de Max Aub, actualmente en Segorbe (*Archivo-Biblioteca Max Aub*) y en fase de catalogación, estudio que sin duda alguna aportará una valiosa información.

Un aspecto fundamental en Max Aub es sin duda alguna el *cine* y por lo tanto no podemos olvidar algunas películas que, siguiendo la temática artística, fueron estrenadas con anterioridad a la aparición de la novela de *Jusep Torres Campalans*, que bien pudiera haber sido un proyecto cinematográfico. Así, podemos estar casi seguros de que conoce la película francesa *Montparnasse 19*, de 1957 y del director Jacques Becker, sobre guión de Henri Jeanson y Max Ophuls (que no aparece en los créditos) según la novela *Les Montparnos* de Michel Georges Michel (uno de los autores consultados por Max Aub para la documentación), por tanto se estrena un año antes de publicarse *Jusep Torres Campalans* en México.

Otras películas sobre artistas que reúnen las mismas condiciones serían:

- *El loco del pelo rojo* (1956) de Vicente Minnelli, basada en la historia de V. Gogh a partir de la novela de Irwing Stone *Lust for Life*.
- *Moulin Rouge* (1953) de Jonh Huston, basada en la vida de Toulouse Lautrec.
- *Un genio anda suelto* (1958) de Ronald Neame, basada en la novela de Joyce Cary titulada *The Horses Mouth* (1944).

Evidentemente faltaba la gran novela sobre Picasso que se pudiera convertir en la gran película sobre el genio actual, sin embargo *Jusep Torres Campalans*, a pesar de su éxito internacional, incomprensiblemente nunca fue llevada al cine.



ABRIR CAPÍTULO V TOMO 1

CAPÍTULO VI

ANÁLISIS PORMENORIZADO DE LA BIOGRAFÍA DE UN ARTISTA

Escrita por Max Aub en México y publicada en 1958, no puede entenderse esta obra aislada del resto de su producción, desde la joven *Luis Alvarez Petreña* (1932¹) hasta el último *Correo de Euclides* de 1971 o el libro *Buñuel, novela* que preparaba y no llegó a terminar. Estas relaciones, tratadas en otros capítulos de nuestro trabajo con mayor amplitud, emergen aquí ineludiblemente, al igual que las huellas de su autor, Max Aub y el mundo que le tocó vivir.

En la novela estudiada Max Aub se propone escribir la biografía de un artista, a la manera de una monografía de arte, siguiendo una estructura de siete partes (como en *Campo del moro*), que describen el ambiente, vida y obra del personaje.

Jusep Torres Campalans nace en España, en Mollerusa, en 1886, catalanista, católico, anarquista, en suma hijo de la época, se emparenta con la generación de 1898, la misma de Picasso.

1. Publicada primero por entregas en *Azor*, núm. 2 a 17, Barcelona, octubre 1932 a febrero 1934.

Recordemos brevemente su historia:

Campalans, que conoce a Picasso en Barcelona siendo apenas un joven adolescente, acaba en París, como aquél, participando en las mismas aventuras pictóricas que se desarrollan en esos años en la meca por excelencia del arte moderno. Como artista pasa sucesivamente por distintas etapas, primero impresionista, después fauvista, cubista, e incluso abstracto, acabando su ciclo vital artístico con una crisis que coincide con la pérdida de ilusiones que representa la guerra de 1914, fecha dada como muerte del cubismo por algunos autores, por ejemplo por Romero Brest, básico en la documentación de Max Aub. Al tiempo sigue los pasos de los grupos anarquistas de "acción" que actúan entonces en Francia con el nombre de *bande à Bonnot*. El año fatídico en que se inicia la primera guerra mundial *Campalans* decide "escapar" a México. Aprovecha el contacto reciente con el gran escritor Alfonso Reyes para conseguir la documentación y, una vez allí, acaba sus días con una tribu muy singular que, por su carácter comunitario y anarquista, se adapta perfectamente a sus ideales sociales. Con ellos se dedica al mestizaje y a poner en práctica sus conocimientos sobre las setas. Es entonces cuando, por azar, lo encuentra Max Aub, que ha acudido a aquel recóndito paraje para pronunciar una conferencia. Sorprendido por el personaje comienza a indagar entre sus conocidos, Jean Cassou (personaje real), Paul Laffitte (imaginario a medias), y entre todos recupera la documentación del artista, obras, catálogo y *cuaderno verde* (cuaderno con anotaciones y comentarios, especie de diario). Con todo ello Max Aub reconstruye la historia, preguntando a unos y a otros, investigando en las bibliotecas y las hemerotecas parisinas, etc. Realizando, en suma, la labor de un historiador de Arte, aunque eso sí, recalcando en todo momento que es un novelista.

1.- Jusep Torres Campalans: Paradigma literario del artista de vanguardia

Max Aub nos da la verdadera clave del personaje novelesco, que no excluye muchas otras, cuando en las primeras páginas, a la vez que introduce los *anales*, llega a decir:

Faltan referencias al protagonista, a Picasso: las utilizadas en la biografía (Aub, 1958: 30).

Por tanto el protagonista tiene que ver más con Picasso que con ningún otro artista pero además, hay que resaltarlo, haciendo hincapié en el carácter español del gran artista, como acertadamente supo verlo Jean Cassou al presentar la novela:

Nous sommes faits au caractère international comme au caractère français de Picasso, mais nous ne savons rien, ou si peu, de ses attaches péninsulaires: or elles sont l'essentiel de ce génie singulier. Le livre de Max Aub nous contraint à nous placer dans une perspective ibérique pour le comprendre. Pêle-mêle avec des noms et des choses que nous connaissons, il en est vingt autres à quoi il est ici fait allusion et qui nous son étrangers. Or c'est là le véritable univers original de Picasso².

Puntualización muy oportuna, no olvidemos la indignación que produce entre los españoles encontrar a Picasso en las enciclopedias francesas como "artista francés de origen español", la que produjo en los años veinte la versión del Picasso francés de W. Unde³ o las palabras de Jean Cocteau afirmando el galicismo

2. Folleto publicado junto con el libro en la edición francesa de *Jusep Torres Campalans* en 1961. (Cortesía de Elena Aub, reproducido en apéndices).

3. Recordamos a éste respecto la reseña bibliográfica "Picasso y la tradición

de Picasso⁴. Es un tema que afecta personalmente a Max Aub acostumbrado a defender su españolidad a causa de sus apellidos ("se es de donde se hace el bachillerato", decía).

¿Cómo es *Jusep Torres Campalans*? Para responder a esta pregunta nada mejor que acudir al propio libro⁵. Hemos optado por romper el orden de la novela, ya de por sí "descompuesto", para plantear uno nuevo que nos permita situar y comentar el texto a los niveles que necesitamos.

Consideramos necesario relacionarla con el resto de la obra aubiana, con la biografía del escritor y con la documentación de que se sirve. Sin todos estos elementos poco más se podría hacer que ordenar y resumir sin comprender.

Para describir la vida y la obra del protagonista en la biografía, seguimos los pasos del propio escritor y establecemos el siguiente recorrido:

francesa: W. Unde", de Sebastiá Gasch, publicada en *La Gaceta Literaria*, 55, Madrid, 1-IV (367).

4. Gaya Nuño reaccionaba indignado (Gaya, 1950: 7).

5. Si bien es preferible utilizar la primera edición (Max Aub, *Jusep Torres Campalans*, México, 1958), en algunas ocasiones utilizamos la primera en España (Barcelona, 1970) o la última (Barcelona, 1985) y, en caso de dudas, (París, 1966) y (New York, 1962). La edición italiana de 1963 fue localizada en última instancia. A todas éstas añadimos la madrileña (1975), menos utilizada. Hemos creído necesario manejar todas las ediciones para evitar erratas y errores o dudas en torno a las notas y para localizar la mayor parte de las ilustraciones.

2.- Descripción del protagonista

Una novela fragmentada en tantos retazos como la que nos ocupa llega a confundir todos los aspectos del protagonista, a desdibujar su imagen ante el lector. Para aclararnos, hemos decidido tratar al personaje ficticio como lo haríamos con un personaje real, ordenando separadamente todas las características. En la descripción del protagonista consideramos que una primera aproximación esencial consiste en abordar su origen, aspecto físico, carácter, estudios, si los hay, y los oficios que desempeña. Rasgos que, por sí solos, configuran una forma de ser.

2.1.- Origen

Sabemos que Jusep Torres Campalans nace el 2 de septiembre de 1886 en Mollerusa⁶. Esto abre las primeras interrogantes. 1886, como hemos visto, es un año clave, Max Aub es consciente del hecho y lo deja bien sentado en los anales. A través de la bibliografía de la que se sirve el autor conocemos los hechos que le hacen concebir la idea de esta fecha por las anotaciones que efectúa a pie de página. Así encontramos que Max Aub señala 1886 como la fecha de llegada de Van Gogh a París. Es también el año en que se publica *L'oeuvre* de Zola, acontecimiento que también aparece reflejado en los anales⁷. Ese mismo año nacen Oskar Ko-

6. A *Campalans* generalmente no le gusta hablar de su pasado, únicamente en 1955, en la conversación que mantiene con Max Aub en San Cristobal, comentará:

"Si me acuerdo de algo, es del campo, donde pasé mi niñez. Mollerusa y por ahí" (Aub, 1958: 285).

En otra ocasión aconseja a Picasso un viaje a España:

"ve a Gosol, a Sorribas, a Aspar o a Mirapol. No está lejos de la Seo. Un llano rodeado de montañas. El paraíso -le dijo Torres Campalans, que había recorrido el lugar siendo niño" (Aub, 1958: 129).

7. En la supuesta crítica de Miguel Gasch Guardia sobre Jusep de 1957 se cita a Zola:

"En 1886, cuando nace Torres Campalans, escribe Zola: "El movimiento de la

koschka y Constant Permeke, artistas predilectos de Max Aub en su juventud⁸. Koschka es especialmente religioso y este aspecto de su personalidad hay que tenerlo en cuenta en relación con las claves de *Campalans*. Ese mismo año nace también Diego Rivera con quien, a causa de su residencia en México, Max Aub tiene una especial relación⁹. También nace Roland Dorgelès, personaje que integrará la bohemia de Montmartre, que evocará posteriormente en sus novelas, y que Max Aub pudo consultar¹⁰.

También nace en 1886 Gutiérrez Solana, pero no aparece mencionado en los anales, aunque sí lo será en los textos críticos.

El nacimiento de *Jusep* constaba en los registros de la parroquia de San Este-

época es realista y positivista. (...) Tan neta formulación coincidía con la iniciación de una profunda reacción", y esta cita corresponde asimismo a otra formulada en la nota 4: *Las artes visuales y su historia en el pensamiento de Ortega*, Enrique Lafuente Ferrari, *La Torre*, Puerto Rico (n. 15-16), (1948). (Aub, 1958: 81). No es el momento de comentar la exactitud de las citas empleadas por el escritor, pero sí interesa resaltar que Max Aub elige este párrafo en relación con el realismo que, como ya sabemos, es una de sus obsesiones.

8. Sobre las preferencias estéticas de Max Aub en su juventud, entre las que se encuentran Kokoschka, Permeke y Chagall, recordemos las declaraciones de Pedro Sánchez en el punto dedicado al antisorollismo del cap. II.

9. En su casa de Euclides 5 tiene un retrato de *Diego Rivera* pintado por Si-queiros (véase cap. IV). Aunque Diego Rivera muere en 1957, un año antes de publicarse la novela, es presumible que Max Aub conociera sus escritos y, de forma directa o indirecta, sus leyendas y recuerdos parisinos. Es muy posible que Diego Rivera tenga parte de culpa en la leyenda negra de Juan Gris, como veremos en el cap. siguiente.

10. Seudónimo de Roland Lécavelé, de la Académie Goncourt. Nació en Amiens el 15 de junio de 1886. Después de estudiar en L'Ecole des Beaux-Arts, renunciará a los pinceles por escribir, siendo periodista de *Sourire*, la *Petite Semaine*, *Fantasio* y *Paris Journal*. Su primer gran "éxito" corresponde a una famosa "superchería" con la que se divirtió todo París. Presentó, con la complicidad de André Warnod, al Salón des Indépendants un cuadro firmado por el pintor Boronali que fue apreciado por los críticos, *Soleil couchant sur l'Adriatique*. La obra había sido ejecutada fijando un pincel a la cola de un asno (Salmon, 1956: 113). Es célebre su obra titulada *Les croix de bois*, testimonio sobre los combatientes publicado en 1919, pero Max Aub pudo tenerlo en cuenta sobre todo por las evocaciones sobre Montmartre que realizó en numerosas obras, entre otras *Montmartre, mon pays*, publicada en 1928.

ban, que fueron quemados en 1936¹¹. Sin embargo Max Aub llega a saber incluso el número del folio en que figuraban sus datos, el 17, gracias a la "prodigiosa memoria y documentación" de Jean Cassou¹², realizando un alarde historiográfico sorprendente. Así sabemos que los padres de *Jusep Torres Campalans*, Genaro Torres Moll y Vicenta Campalans Jofre (fig. 17), no eran de Mollerusa, sino de un pueblo cercano, Bellpuig, y tampoco eran estrictamente campesinos, puesto que trabajaban en una fábrica de aguardiente de cierta importancia. Aub nos facilita incluso las fotografías, que proceden del archivo fotográfico que elaboró en 1938 para que Malraux pudiera elegir los extras de la película *Sierra de Teruel*, pero que dentro de la narración quien las facilita es un hermano de *Campalans*, llamado *Miguel*, que supuestamente escribe al crítico de arte *Derteil* a raíz de la aparición de una noticia sobre el pintor en *Solidaridad Catalana* (Aub, 1958: 182).

Como era el quinto hijo de dieciseis, le envían al seminario de Vich, diócesis a la que pertenece Mollerusa, aunque es un pueblo de Lérida¹³. Conocemos a *Campalans* como católico acérrimo pero, a pesar de su religiosidad, sin que sepamos la

11. Primera alusión a la Guerra Civil Española, tema obsesivo en Max Aub. Siendo ésta una novela alejada de ese crucial momento histórico, se deja sentir su presencia en el carácter del artista, en las opciones políticas que aparecen y en numerosas "premoniciones". Por otro lado hay que hacer notar la coincidencia entre *Jusep Torres Campalans* y el último *Luis Alvarez Petreña* en este tema, ya que la pérdida de los "papeles" es el argumento que éste último utiliza cuando llega a Inglaterra para adoptar una nueva personalidad. Por ese motivo puede cambiar de nombre y Max Aub lo vuelve a encontrar en la clínica inglesa como *Juan de Covarrubias* (Aub, 1971f).

12. Jean Cassou, que nace en 1897 de madre española, colabora con Max Aub en la "legitimización" del *Jusep Torres Campalans* desde el privilegiado puesto de director del Museo Nacional de Arte Moderno de París, en el que permanece de 1945 a 1965, y será pieza fundamental para documentar al pintor ficticio.

13. Los alardes de conocimientos geográficos de la zona son constantes. Max Aub tiene en su biblioteca libros sobre geografía española (vid. apéndices). Su conocimiento del terreno siempre se fundamenta en el trabajo de viajante que realizó durante años, recorriendo los pueblos y ciudades españolas de punta a punta, pero él, que siempre alardeó de mala memoria, a la hora de escribir sus novelas recurrir a una buena documentación.

razón, se fuga del seminario a los doce años¹⁴ (1898). Desde entonces tampoco existe ninguna relación conocida con su familia. El año que se fuga es 1898, año fundamental para la historia de nuestro país que define a la generación intelectual a la que pertenece el personaje.

2.2.- El misterio de su nombre

Max Aub comenta en la novela que la primera vez que oyó el nombre del pintor catalán fue en 1937:

Y recuerdo, melancólicamente -bajo el signo de Velázquez, el Greco y Goya- aquella comida, en 1937, en la que, sentado entre Bonnard y Vuillard, frente a Maillol, esperamos en vano a Picasso; y en la que oí -ahora lo recuerdo- por vez primera los apellidos de Torres Campalans.

- ¿Qué fue de él?

- Desapareció sin rastro. Tenía talento (Aub, 1958: 26).

Sería demasiado arriesgado tomar al pie de la letra esta declaración que parece más bien una referencia simbólica a distintos artistas aunque, eso sí, lamentando una ausencia probable de Picasso en lo que puede interpretarse como una melancólica o triste alusión de Max Aub a una mayor implicación del genial artista en el proyecto¹⁵.

Hay que tener en cuenta la apreciación de Estelle Irizarry acerca del origen del nombre de *Jusep Torres Campalans* ya que, gracias al poeta español Odón Betanzos Palacios, conoce la existencia de un libro curiosísimo titulado *El gran*

14. Aproximadamente la misma edad en la que Max Aub llega a nuestro país procedente de Francia. La formación religiosa de *Campalans* está en relación con la de José Gaos, en los dominicos de Oviedo, que marcó el anacoretismo de sus costumbres (Aub: 1970c: 76-77).

15. Por otro lado Picasso era capaz de aceptar una invitación cuando en realidad no tenía la menor intención de acudir. Según Gertrude Stein era necesario saber distinguir cuándo sus síes querían decir que no porque no sabía negarse (Stein, 1983: 16).

fraude franquista escrito por Manuel Torres Campaña, exiliado en México como Max Aub. Es un libro de ensayos sobre el "bluff" franquista publicado por el Instituto de Estudios Hispánicos en México, D.F., en 1957, un año antes que la novela que estudiamos. No resulta extraño que, a su modo de ver los apellidos catalanizados de Torres Campalans fueran inspirados por dicho compatriota ya que, según Estelle Irizarry, si una obra trata sobre el fraude franquista la otra se refiere al engaño del mundo del arte actual y, por lo tanto, tendrían alguna relación (Irizarry, 1979: 81). Por otro lado recordemos que entre los fundadores del Partido Socialista de Catalunya UNIÓN [U.S.C.] encontramos a un Campalans que da que pensar. Siendo éste un partido que se distingue por un abierto catalanismo que defiende el derecho a la autodeterminación de Cataluña y, que por su radicalidad, disgusta tanto al P.S.O.E como a la Lliga regionalista, tendría mucho que ver con el artista ficticio, no hay que olvidar que nuestro *Campalans* es también un acérrimo catalanista.

Hay otro aspecto muy pintoresco con respecto al nombre del pintor. En español José, en catalán Josep, Max Aub lo llama *Jusep* y ésto sólo tiene una explicación teniendo en cuenta que la pronunciación cerrada valenciana de Josep podría entenderse como Jusep, hecho que Aub explica en la novela de la forma siguiente:

Torres Campalans escribió siempre su nombre con *u* -Jusep, y no Josep, como lo pide su lengua-, basándose en el oído y su real gana; de acuerdo con su manera de ser. Respeté su empeñamiento (Aub, 1958: 18).

En México este nombre vuelve a sufrir otra transformación, tal como cuenta el librero de Tuxla a Max Aub:

Las vueltas que dan los nombres con los años. Al principio, hace de eso más de cuarenta, cuando llegó, se hacía llamar José Torres y firmaba José T. Le llamaron don José Te, luego don Jusepe y don Jusepe se le quedó (Aub, 1958: 13).

No es el único caso en que aparece este equívoco dentro de la narrativa aubiana. En *Campo de sangre*, se recoge una conversación de un valenciano que recuerda, al oír los bombardeos, su Valencia natal y el día de San José que se celebra con buñuelos:

- ¡El día de San Jusep! ¡Quina falla!

- ¿Dónde están los buñuelos? -contesta el otro.

Y un tercero:

- ¿Y tu madre?

El que habla es valenciano y en un solo cerrar de ojos volve a ver los buñuelos, hinchados, cuscurosos, redondos, lucientes, todavía empapados del aceite que resudan en brunos lamparones sobre los abultados sacos de papel pajizo (Aub, 1981b: 485).

Así pues, podemos deducir que el nombre de *Jusep* se debe al San José valenciano que, pronunciado como lo harían los campesinos más cerrados, sería *Jusep* y no José ni Josep. Max Aub, que sabía hablar valenciano, no lo escribía correctamente al haberlo aprendido de oídas más que de leídas (Prats, 1978: 12) y por tanto él mismo se identifica con su personaje en la forma de hablar. Por otro lado hay que tomar en consideración la posibilidad de que la elección de *Jusep* para el personaje del artista sea una más de las alusiones personales a José Renau, presente como interlocutor en gran parte de la obra maxaubiana y, pese al grave enfrentamiento de 1953, gran amigo de Max Aub, casi un hermano¹⁶, quien, después de colaborar con el escritor en el montaje de *Campalans* en 1958, marcha a Berlín ese mismo año. También es una alusión a José Gaos, modelo indiscutible del personaje como se puede apreciar en la evocación que Aub hace de él a su muerte (Aub, 1970c).

16. Véanse las cartas de Renau a Max Aub reproducidas en apéndices. (Leg. 12/18 A-B. Max Aub).

2.3.- Aspecto físico y carácter

En cuanto al aspecto físico, casi desde el principio, Max Aub describe a *Campalans* como un "recio campesino español", alto, fuerte, bien plantado. Le provee de una inteligencia natural alejada de las bibliotecas y la cultura basada en los libros. Un héroe identificado con el buen salvaje a la española, contrapuesto al anti-héroe que significó en su momento *Luis Alvarez Petreña*, como podremos ver en el capítulo en que estudiamos los antecedentes literarios dentro de la obra aubiana (cap. IX).

En Gerona, cuando suponemos que no tiene más que 14 años, Max Aub nos lo presenta con el siguiente aspecto:

Ya entonces, parecía un hombre, por la talla y el peso. Si salen buenos, los campesinos de mi tierra suelen ser así: como árboles, así sean alcornoques: tan abundantes en sus laderas. Y eso que su madre, de cara fina e inteligente, no era gran cosa. El padre sí: un roble. (...) Jusep Torres era un buen mozo, y lo hubiera sido más si no le hubiera entrado la ventolera de afeitarse la cabeza por amor de la higiene, que le inculcó un padre, en el seminario (Aub, 1958: 92).

Para el aspecto físico Max Aub tiene algunos modelos de su época que bien pudieron servirle de inspiración, por ejemplo el escritor Ivan Bunin, un auténtico artista revolucionario ya que fue el primer Premio Nobel después de la Revolución Rusa, a quien Genaro Lahuerta recuerda

alto y enjuto, con ojos azules y pelo rapado (en Campoy, 1979: 44).

también a José Gaos, "calvo joven" (Aub, 1970c: 77).

Pero a quien más se parece es al poeta Max Jacob, como veremos en las fotos del cap. VIII (fig. 20).

Pero sigamos con la descripción física del pintor:

Alto, fuerte, de grandes ojos oscuros, enormes manos, pies en consonancia,

había en él la potencia que sólo da la tierra a quien vive o ha vivido en relación directa con ella. Un "payés"¹⁷, hijo de "payeses", por mucho que, ya en ese tiempo, "las escrituras" le hubieran afinado (Aub, 1958: 93).

El vestirse de "payés" era el disfraz habitual del escultor Manolo (Pla, 1976: 215), sin duda un modelo más para *Campalans*.

El pintor no es un artista desaliñado a pesar del aspecto de campesino, mantiene una pasión desmesurada por la limpieza:

Su lavado de dientes llegó a ser famoso entre sus conocidos, no por repetido sino por tardado (...) Untaba el cepillo con pasta, de punta a punta y se restregaba, de arriba abajo, de abajo a arriba, de frente, el lado derecho, el lado izquierdo veinticinco veces en cada posición (Aub, 1958: 92).

Estos hábitos higiénicos eran propios de José Gaos¹⁸, gran amigo de Max Aub desde el bachillerato, con quien comparte el exilio mexicano, aunque también hay que tener en cuenta que el propio Max Aub, como alumno de la Escuela Moderna, tenía que tener muy en cuenta las cuestiones de higiene ya que era uno de los puntos fundamentales de la práctica pedagógica de Ferrer.

Pero continúa el narrador:

Se daba grandes chapuzones de agua fría, los mismos en invierno que en verano, para susto o escándalo de la mayoría (Aub, 1958: 92).

Estas costumbres, como decimos, responden al propio gusto por la higiene de Max Aub y sus amigos pues entre los artistas de la generación de *Campalans* que habitan en Montmartre a principios de siglo no se tenía muy en cuenta la higiene.

17. Un "payés" como Manolo Hugué.

18. Max Aub evoca en *Cadernos Americanos* el sistemático método con que se limpiaba los dientes:

"Pulcro en exceso, era espectáculo ver cómo se lavaba los dientes, pongamos por ejemplo: 28 veces el cepillo hacia arriba, 28 veces hacia abajo y, luego, el mismo número de veces a la derecha, a la izquierda, de frente, con mucha pasta dentífrica. Nunca fumó, bebió muy morigeradamente; de buen comer, pero medido; tan ordenado en el amor como en todo" (Aub, 1970c: 82).

El mismo Picasso utilizaba la bañera del estudio del Bateau Lavoir como almacén de dibujos y revistas, acorde con el desorden general de la casa. Estas inusuales abluciones con agua fría en todo caso tienen relación con Modigliani¹⁹, quien se mudaba siempre con su bañera en la que, muy aseado, se lavaba minuciosamente cada día con agua fría (Crespelle, 1983: 65-99).

Como hemos venido advirtiendo, identificamos estas posturas de extremado aseo con la "bohemia pulcra" que era del gusto de los amigos pintores de Max Aub, como llega a declarar Genaro Lahuerta, aunque el pintor ficticio adopte la apariencia del campesino y estos pintores "modernos" adopten la de dandys. A este respecto recordemos que para Ricardo Gullón, que describe la generación del 25, uno de los rasgos distintivos es que no simpatizan con el tipo de vida bohemia predominante en el Madrid de los años veinte y no en vano Max Aub tiene relación, al menos en los primeros años, con esa generación.

A Jusep algunos lo consideran aragonés, por lo tozudo. Max añade
es virtud de campesinos (Aub, 1958: 93).

Más adelante, cuando tratemos las opiniones sobre los movimientos artísticos de Max Aub en boca de *Campalans* y de otros personajes, veremos como hay una teoría sobre el

 cubismo como aragonés, porque Picasso lo inicia en Horta de Ebro, pequeña población cercana a Zaragoza (Pla, 1976: 125).

Pero no sólo eso, la línea de la modernidad que arranca de Goya también identifica las cualidades de los aragoneses con el genio, de ahí que Max Aub lo tenga en

19. Max Aub sin duda se apoya, entre otros, en André Salmon para la documentación y, aunque no tenemos constancia, es muy posible que conociera la obra *El vagabundo de Montparnasse: vida y muerte del pintor A. Modigliani* (1939). Sí podemos estar casi seguros de que conoce la película francesa *Montparnasse 19*, de 1957 y del director Jacques Becker, sobre guión de Henri Jeanson y Max Ophüls (que no aparece en los créditos), según la novela *Les Montparnos* de Michel Georges Michel (uno de los autores consultados por Max Aub para la documentación), y estamos casi seguros de que conoce la película, o al menos tiene noticias de ella, porque se estrena un año antes de publicarse *Jusep Torres Campalans* en México.

cuenta igualmente en el caso de Buñuel.

Si seguimos la evolución del personaje, cuando al seguir a la actriz Juana Muñoz a Barcelona se encuentra con que no es bien recibido, *Campalans* toma una resolución tajante y de inmediato, lo que nos da una idea certera de su carácter resolutivo y nada pendenciero. Sin embargo, Max Aub lo interpreta de forma distinta:

Jusep dio media vuelta, resolviendo inmediatamente el problema que, por otra parte, no dejaba lugar a dudas. Era así: serio y de una vez. Sin amor propio (95).

El amor propio, que correspondería al "orgullo", es tal vez una de las cualidades desaconsejables en el héroe que nos presenta Max Aub, poco habitual en el carácter del español estereotipado. Jusep resulta que no tiene orgullo, cualidad que le aproxima a algunos personajes del *Laberinto*.

Es en ese momento cuando conoce a Picasso y es Jusep quien paga "el vino y los caracoles" cuando pasean por Poble Sec. Permanece en la ciudad hasta que se le acaba el dinero

no era hombre de pedir prestado (100).

Esta cualidad de su carácter tal vez se pueda considerar autobiográfica por parte de Aub. Pedro Sánchez recuerda de Aub que era considerado un "diletante" porque disponía de dinero y lo gastaba por pura afición, mientras que ellos, Pedro y Genaro, carecían de él. (Prats, 1978: 32).

Por otro lado el narrador añade otra faceta:

Le mandaba su sentido del orden (100)

que volviera a Gerona, donde tiene ya una colocación. Estos detalles nos hablan de una persona responsable y enemiga de aprovecharse de los demás, al menos en su primera juventud, ya que cuando comparta la vida con *Ana María Merkel* habrá cambiado como veremos al tratar sus relaciones con las mujeres. Sobre todo nos informan de una persona independiente y autosuficiente. Son aspectos que resultan

dignos y apreciables para Max Aub, quien bien pudo haberse dejado llevar por ese mismo "sentido del orden" al optar por trabajar y no dedicarse por entero a la literatura a costa del esfuerzo familiar, por tanto consideramos que hay ocasiones en las que el escritor pone en el personaje cualidades que le son afines.

Es curioso advertir que, si bien en otros pasajes de la novela vemos una correspondencia entre *Jusep* y el escultor Manolo como apuntaremos llegado el caso, en este momento es todo lo contrario, ya que Manolo era conocido de todo el mundo por sus "sablazos" (Pla, 1976: 92, Crespelle, 1983: 77 y Stein, 1983: 125).

Max Aub también resalta que no es una persona para la que cuenten las clases sociales ni sus categorías, ya que cambia de oficio en múltiples ocasiones sin que el hecho de bajar su condición social le afecte lo más mínimo. Esta cualidad, a diferencia de *Luis Alvarez Petreña*, le sitúa en una posición mucho más popular. Sin embargo hay algunas contradicciones en su carácter y formación, si bien podemos considerar que Max Aub en estos casos recurre a anécdotas de contraste como recurso literario para, por un lado resaltar el aspecto estrambótico del personaje, y por otro lado hacerlo simpático a ojos del lector. Especialmente cómico es el relato de sus amores con Pepita Romeu²⁰, que nos habla de un *Campalans* a la an-

20. Su segundo gran amor en Gerona es la hija de un registrador de la propiedad de Flasá. *Campalans*, al viejo estilo romántico, nunca declarará su amor a la chica, a la que ama platónicamente y a la cual sigue por la calle. Enterado de las relaciones adúlteras de su futuro suegro, D. Miguel Romeu, le monta tal escándalo en el Casino que se llega a pensar que en realidad quien le interesa es la joven querida del Sr. registrador. Pero no contento con este hecho, todos los sábados durante dieciocho meses le envía una tarjeta postal -al padre-, en blanco, ya que consideraba indecoroso dirigírselas directamente a su "prometida". Con este hecho coloca al maduro don Miguel en una situación bastante comprometida y jocosa, ya que nadie, excepto *Campalans* y su amigo Enrique Beltrán, conoce el verdadero fin de tal constancia.

Estas anécdotas son propias de José Gaos quien, efectivamente, escandalizó a lo más conservador de la sociedad valenciana reunida en el casino *Agricultura*, llamando a su "señor padre" a la entrada del salón grande para

"reprocharle en voz alta, duramente, sus relaciones ilícitas con una encoquetada dama citadina, con partícula para mayores señas, (...); a don José, notario emérito de la ciudad...!" (Aub, 1970c: 80),

e igualmente enamorado de Cristina, una de las hijas de Cecilio Pla, dio en enviar cada martes, desde la Estación del Norte y en compañía de Max Aub, una tarjeta postal dirigida al "padre de la amada", sin más texto que la fecha. Aub

tigua usanza, seguidor de las costumbres románticas y caballerescas, "un hombre de otra época" que resulta ridículo en la actual. Estas actitudes, que parecen corresponder a alguien que extrae su información y su ideal de comportamiento de los libros, se contradice con la imagen del "buen salvaje" que posee una erudición "nada libresca" y que Max Aub se molesta en construirnos.

Cuando ya en París convive con *Ana María Merkel* sorprendentemente no le incomoda ser mantenido por ella, rasgo verdaderamente inusual en un hombre español (salvo Manolo) y que se contradice con la postura de su primera juventud en Barcelona cuando se dice de él que "no era hombre de pedir prestado", claro que mucho antes Max Aub nos había alertado a este respecto cuando comenta que Jusep carece de amor propio.

Ya hemos visto que la actitud con respecto a la bohemia era la misma que compartían los artistas "modernistas" entre los que se encontraba el joven Max Aub, Genaro Lahuerta o Pedro Sánchez. Lahuerta decía a este respecto:

No aceptaba la bohemia al uso; rehuía de ella y de todo aquello que hacía dudoso lo limpio, tan compatible, a pesar de todo, con la penuria. Coincidió con una frase de Balzac "Hay dos miserias que se distinguen y excluyen entre sí, la que arrastra mugre y la que limpia" (en Campoy, 1979: 43).

Esta es la misma "bohemia pulcra" de Jusep, aunque el pintor ficticio adopte la apariencia del campesino y estos pintores "modernos" adoptaran, en cambio, una apariencia de dandys.

Sin embargo las costumbres de pasearse desnudo por el departamento que comparte con *Ana María* en París cuando llega su medio hermana *Juana Goldstein* (Aub, 1958: 164), son costumbres que le identifican con Picasso.

En París, hacia 1906, el aspecto de campesino pasa a ser el de un obrero:

Siempre vistió de cualquier manera, generalmente con un jersey de lana, de

recuerda la furia del pintor al recibir la malhadada tarjeta cada ocho días

"Lo aproveché en una novela -no recuerdo cual-"
diría (Aub, 1970c: 80).

cuello alto, traje de pana, hasta roerlo con el uso. El vestir como obreros algunos artistas -no sólo Picasso, ni Torres Campalans- representó, entonces, algo más que necesidad o gusto: la expresión de un sentido político, toma de partido por la clase desheredada, protesta contra el orden imperante. No una moda: las extravagancias románticas estuvieron enquistadas en la burguesía, el dandysmo de algunos escritores de fin y principio de siglo concuerdan con el modernismo -entendido a la española. El traje puritano de Unamuno, el desaliño de Baroja, el paraguas rojo de Azorín, el vestir obrero de Picasso y Torres Campalans señalan ciertos aspectos de la generación del 98 (Aub, 1958: 121).

Evolución de las costumbres análogas a la vivida por el propio Max Aub durante la II República. No podemos dejar de pensar en los ejemplos que el propio Max Aub tiene en los "artistas obreros" y "artistas campesinos" surgidos directamente del pueblo como fueron el poeta Miguel Hernández o el escultor Alberto. Para esta descripción Max Aub tiene en cuenta algunas fotos de Picasso de 1904, en las cuales muestra la misma apariencia que *Campalans*.

Lo cierto es que hacia 1900 las vestimentas de los artistas parisinos eran muy variadas, algunos se ajustaban aún a los descritos por Murger y otros mantenían algunos disfraces folklóricos: capas y sombreros de mosquetero, chalecos bordados, zuecos. Incluso algunos iban descalzos y con una cinta en los cabellos como Van Dongen que adoptó esta apariencia antes de vestirse de nuevo como los pescadores de Zelanda. La moda predominante estaría inspirada en el estilo militar, con chaqueta recta, grandes botones y pantalones de pana ceñidos en el tobillo. Picasso inventó nuevos estilos marcando las distancias con respecto a los pintores académicos de la Butte. En 1904 su forma de vestir sería como la de los mecánicos, con mono azul, camisa roja con lunares blancos, cinturón de franela

roja y alpargatas de esparto procedentes de España²¹. Braque también se sumó al mono pero alternaba con el estilo inglés que combinaba según las leyes *fauves*. Unido a la forma extravagante de vestirse, venía la forma del cabello que era también muy variada (Crespelle, 1983: 38-39).

Especialmente significativa es la anécdota referida por Gertrude Stein acerca de la vestimenta de los artistas y de Picasso, aproximadamente en 1905-1906:

No hace mucho tiempo, alguien se lamentó de lo bien que vestían los pintores del momento y de cuán triste era que se gastaran el dinero en las sastre-rías. Picasso rió, y dijo: "Tengo la certeza de que los trajes de moda que llevan les cuestan menos dinero del que nosotros pagábamos por nuestras ropas desastradas y vulgares. No puede siquiera imaginarse lo difícil y caro que era, en aquellos tiempos, encontrar prendas de "twed" inglés, o imita-ciones francesas, que presentaran el aspecto desastrado y vulgar que nos gustaba" (Stein, 1983: 68).

Por lo que fácilmente puede deducirse que la apariencia de un artista es parte integrante de su imagen y forma de vivir, y es tan importante porque es represen-tativa de su actitud vital, política y profesional.

2.4.- Formación y nivel cultural

Campalans inicia su aprendizaje en un seminario, del que escapa en 1898 sin que sepamos la razón ya que el "narrador" la desconoce (lo que es significativo es la fecha). Tampoco sabemos por qué motivo Max Aub sitúa la edad del cambio en los 12 años, aunque podemos apreciar cierta proximidad a la suya propia cuando llega a Valencia en 1914²². Sobre sus conocimientos, como ya hemos comentado, Max

21. De esta guisa sale a recibir a Gertrude Stein la primera vez que ésta acude a su estudio en Montmartre (Stein, 1983: 29).

22. Max Aub llega a Valencia procedente de Francia a la edad de 11 años aproximadamente.

Aub nos informa que "tenía una erudición nada libresca" (Aub, 1958: 91), dejando entrever que una erudición libresca sería pedante y desaconsejable, pero no el conocimiento "natural" de extracción popular que se supone en *Campalans*. El contraste entre las dos erudiciones se puede apreciar en su justa medida si recordamos el tratamiento dado por Max Aub a *Luis Alvarez Petreña*, quien, una y otra vez, confiesa confundir sus sentimientos o no reconocerlos por culpa de la literatura. En el diario dedicado a *Laura*, confiesa:

¡He leído tanto que no sé si te quiero! (Aub, 1971f: 16).

Y más adelante dice:

Y estoy podrido de literatura²³.

No es el único que piensa así, también *Laura*, la mujer por la que se "suicida" el personaje, declarará en una carta a su verdadero "amante" secreto:

huele todo demasiado a literatura, a "podrido", como decía Hamlet (70).

En el caso de *Luis Alvarez Petreña* se puede entender el hastío como una declaración de desesperación del fracasado que no ha podido triunfar:

Me he pasado la vida esperando una ocasión. Estaba seguro, y lo estoy, de que si se hubiese presentado no la iba a desaprovechar. Pero no ha llegado, y aquí me quedo con mi vida idiota, idiota y pesada, pesada, de grueso burgués amaestrado (60).

Sin embargo llega a la conclusión de que no hay nada que hacer si no se tiene

23. (Aub, 1971f: 24). Hay que hacer notar, además, que la idea del exceso de literatura como "siniestra infección" contagiosa y maligna para quien pretende dedicarse a la práctica de las artes plásticas también era denunciada por el escultor Manolo Hugué refiriéndose a Maillol y a su época (Pla, 1976: 218). Hay que tener en cuenta que, durante la primera parte del siglo XIX, los pintores se embobaron de literatura y los escritores trataron de emular a los pintores, sin embargo con el impresionismo cambió el panorama ya que la pintura deja de inspirarse en la literatura que será sustituida por la fotografía (Praz, 1981: 178). Hay que prestar atención al término de podrido. En la novela de *J.T.C.* se refiere más a los homosexuales. Max Aub aprovecha para informar que de ahí nació la costumbre de llamar a los invertidos putrefactos, cosa que no tiene nada que ver con la intención que pondrían años más tarde García Lorca, Buñuel y su grupo, pues llamaban putrefacto a lo burgués o mediocre, como efectivamente aclara Max Aub (Aub, 1958:1 23).

talento:

Todo lo que no es fácil en este mundo no vale la pena. Me dan lástima esos forzados que, a horcajadas en el idioma o en las notas, se creen construir un mundo particular. Todo el que no sepa cantar, torear o correr porque sí, por la gracia del mundo, que abandone, como abandono yo. El esfuerzo no es nunca creación verdadera, sino remedo de lo vencido. Y si uno se tiene que conformar con nacer rubio, alto, feo o bonito, ¿por qué no se han de conformar ...? (66).

Esta idea del talento innato, tanto en literatura como en pintura es propia de Aub, quien la repite en numerosas ocasiones y que, por otra parte, en la introducción a la primera edición de esta obra, de 1934, llega a decir:

Leyó mucho en sus últimos años, pero nunca lo bastante para adquirir una cultura suficiente que le sirviera de fundamento verdadero. (...) En literatura le sucedió lo propio, desigual en extremo, como lo podrán apreciar los que lean sus líneas; vivió preocupado por alcanzar una posición literaria envidiada, más que envidiable, y no supo ocultar su pensamiento respecto a ello. Movía a lástima al capaz de sentirla, y a burla a quien se hallaba en sus mismas condiciones (...) Cien veces suenan a falso las confesiones de L. A. P.; cien veces el hombre repleto de literatura lanza palabras que él advierte huera, con el solo fin de ver su resultado en el lector (...) Pero esta misma lucha desesperada por alcanzar al que lee por todos los medios tiene un acento dramático, que no sé si el conocimiento personal del autor me ayuda a percibir (10-12).

La sabiduría natural de Jusep se centra en todo lo relacionado con el mar y sus industrias, conocimiento que le viene de su estancia y trabajo en Palamós, y en la manera de preparar las setas, como por ejemplo los "muxarnóns"²⁴, alarde

24. Esta faceta es la que le abriría el corazón de los chamulas muchos años después en México. Lo que se puede entrever también es el enorme conocimiento gas-

gastronómico que resulta apetecible a los gustos de Max Aub.

Otra de las características que emparentan al personaje con el propio escritor es su afición a escribir. Jusep a sus catorce años escribe versos (Max Aub escribe poemas en español al año de llegar a Valencia). El "investigador" Max Aub llega a ver el manuscrito de dos sonetos y una canción escritos por el pintor, además de averiguar que *Campalans* llega a pergeñar una comedia. Sabemos que Max Aub siempre se consideró más ligado al teatro que a ninguna otra de sus facetas literarias por lo que este aspecto, indudablemente, tiene que resultarle especialmente simpático.

Curiosamente esta faceta del pintor-escritor también le emparenta con uno de los artistas favoritos de Max Aub, al menos en su juventud, Oskar Kokoschka quien, nacido el mismo año que Jusep y con la misma pasión religiosa, publicó, entre otros trabajos, el drama *Asesino, esperanza de las mujeres* en 1910, considerado como el primero verdaderamente expresionista, y *La esfinge y el espantapájaros* en 1917, uno de los grandes éxitos del movimiento. Sin embargo no hay que olvidar tampoco los poemas de Picasso o los del propio Manolo, modelos igualmente indiscutibles.

Gran parte de su formación la adquiere *Campalans* a través de folletos y prospectos. *Cómo llegar a ser viejo* y *Cómo ser un hombre saludable* son dos ejemplares mencionados. Estos folletos higiénicos nos recuerdan los textos divulgativos de la Escuela Moderna de la que Max Aub formó parte al llegar a Valencia. Eso sí, Aub resalta del pintor que las buenas maneras, como en un buen salvaje que se precie, le traían sin cuidado.

tronómico que posee el mismo Max Aub, conocimiento del que hace alarde en toda su obra, por ejemplo en el pastel de pichones que se describe en *Deseada* (Aub, 1973: 49) o los alardes de conocimientos hortícolas de *Fábula verde*, aunque tan importante como el conocimiento de los vegetales es la buena armonía de los términos y los nombres, cuidadosamente escogidos y enumerados. En *Luis Alvarez Petreña*, obra que tiene tantas relaciones con *Jusep Torres Campalans*, el poeta Rafael Méndez Bolio nos informa de las excelentes recetas de la *cochinilla pibil en su propia salsa*. Todo es reflejo del conocimiento gastronómico del escritor como se puede observar en el diario español *La gallina ciega*.

Su formación y sus teorías acerca de la vida sexual le vienen, curiosamente, de su aprendizaje en el seminario, así como su libro "de cabecera", *La vida matrimonial* del padre Garibay. Es de resaltar el humor de Max Aub al hacernos ver como, pese a su castísimo origen y venerable misión, estos textos pueden llegar a ser escandalosos si se exponen sin el debido recato, tal como hace el protagonista. Max Aub debía conocer estas contradictorias cualidades de los textos religiosos especialmente, ya que lo señala en otras ocasiones de fragmentos de la *Biblia* como el "Cantar de los cantares".

Enrique Beltrán, amigo de *Campalans* en Gerona, nos informa de un nuevo aspecto que sin duda lo debe hacer simpático a los ojos del lector, es su gusto, su curiosidad por la cultura, que hace posible la amistad entre los dos a pesar de la diferencia de clases. Gusto por la cultura promovido en la II República y en la Guerra Civil por el bando republicano. Una cultura nueva, no tradicional, capaz de unir a los hombres sea cual sea su estracción social.

Un rasgo característico del pintor es la ingenuidad y en algunos casos la ignorancia virginal propia del ser "alejado de la civilización". Este es el rasgo que resalta en una curiosa anécdota: Cuando llega a Barcelona, siguiendo los pasos de *Juana Muñoz* -su primera novia-, que finalmente le rechaza contundentemente, *Campalans* se decide por aprovechar el viaje y visitar la ciudad, pero

No se le ocurrió comprar guía o plano, ignorando que existieran tales facilidades (Aub, 1958: 95).

Por un proceso forzosamente lógico, ya que aún no había comenzado siquiera a pintar, se le ocurre acudir a la Escuela de Artes y Oficios y, al encontrarsela cerrada, a la casa de uno de los profesores. Esta estafalaria ingenuidad es la que le lleva inopinadamente a trabar amistad con Pablo Picasso. (La naturaleza de esta relación tiene cierto parecido con la establecida entre Picasso y el escultor Manolo).

Al volver a Gerona completa su formación a través de los textos y las conversaciones de *Domingo Foix*, el anarquista factor de la estación. Las reuniones de anarquistas serán desde entonces su única "escuela". Al romper con él, sin apenas darse cuenta de la razón acaba en París. Allí va a parar a una húmeda habitación de planta baja. Los dueños, valencianos, revendedores de naranjas, son de Cullera,

el hecho de que el recién llegado sólo hablara catalán les pareció suficiente garantía (Aub, 1958: 114).

Lo que quiere decir que ni sabía demasiado español ni tenía idea de francés. Este nuevo dato acerca de su cultura o incultura lingüística vuelve a parecer contradictorio pues, según hemos visto más arriba, tenía que ser un hombre de cierta cultura elemental. El desarrollo en el aprendizaje de los idiomas nos dará una nueva medida de su capacidad intelectual, así, pronto (1906) escribirá a su amigo Enrique Beltrán Casamitjana:

los franceses también son de cuatro o de seis pisos, según sean del sur o del norte. Me cuesta bastante entenderlos: hablan un francés raro, para despistar. Me comprenden mejor los del sur. Pero dentro de poco creo que el idioma no se me resistirá (178).

Max Aub al principio de la biografía había dicho que

no era hombre de muchas palabras, por lo menos desde que pisó tierra francesa (...) tal vez porque nunca dominó el idioma (93).

La ignorancia del idioma y la incultura de los primeros momentos viene inspirada igualmente en la leyenda picassiana.

Sin embargo veremos, a través de las discusiones artísticas que mantiene, que estas afirmaciones son convencionales y siguen una idea premeditada de lo que debía ser el carácter del artista, que indudablemente se tiene que ajustar a un patrón popular sin refinar por las buenas costumbres burguesas ni la cultura. A

la hora de discutir, quien discute sobre cuestiones artísticas, como veremos más adelante, podría ser el propio Max Aub.

2.5.- Oficios

Desde niño, al escaparse del seminario en 1898, Jusep comienza a trabajar en diversos oficios: mozo de una fonda, cartero, escribiente en una notaría o en el despacho de una compañía de minas de San Juan de las Abadesas. Como no es hijo de burgueses trabaja siempre que es necesario.

A los 15 años se enamora de *Juana Muñoz* y pierde el empleo por seguirla a Barcelona, donde se queda hasta que se le acaba el dinero. Al volver a Gerona trabaja como sustituto de cartero, mozo de cuerda en la estación y en la Fonda del Comercio. Max Aub resalta que el personaje no tiene en cuenta las categorías laborales, lo que resulta ser un rasgo más de su anticlasismo.

Una vez en París trabaja primero como mozo en les Halles, mercado cercano a su alojamiento. En este primer asentamiento recorrerá la rue des Prêcheurs, el Mercado Central, la rue Rambuteau, Saint Denis y Pierre Lescot, hasta que obtiene algún humilde encargo pictórico, como rotular las letras de una "Vannerie, Brosserie" y una "Epicerie en Gros et Detail" (Aub, 1958: 178-179).

Cuando conoce a *Ana María Merkel* y convive con ella no vuelve a trabajar. Pasa a ser un mantenido hasta que, al caer su compañera enferma, se ve obligado a ejercer de "hombre anuncio", empleo también significativo, descrito por Victor Serge en sus memorias (libro utilizado por Aub en la documentación), utilizado por uno de sus amigos y también utilizado por Breton portando un texto de Picabia en una célebre velada Dadá realizada en el Theatre de L'Oeuvre de París el 27 de marzo de 1920.

En México al principio de llegar allí sabemos que trabaja en la plantación de los "Hamburgo" (amigos de *Ana María*) en un puesto similar al de encargado o capataz, no parece que se lo tome muy en serio. Al irse con los chamulas no se le

vuelve a conocer oficio alguno y eso que le llegan a ofrecer un puesto prácticamente "oficial" como intermediario entre los indios y el gobierno, pero su naturaleza anarquista lo rechaza.

Nos parece observar una contradicción en la personalidad ficticia creada por Max Aub, pues si bien en su etapa española se resalta su prurito independiente y trabajador al que no le gusta vivir a costa de los demás, al trasladarse a París y formar parte de la bohemia artística pasa a ser todo lo contrario, un personaje al que no le importa vivir de las mujeres.

3.- Generación a la que pertenece

En la crítica de *Miguel Gasch Guardia* que reproduce Max Aub, publicada supuestamente en *L'Abat-Jour* en agosto de 1957, se le clasifica claramente como integrante de la generación del 98:

Con la edad de Oscar Kokoschka y de Permeke, pertenece a la generación de los epígonos del 98: la de Azaña -1880-, tal vez más noventiochista que sus muy pocos mayores. ¿Quién separará, el día de mañana, al Pérez de Ayala, Ortega y aún a *Ramón*, de los Machado, de Baroja, de "Azorín"?

La generación del 98 es algo más que la invención de un paisaje desnudo. Es el interés por el pueblo, el desencanto de las posibilidades científicas rentadoras. La literatura del 98 es triste, agobiada, como son tristes, agobiados y agobiadores los cuadros de Picasso de 1900 a 1905 (Aub, 1958: 81).

Y se habla de las relaciones de *Campalans* y los del 98 con Ortega. Así se dice claramente:

Ignoro si Picasso o Torres Campalans leerían a Ortega los primeros años del siglo. ¿Quién condena, en 1906: "la literatura de decadencia que se desentiende de todos los intereses humanos y nacionales para cuidarse sólo del virtuosismo estimado por los entendidos, iniciados y colegas del arte? Ortega, que escribe entonces: "Me atrevo a decir que todo arte tiene que ser trágico porque la suma realidad es el dolor".

¿Qué hacen Picasso y Torres Campalans sino eso mismo? Ortega, desde luego, no era entendido en pintura. Va a creer encontrar sus conceptos realizados donde menos debía: en Zuloaga, el virtuoso. No era la pintura del vasco la que correspondía entonces a los arrebatos del ensayista, sino la de Picasso, que no conocía. Ahí tropezamos con su gusto de gran señor, que tantos trapiés le hará dar. Y con lo español, que se lo lleva todo por delante.

Pero no era Zuloaga "el pintor español que alcanzó a significar en su generación -la del propio Ortega- el intento de renovar el realismo"... (Aub, 1958: 82)²⁵.

En otras ocasiones se establecen estas relaciones generacionales dentro de la novela, por ejemplo, cuando el mismo *Jusep*, en conversación con Aub en 1955, rememora sus orígenes catalanistas, alejados de la generación del 98, algo ajena por centralista y castellana:

Lo del 98 no afectó a Cataluña. Le habían pegado una paliza a España, no a nosotros. (...) Por eso la pintura y la literatura catalana del 98 es más alegre, tiene más vida que la de Madrid. De hecho, de aquella época no quedamos más que Picasso y yo. Mateo Soto murió hace poco en México, en la capital. Lo supe por el librero de Tuxtla. Era un buen hombre. Según me dijo es la única persona que Baroja trata bien en sus memorias (Aub, 1958: 271).

¿Cual es la impronta de la generación que impregna tanto a Picasso como a *Campalans*?: la pobreza, los desheredados, las prostitutas, los pobres, toda una temática que se adopta a principios de siglo pero que en la obra de *Jusep* no se detecta, a pesar de pronunciarse a su favor:

Nonell nace en 1873, Picasso en 1881, Gutiérrez Solana como Torres Campalans en 1886. Todos con una base común: la impronta de la generación del 98: el interés por los pobres, por los desheredados. Lo que no le sucedió sino esporádicamente, por ejemplo, a Zuloaga, nacido en 1870 y entregado al éxito económico que sólo pueden otorgar las clases privilegiadas (Aub, 1958: 79).

Y más aún, se dan las claves históricas de la generación del 98, la formulación de una España distinta:

25. En este punto se incluye una cita a pie de pág. que corresponde al artículo de Lafuente Ferrari "Las artes visuales y su historia en el pensamiento de Ortega", *La Torre*, n. 15-16, Puerto Rico, 1948, (citado incorrectamente por Max Aub). Aub añade en el mismo texto:

"Este artículo [de Ortega] -publicado en 1911- es una defensa brillante sin saberlo del cubismo" (Aub, 1958: 82).

Aun combatiendo la *España negra*, la generación del 98 está con ella. El impacto de la derrota militar, el pasar del vivir confiados, entre los restos de un pasado glorioso, a la evidencia de una total bancarrota, vencidos sin atenuantes por un país nuevo, al que se trataba despectivamente de "engordadores de cerdos", hizo que escritores y pintores prestaran atención a los parias, símbolo de lo que, para ellos, había venido a ser el país. Única esperanza de renuevo. El anarquismo correspondía perfectamente a ese modo, y anarquistas fueron "Azorín", Maeztu, Bueno, Baroja y tantos más, entre ellos Torres Campalans (79).

Son muy interesantes las alusiones filosóficas y científicas que surgen en la novela como sustratos ideológicos tanto de *Campalans* como de la generación a la que pertenece y, lo que es más importante, el apoyo científico a las nuevas prácticas artísticas como el cubismo.

Nietzsche²⁶ es el filósofo que más influye en la generación del 98, no falta una mención en *Jusep Torres Campalans* para él, suponiéndole Aub una lectura tardía (1913-1914) que le hace evolucionar hacia posiciones spenglerianas²⁷. Es curioso que Max Aub conceda esta capacidad al pintor cuando ni siquiera se habla de este tema al estudiar a Picasso, y eso que tanto Nietzsche como Freud eran autores de moda en París, tal y como nos cuenta Manolo el escultor. La influencia de

26. Friedrich Nietzsche (1844 - 1900) reacciona contra el positivismo adoptando el aspecto de una reacción general contra la ciencia y el racionalismo, a pesar de estar influido por la concepción darviniana de la vida. Arremete contra la tiranía de la razón y la moral tradicional para aceptar la vida tal como es. Apuesta por un superhombre, filósofo del futuro, dominador de la historia, situado más allá del bien y el mal. (Geymonat, 1985: 290-291). La influencia de este pensador entre la generación del 98 fue muy profunda, pero no vamos a extendernos sobre el tema, para ampliar conocimientos vid. Gonzalo Sobejano, *Nietzsche en España*, Madrid, 1967.

27. Oswald Spengler (1880 - 1936). Describe la historia como una sucesión de culturas, en las que la fuerza es el único factor que determina la preeminencia de unas sobre otras. A partir de estas bases se profetiza el "ocaso de Occidente". En sus últimos años llega a saludar al régimen nacionalsocialista alemán (Geymonat, 1985: 274-275). El estudio de la influencia de este pensador sobre Ortega y su generación está por hacer.

Nietzsche en los pintores españoles se establece sin duda a través de escritores como Ortega o Unamuno, no directamente.

Dentro de la novela se subraya la función de Bergson y Planck que, según *El Sabio*, cambian la concepción del mundo y las corrientes dentro de la Filosofía dando cobertura al *nuevo arte*²⁸.

no se dan cuenta de que, con su Bergson y otros candidatos a lo que no tiene contorno ni fin, están echando a perder el mundo tal como lo tenían construido... Claro, tú no has oído hablar de la teoría de los "cuanta", ni de mi amigo Planck. Pero créeme: el metro, ese patrón al que habían llegado después de tanto pensarlo, esa ancla salvadora, ya no sirve. Dentro de pocos años importará lo que ha nacido con nosotros: la cuarta dimensión: el tiempo. Lo que tenéis que hacer es pintar teniendo en cuenta eso: que nada está ya a nuestra medida: medirlo todo de nuevo (Aub, 1958: 131).

Se supone que, a través de *El Sabio*, tanto Picasso, Gris o Torres Campalans están al corriente de las últimas corrientes científicas y filosóficas.

Es muy interesante acudir a otro personaje carismático creado por Max Aub para conocer el alcance de la influencia que Max Aub reconoce a Nietzsche, así es en *Luis Alvarez Petreña*, en el último cuaderno del escritor ficticio (1965), donde Aub habla del filósofo en la nota que incluye como comentario al poema de su "amigo"

"Toda voluptuosidad/ quiere su eternidad./ Cualquier pena dice: pasa./ ¡Viento profundo, profunda eternidad! (1) L. A. P. no podía creer que nadie se dejara engañar, sobre todo, ahora que los vientos vuelven a ser favora-

28. De nuevo Romero Brest cuando dice, hablando del cubismo:

"A más de cuarenta años (escrito en 1952) de las primeras obras de Matisse, a quien siguieron Derain, Marquet, Van Donger, Vlaminck, Friesz y otros, es fácil darse cuenta de que la importancia del *fauvisme* residió en el empuje feroz de sus animadores para liquidar lo que quedaba de sentimentalismo romántico en la pintura, creando formas que no respondían más al conocimiento empírico o racional, sino a una especie de adivinación o intuición de la realidad, eternamente móvil y cambiante, como enseñaba entonces Bergson" (Romero, 1986: 16).

bles a Nietzsche. Pero así no hablaba Zaratustra. L. A. P. trastueca el orden de los versos y traduce, más bien inventa, lo de "viento profundo", que no está mal, como tampoco la combinación de tres octosílabos y un alejandrino, rimados AABA.

Lo curioso es que el poema original se llama *Canción ebria* y que los tres poemas que están al final de la primera parte de este libro, me consta, mejor que a nadie, fueron escritos por su autor en estado de total ebriedad. Es curioso señalar esa posible influencia nietzscheana en Luis Alvarez Petreña, a menos que se tratara de una casualidad, ya que pude enterarme que oyó, unas semanas antes de morir, la *Tercera sinfonía*, de Mahler, que utiliza el original de Nietzsche, seguramente reproducido en el programa del Albert Hall./ M. A. (Aub, 1971f: 188).

Esto supone un alarde de cultismo por parte de Max Aub en la línea de la "cagarrita literaria" que tanto parece detestar, pero que le separa de "esa generación" (se supone del 98) que se ha creído bajo la influencia nietzscheana pero que en realidad no ha llegado a entender al filósofo. Esto es lo que ocurre con la generación del 98 a la que pertenece *Campalans*, sin embargo es de señalar que en realidad este filósofo no aparece más que mencionado, Max Aub no ahonda en la problemática.

Hay un escritor al que Max Aub concede un valor excepcional, es el escritor y poeta Blaise Cendrars²⁹, el ídolo de *Luis Alvarez Petreña*, quien se identifica con él, aunque no es difícil adivinar por la descripción de su vida que quien realmente se identifica con él es el propio Aub. A Cendrars le supone un carisma "desconocido": prácticamente inspirador del cubismo cuando afirma:

29. Seud. de Frédéric Sauser Halle (1887 - 1961). Llevó una vida errante, viajando por todos los continentes. Escribió numerosas novelas, muchas de ellas de carácter autobiográfico, de aventuras y temas exóticos. Trabajó también en el campo cinematográfico, como guionista y como ensayista. Ejerció una gran influencia sobre Apollinaire y los surrealistas. Es un modelo, incluso físico, para Max Aub.

Es el que reveló el arte negro a Picasso y a Campalans (Aub, 1971f: 179).

Finalmente resaltar que es cierto que a Picasso se le considera de la generación del 98 y que su relación con ella proviene fundamentalmente de su estancia en Madrid en 1901, la creación de la revista *Arte Joven* y la convivencia con Baroja, Martínez Ruiz, Valle-Inclán, Bargiela y una pléyade de escritores y artistas de segundo orden imbuidos de simbolismo, anarquismo, nihilismo e ideales regeneracionistas. Esta estancia en Madrid, que marcará profundamente al joven Picasso para el resto de su vida (Herrera, 1992: 160), no aparece reflejada para nada en la novela de Max Aub pues, si bien se menciona en ella la colaboración en la revista *Arte Joven* al igual que la obra de Ricardo Baroja *Gente del 98*, no se produce ninguna reflexión, y *Campalans* nunca viaja a Madrid por lo que su inclusión en la generación del 98 es por identificación con Picasso.

4.- Localización geográfica

El pintor nace en Mollerusa, estudia en Vich, trabaja en Gerona, visita Barcelona, vuelve a Gerona y de allí escapa a París a los 20 años (nunca pasará por Madrid). En París es donde desarrolla la mayor actividad, visita museos, los barrios artísticos, realiza algunas excursiones... En 1914, a los 28 años, emigra a México, escapando, desencantado, de la guerra europea. Allí se establece en una región recóndita entre los indios chamulas, donde muere hacia 1956. Pormenorizadamente los lugares en los que se desarrolla su vida se exponen a continuación.

4.1.- Lugares en los que se desenvuelve Jusep en España

Primero, como hemos visto, nace en Mollerusa, Lérida, y después estudia en Vich, Barcelona, pero ni de uno ni de otro lugar obtenemos otra cosa que el nombre. De Mollerusa apenas un recuerdo, del campo, y con respecto a Lérida, de la que Aub le pregunta en 1955 en San Cristóbal, obtenemos la siguiente respuesta:

Lérida es otra cosa. Una ciudad, como hay muchas (Aub, 1958: 285).

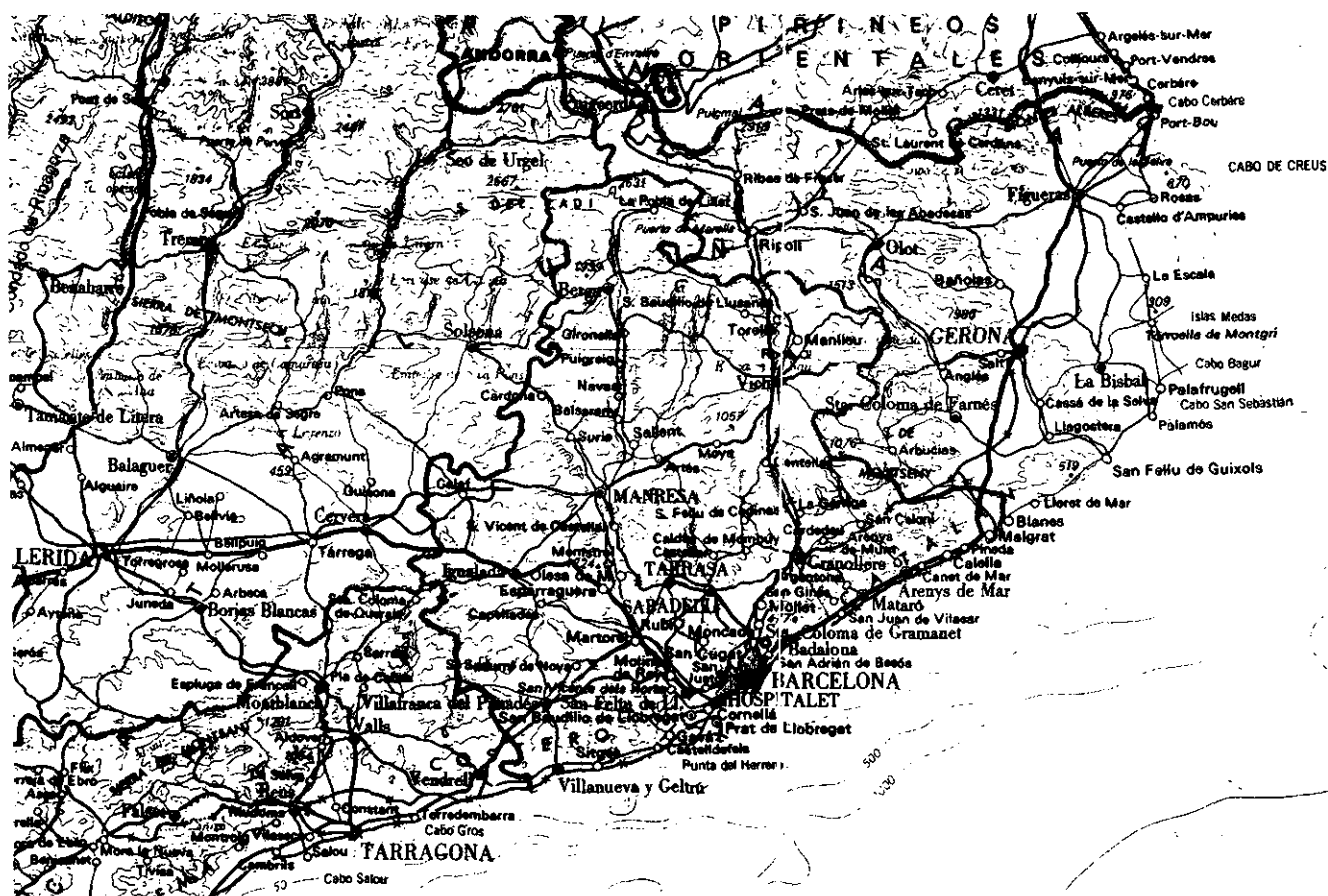
Por alguna razón Aub pregunta y Jusep no quiere responder gran cosa. El itinerario seguido por *Campalans* se puede seguir mediante la il. 11

Cuando se fuga del seminario acude a Gerona, donde vive de 1898 a 1905. Pasa unos meses en Palamós y trabaja en una compañía de San Juan de las Abadesas. Sin embargo es Gerona la ciudad que más se describe en esta parte inicial de su biografía ya que, como dice Max Aub, se le queda grabada, junto con el Ter y el Oñar, los ríos cercanos, e influye en su pintura por la tendencia general de la ciudad a la verticalidad, según la cita del supuesto *Luis de Tellier* (Aub, 1958: 180 nota 1):

De Gerona le quedó a Torres Campalans un recuerdo imborrable (1). No es

Sena, sino el Ter y el Oñar eran las corrientes que llevaba en el sentir. Debíó vivir por el Mercadal, según me indica Rafael Solsona, que, gerunden-se, lo trató un poco los últimos años de su vida parisina; el recuerdo de las calles estrechas y empinadas se hallan en muchas de sus telas. La obsesión de verticalidad³⁰ patente en su obra decanta, sin duda, de la repetida visión de las tristes y solitarias calles de Gerona, cuyas casas daban ya marco a sus imaginaciones. (De la misma manera que pueden hallarse en Dalí rastros de los cuadros didácticos colgados en las paredes de la casa de su padre.) Vivió allí cambiando de oficio, de 1898 a 1905 (Aub, 1958: 91, 92).

ii. 1

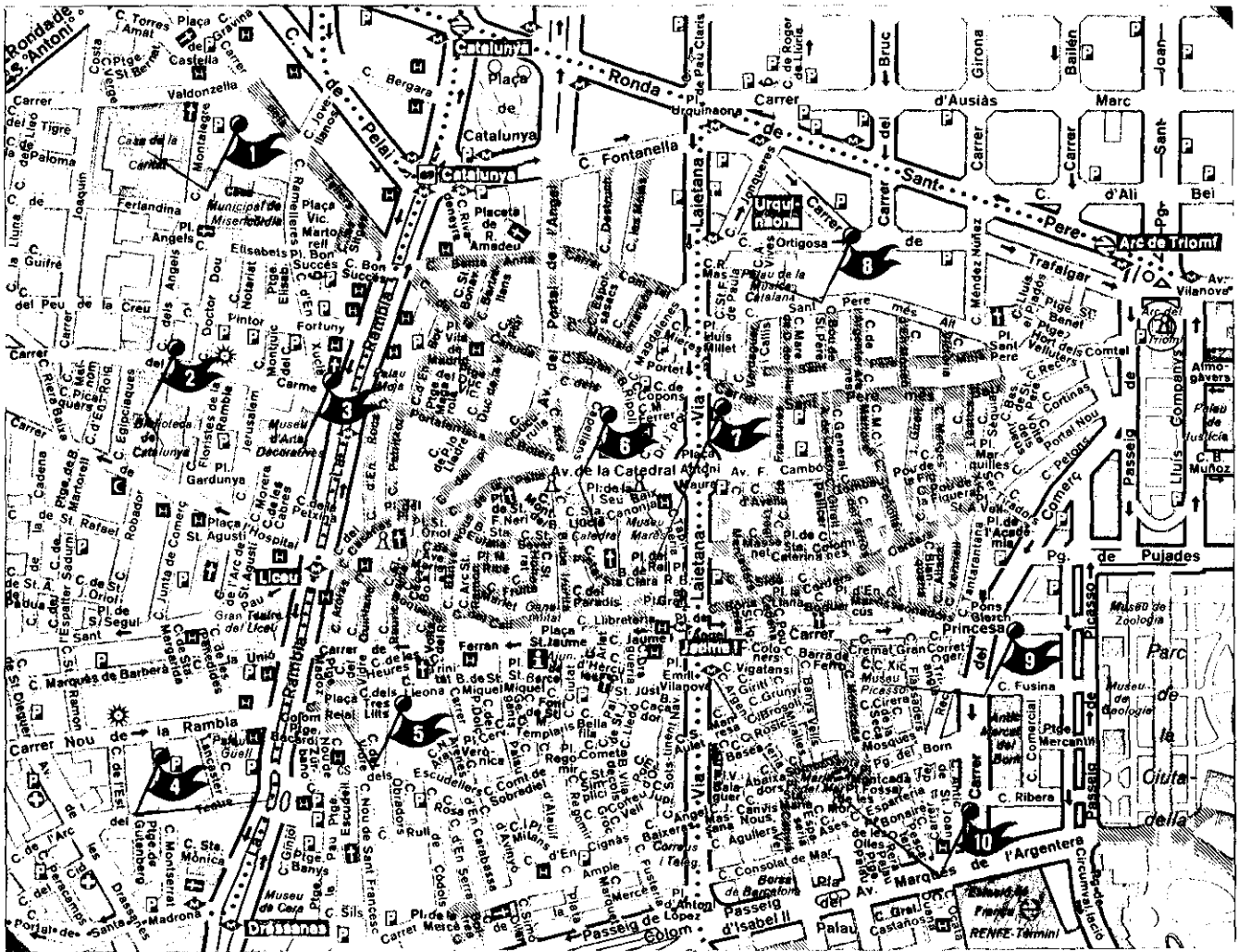


30. Esta "obsesión de verticalidad" se refleja por primera vez en la obra *Catedral de Gerona* (1906-1907). Precisamente encontramos una relación con este hecho y el comentario del escultor Manolo sobre la catedral de Barcelona (Pla, 1976: 64).

Allí vive en el Mercadal, acude a la estación junto a su amigo Domingo Foix y pasea por la Dehesa con Enrique Beltrán. Sigue a su amada Pepita Romeu de la Catedral a su casa en la Plaza del Aceite núm. 6 y llega a entrar inopinadamente en el Casino para interpelar a su futuro suegro.

Antes de su aventura con Pepita Romeu y siguiendo a su primer amor, la actriz Juana Muñoz, acude a Barcelona en 1905. El recorrido que se describe es bastante detenido (véase il. 2).

il. 2



Al salir de la estación de Francia, tomó la primera avenida que se le ofreció, dobló luego por la que entonces se llamaba del Comercio, llegó hasta la calle de la Princesa, atravesó la plaza de Jaime I, fue a dar a la de Fer-

nando VII y descubrió así la Rambla del Centro. Encontró sin dificultad -con sólo cruzarla- la calle de la Unión, la de Santa Bárbara, que continúa para llegar a San Olegario donde, en el 22, vivía la prenda de sus afanes (Aub, 1958: 102).

En estos casos siempre se recuerda el trabajo que realizaba Max Aub en los años 20 en España para justificar el alarde de conocimientos geográficos, sin embargo, el escritor, que siempre hizo referencia en las entrevistas a su mala memoria pese a ser una excusa probablemente fingida, seguramente se ayudaba de una buena documentación, de la que también ha hablado en numerosas ocasiones. Para este caso concreto nos gustaría resaltar que en su biblioteca personal se encuentra la guía de *Barcelona*, de Jaime Miravall, (Barcelona, 1952).

Una vez que el objeto de su viaje a Barcelona se ha visto frustrado, *Campalans* decide, muy práctico, aprovechar para ver la ciudad, las Ramblas, la Lonja, la casa de Picasso (calle de la Merced núm. 3), su estudio (Ribera de San Juan)... El Poble Sec, El Paralelo y *La Chelito*... Estas descripciones están ligadas a las biografías picassianas, de entre ellas Max Aub utiliza la de Antonina Vallentin *Pablo Picasso*, París, 1957, que se encuentra en su biblioteca particular.

Su visita a las tertulias de entonces se reduce a la del café El Suizo. Los cafés de la época son los que definen las ciudades y los grupos entre los que se desenvuelven los personajes. Los lugares de encuentro barceloneses (cafés, tabernas, cabarets) mencionados en la novela son los siguientes:

- El Café de la Rambla de los Estudios, donde acude *Campalans* con Picasso, (Aub, 1958: 96).
- El Paralelo, donde, en un ambiente cargado, acuden a ver a *La Chelito* (99).
- Poblec Sec y en el Barrio Chino acuden *Jusep* y Picasso a tomar en tabernas vino y caracoles (99).
- El mencionado Suizo, donde se organiza la tertulia en torno a Jordi Avellac, con dibujantes y periodistas (101).

Jordi Avellac (Aub, 1958: 101-102) pertenece a la corriente esteticista modernista, de hecho escribe para la *Vanguardia* artículos "de estética" y constantemente habla de París, al igual que Alejandro Sawa en Madrid o cualquiera de los adictos a los cafés barceloneses. Con este orador de café tomamos el primer contacto con el *centro de arte por excelencia* de aquellos años, con París.

Comparar el París de Avellac y el de Jusep es un trabajo digno de tenerse en cuenta y que se iniciará en el siguiente punto. En ellos se encuentran las diferencias entre los grupos vanguardistas que representan.

Para Avellac París es *El otro mundo* (Aub, 1958: 104), pero ese *otro mundo* lo encontrará Jusep sólo en México. A pesar de todo la descripción de Avellac fue fundamental para el pintor, quien, al oírle, se prometió ir a París tan pronto como pudiera. El personaje de Picasso, más castizo que nadie y más moderno que nadie, no tiene mucho interés por París:

¿París? Sí, para un rato no está mal. (Aub, 1958: 104).

Se lo puede permitir.

Esta versión no es descabellada ya que Penrose afirma que París era para Picasso tan solo una estación de paso para Londres, lugar al que realmente quería ir el artista español [Penrose, (1981): 57].

Madrid, como ya hemos comentado, no figura en la novela más que mencionado por Picasso cuando habla de Pío Baroja

Hicimos una revista³¹ que podía haber estado bien. Pero me puse malo. Madrid no me conviene. Es un pueblo absurdo (Aub, 1958: 98).

En el *Cuaderno Verde*, en 1911, Jusep, catalanista acerrimo que aborrece a Juan Gris, madrileño, llegará a decir que Madrid es

un pueblo aburrido y gris que se cree capital de España (220).

31. *Arte Joven*, Madrid, 1901, tal como incluye Max Aub en los anales. Añade incluso que el suceso está comentado por Baroja en sus *Memorias*, como si lo hubiera leído, cosa que no creemos posible porque si hubiera sido así conocería los términos en que Baroja comentaba los sucesos de la Casa de España en París (véase cap. II).

Sin embargo este aspecto corresponde al carácter de *Campalans* que, al igual que el escultor Manolo Hugué, mira con desconfianza todo lo que venga de Madrid. Es precisamente la idiosincrasia catalanista del personaje la que explica esta ausencia de Madrid y la animadversión a lo madrileño, particularidad que no es atribuible al talante maxaubiano, ya que el autor aborda la capital de España en otras novelas como en *La calle de Valverde*, *Campo del Moro* o *Las buenas intenciones*³².

Acercas de otros posibles viajes de *Campalans* por la península encontramos el siguiente comentario en el catálogo de H.R.T., acompañando al *Paisaje semiurbano* de ¿1909?, realizado ya en París:

Parece un caserío vasco, más por el color tierno, en el que predominan los verdes. Nunca anduvo J.T.C. por aquellas tierras. Propiedad del museo de la Sorbona (Aub, 1958: 306).

Una nota más que ilustra el "modo" de escribir a la manera del historiador por parte de Max Aub.

4.2.- El país desconocido, la ciudad imaginada

Italia, el centro neurálgico del arte durante siglos, y Roma, meca tradicional para los artistas españoles distinguidos con el "Premio de Roma", es ciudad que no podía faltar en la novela aunque fuera a última hora, en el recuerdo de *Campalans* y en comparación con París:

Roma engaña (3). París no. (...) De París hay que huir o se queda uno allí para siempre. Liga. No hay país igual. El único lugar del mundo donde la inteligencia puede servir para algo. No siempre, pero a veces (264).

32. Madrid en la narrativa aubiana fue analizado por Manuel Longares con el título "El Madrid Aubiano", dentro del curso *Max Aub: Prototipo del intelectual comunitario para el siglo XXI*, (Segorbe, 1992). Para un futuro estudio de la obra aubiana centrada en Madrid habría que contar con los libros ilustrativos que puede tener Max Aub en su biblioteca particular, entre los que se encuentra: V.V.A.A. *El Madrid de cuatro siglos 1561-1961*, (Madrid, 1961).

En la *nota* (3), Aub sale al paso de este comentario, expresado según su experiencia, preguntándose como historiador ¿cuándo estuvo Jusep en Italia?, dejando sentado que sin duda estuvo, pues no es hombre de contar cosas de oídas.

En cuanto a unas inimaginables relaciones con Córcega, explicables desde el punto de vista del conocimiento revolucionario y napoleónico de la historia de Francia que tiene Max Aub, son sugeridas mediante una anécdota de tipo amoroso. Una de las encuestas realizadas a *Campalans*, que se incluye en la novela, corresponde a la efectuada por *Mireille Ferrari*, una periodista de ocasión de origen corso y amiga de Eva, la compañera en aquellos momentos de Picasso. Se publica en *L'Intransigeant*. Allí *Jusep*, ante la cursi y estereotipada pregunta acerca de la "*provincia francesa que prefiere*", contestará sin dudar que Córcega. Aub nos remite, mediante nota, al *Cuaderno verde*, donde conocemos las relaciones íntimas que mantienen la reportera y el entrevistado por lo que, ambigüamente, tiene dos lecturas por un lado el homenaje a Napoleón y por otro un posible juego amoroso.

4.3.- Francia. París, meca del arte moderno

El estudio de la localización parisina de *Jusep* parte de varias fuentes. Por un lado la imagen literaria de París heredada de la generación del 98, por otro la vanguardista. Estaría también la del propio escritor, Max Aub, que por nacimiento, viajes y amistad tiene una relación especial con esa ciudad y por último el París de Picasso que el escritor conoce a través de los textos.

Además, habría que tener en cuenta la posibilidad de que utilizara uno de los libros de Renau para la ambientación, ya que éste le reclama desde Berlín el 19 de diciembre de 1963 algunos libros que, siendo suyos, los necesita:

envíame también *por favor* dos libros que te presté, el *Juan Gris* y otro con datos sobre los pintores "fin de siècle" o "belle époque"... (no recuerdo el

título exacto)³³.

El de *Juan Gris* corresponde al libro que escribió Kanhweiler y que Max Aub cita en la novela, mientras que el referente al ambiente podría corresponder a uno de Fels³⁴ que Max Aub le devuelve a vuelta de correo³⁵ y que, por lo tanto, no hemos podido localizar en su biblioteca.

4.3.1.- Visiones de París. La idea previa y su contraste

Como ya hemos indicado más arriba, la idea de París como centro de la vanguardia se arrastra a través de varias generaciones. Esta idea sobre una ciudad que sin embargo es la misma, al tiempo que define el distinto momento histórico, explica las ideas de quien la describe. Así, Jordi Avellac,

De edad, de chambergo y chalina, que regresó a Barcelona para morir. Había vivido en París casi toda su vida (...) Había sido, a lo que contaba, periodista importante de *L'Opinion* (...) de cierta condición híbrida que, tal vez, con mala voluntad, se le notaba en la blandenguería de la mano que ofrecía, fofa. (...) Scribe era su Dios, se contentaba con Echegaray, echando pestes de Benavente. Galdós le parecía un patán. (...) Colaboraba en *La Vanguardia* donde escribía artículos "de estética", en los que fundía memorias y hechos recientes, en un estilo modernista -un tanto d'annunziano- (...) (Aub, 1958: 101).

Más que a *La Vanguardia* recuerda a ciertas posturas estéticas de *La Gaceta Literaria* o incluso de los vanguardistas en torno a *La Revista de Occidente* pero

33. Carta de Renau a Max Aub desde Berlín el 19 de diciembre 1963 (leg. 12/8-10. A-B. Max Aub. Véanse apéndices).

34. ¿Florent Fels?

35. Copia carta de Max Aub a Renau, 1-II-1964, (leg. 12/8-11. A-B. Max Aub).

que cronológicamente serán posteriores. Su planteamiento estético, literario y político queda definido por medio de los personajes que admira y detesta, así, el "dios" Scribe (1791-1861) es un comediógrafo y libretista francés de puro entretenimiento y el admirado Echegaray (1832-1916), autor de numerosas comedias de salón que obtuvo el premio Nobel en 1904, ante la protesta de numerosos jóvenes escritores. Sin embargo Galdós, considerado un patán por Avellac fue rechazado por los *vanguardistas* contemporáneos de Max Aub, o los melencólicos "modernistas" anteriores descritos en el drama de Valle Inclán *Luces de Bohemia*, donde el extravagante Dorio de Gadex le llama "Don Benito el Garbancero"³⁶ (Valle Inclán, 1975: 41).

Así que nos encontramos con un personaje d'annunziano, por lo tanto decadente y mundano, que inicia un discurso sobre París (leyendo un artículo que acaba de escribir), en el que, tras un largo monólogo en el que elogia sus maravillas sin dejarse llevar aparentemente por la emoción, llega a la conclusión siguiente:

36. Valle-Inclán se arrepentiría posteriormente de este calificativo. La mala prensa de don Benito hizo que a su entierro no asistiera ninguna figura del 98 ni las generaciones literarias posteriores, cuyo enfrentamiento con su obra aparece reflejado en el comentario despreciativo de Antonio Espina, tres años más tarde, en el primer número de la *Revista de Occidente*. Ni siquiera la Institución Libre de Enseñanza recoge la noticia de su muerte, a pesar de que su entierro fue multitudinario (Beltrán de Heredia, 1970: 104). Desde Valle-Inclán a Unamuno muchos fueron los que mostraron animadversión hacia don Benito. Probablemente J. Avellac no coincide con los rasgos de un personaje concreto sino que seguramente unifica los de varios, tanto de la generación de *Jusep Torres Campalans* o lo que es lo mismo, Picasso, como del propio Max Aub. Un personaje que sin embargo guarda bastante parecido con Avellac es Alejandro Sawa (Málaga, 1862 - Madrid, 1909), representante de la bohemia que vivió en Madrid y París, donde conoció a P. Verlaine y que sirvió de inspiración a Valle-Inclán a la hora de perfilar el Max Estrella de *Luces de Bohemia*. Extraordinaria estrella de tertulia su discurso, descrito por Rafael Cansinos-Assens, tiene un enorme parecido con la forma de hablar de Avellac (Cansinos-Assens, 1980: 17-20). Pero quien indudablemente tiene una gran trascendencia para los inicios de Picasso es el pintor Sebastià Junyent, dieciséis años mayor que él y perteneciente al Modernismo. Fue el primer contacto de Picasso en París en 1900, aunque su relación se hizo más intensa en la Barcelona de 1903-1904 donde Junyent ejercía, además, de crítico y teórico de arte, especialmente desde la revista *Juventut*. Llegó a cederle su taller de la calle Buenavista núm. 21, en Gracia. Sebastià Junyent también encabezó la Asociación de Pintors i Escultors Catalans.

De Avellac existe un retrato efectuado por *Campalans*, expuesto en la muestra de N. Y. y relacionado en el catálogo correspondiente que fue publicado por Tuñón de Lara en *Novelas Escogidas* (vid cap. VIII).

Lo que sucede es que París no es una ciudad, sino una manera de vivir, una manera de entender la vida. (...) Sábese que todo está a mano. Todo viejo, gastado, conocido, pero inmutable: hecho de siempre y para siempre. En París se tiene confianza en la obra del hombre. (...) París es una manera de entender el mundo, una manera feliz de estar, de sentirse cómodo. Vida vieja, sedimentada, olor de vino de buen año, del queso en su punto. Es el vino, el queso por antonomasia. Todo lo demás -la elegancia, por ejemplo- lo dan por añadidura. ¿Quién se queja? ¿Quién no quiere volver? ¿Quién no se acuerda? ¿Quién no añora? No es por Francia -ese es otro cantar-, es por París, sólo por París: otro mundo. El otro mundo... (Aub, México, 1958: 102).

A pesar de que es un discurso ofrecido por un antigaldosiano, no ha de pasar desapercibido que uno de los contertulios recuerda que Don Benito ya dijo algo parecido:

París es una ciudad a la medida del hombre (103).

Dato significativo a favor de Don Benito.

Además hay que resaltar el dato final del discurso de Avellac, cuando anuncia que París es el *otro mundo*, ya que en la novela se habla a menudo de él por parte de los anarquistas, de *Campalans* y finalmente el mismo Aub, quien llega a sugerir, en boca de sus personajes, que México es realmente *el otro mundo*, y efectivamente lo es, tanto para el escritor como para su personaje. El otro mundo del que hablan Alfonso Reyes o Larrea.

A pesar de la fuerte impresión transmitida por Avellac sobre París, *Campalans* experimenta algo muy distinto al llegar, como era de esperar, y esta experiencia, dice Aub, no la olvidará nunca.

Lo primero que hizo al llegar a París -en septiembre- fue bajar al Metro. (...) Había ido a parar -en el cogollo del Mercado Central- en casa de unos valencianos (...) en la rue Rambuteau, entre la de Saint Denis y la de Pierre Lescot (...) En aquel tiempo, la rue Rambuteau era un amasijo de

puestos de verduras y de frutas donde se revolvían, alzaban, dividían, trocaban, gritos y colores³⁷ (...) Con su cachaza natural decidió conocer la ciudad con método. Lleváronle sus pasos el primer domingo a la casa de Víctor Hugo, con la que dio siguiendo su calle y la de Francs-Bourgeois (no entró entonces en el museo Carnavalet por no saber que de él se trataba). Le hizo gracia dar con otra llamada *Du-pas-de-la-mule*, casi frente por frente a la casa de Víctor Hugo (...) el museo, recién abierto, le sorprendió. (...) Esa misma mañana por la calle del *Pas-de-la-mule*, a la ¡que volvió -por el nombre- y el boulevard Beaumarchais llegó a la plaza de la Bastilla. Bajó a recogerse ante las víctimas de julio de 1830 y las de 1848. Subió luego la larga tanda de escalones para ver París, abierto a sus pies. 1789... 1830... 1848... 1870... La rue Saint Antoine... Desde lo alto de la Columna de Julio miraba el pasado. Quería emocionarse, dándose cuenta de que dominaba la geografía y la historia de los lugares más santos no sólo para él sino para Cataluña. (...) La torre Eiffel le hizo -esa sí- una gran impresión (Aub, 1958: 114-116).

Estas descripciones se pueden considerar autobiográficas, correspondiendo a recuerdos de la infancia de Max Aub, incluido Víctor Hugo (vid. cap. II). Ahora bien, la minuciosa descripción de la habitación húmeda y misera que *Campalans* tiene en París en estos primeros momentos también puede corresponder a alguna estancia del propio Aub pero muy posterior. Esta imagen del París de *Campalans* se completa en la *Addenda*, donde se incluye una carta del artista a su amigo gerundense *Enrique Beltrán*, fechada en 1906. La carta dice así:

París es muy distinto a Gerona. Hay muchos coches de punto, muchos ómnibus, carros de mano. Las calles, monótonas muchas de ellas son interminables. El Sena, hermosísimo con su teoría de puentes; las plazas famosas, las avenidas

37. Esta imagen es la que puede recordar la de la infancia del propio Max Aub, reflejada en *Fábula verde*.

tan nombradas, están a la altura de su gloria. Las tiendas, por lo general, son oscuras; la gente a lo suyo: andan más aprisa que en España, no muy amables que digamos. (...) La gente va vestida de cualquier manera, por lo menos por los barrios que frecuento, atendidos a defenderse del frío y la llovizna. El pan es bueno y largo (...) Vivo cerca de las *Halles* y, claro, la limpieza no es la característica del barrio. Los adoquines, brillantes a veces por el agua, tienen un lodo grasiento, bien alimentado por residuos de legumbres. Pero todo huele a vida. (...) Por lo general, alrededor del Sena las casas tienen cuatro pisos; por los Boulevares, seis, en cantidades inacabables. Se parecen todas; (...) Los hombres gastan chisteras -mucho chistera, mucha levita, mucho chaqué, algunas blusas, sobre todo por mi barrio; ésos llevan gorra³⁸. Beben cantidades inverosímiles de vino (...) Comer, comen: más carne que nosotros, más 'pot au feu' -especie de olla³⁹- y cantidades inenarrables de mantequilla (...) Muchos caballos, muchos recogedores de sus necesidades, muchos perros. Una cantidad inacabable de tiendas, pegadas las unas a las otras: kilómetros. (...) Lo más sorprendente: El número de chimeneas. (...) París huele distinto según sus barrios, (...) El queso camembert huele a rayos, sabe a gloria. No hay que fijarse en las apariencias (Aub, 1958: 178, 179).

38. Téngase en cuenta la descripción de París de 1906 efectuada por Daniel-Henry Kahnweiler en *Juan Gris* (1946: 22-23).

39. Según nos informa J. P. Crespelle, en aquellos años en la Butte se comía bastante bien, ya que antes de 1914 todavía no se servía "comida industrial" como la de ahora, y por 0,90 francos se podía comer un estofado de conejo, blanqueta, carne en ropa vieja, *boeuf gros sel*, guiso de carnero con nabos y patatas, saladillo con lentejas o costillas en salsa guisada, platos que hoy sólo se comen en restaurantes de lujo. Por otro lado había dos categorías, entre la primera, modesta, se encuentra *La Mère Coconnier*, el *Restaurant des lettres et des Arts, Aux Enfants de la Butte*, donde no sólo se comía por menos de un franco, sino que aceptaban que los clientes no tomaran más que media ración, sistema que utilizó Jacques Villon. La siguiente era algo más cara, pero se comía muchísimo mejor, como en *Vernin* o *Azon* (Crespelle, 1983: 152-155).

Como es una descripción de época se parece bastante a la visión literaria del París de 1906 que realiza Avellac, que llama la atención sobre los mismos aspectos pintorescos que *Jusep*, como podemos comprobar:

Donde quiera que se esté, uno se acuerda siempre de París. No por el Sena, ni por Nuestra Señora, ni por las valles de Passy, ni por los cafés, ni por la buena comida, ni por los Grandes Boulevares, ni siquiera por los teatros. No, ni las tiendas, ni las arcadas de la calle de Rivoli, ni la plaza de la Concordia, ni los Campos Elíseos, que no son grano de anís. (...) ¿Cruzar los Boulevares Exteriores, bajar hacia la calle Lafayette? Es igual a todo, quizás un poco más feo. (...) Sí, ya sé: las exposiciones, el Louvre, etc. Y ¿qué? (...) Las mujeres, por lo general, son viejas, mal vestidas y con sombreros ridículos del año de la nana, los cocheros están mal educados, las oficinas de correos son horrendas, malolientes e interminables. Alguna jovencita, pero interesada. Los hoteles oscuros y sucios, con su retrete entre dos pisos. Muchos malhumorados que no perdonan un centavo. Bueno, y ¿qué? Puede estarse donde se quiera, siempre se acuerda uno de París. (...) Y los Impresionistas, y (...) la plaza de las Victorias, la casa de Víctor Hugo, los puestos de libros viejos de las orillas del Sena. (...) la historia, la grande y la pequeña. Y ¿qué?, (...) El agua corriente bajo el bordillo de las aceras, el museo Grévin, (...) ¿Más nombres? Todo eso ¿es París? Las casas viejas, comidas por la mugre, cerca del Mercado Central, grises, pequeñas, oscuras, llenas de porteras y de vendedores de naranjas, de callos a la moda de Caen. Los puentes, la Isla, y el Sena y sus barcazas. Los muelles (Aub, 1958: 102).

Siendo muy interesantes estas descripciones, no olvidamos que el París que en este caso nos interesa resaltar es el París de los artistas, y eso nos lleva a los barrios que frecuentaban y, como no, a Montmartre. Avellac había anunciado la suciedad y la tristeza de esta zona de la ciudad:

Montmartre. ¿Habéis visto Montmartre de día? Es triste, a pesar de la vista (102).

Que no discrepa de la imágen que describe, más detalladamente, *Campalans*:

Le gustaba Montmartre, el de entonces, triste, pobre, con su costra de mugre, sus adoquinadas callejuelas desiguales, en pendiente, sus bardas de madera carcomida, con carteles desgajados, sus muros lamidos por la humedad y la vejez, sus farolas de gas quebradas a la altura de los entresuelos. La decrepitud, la suciedad, la altura: la ciudad descubriéndose de pronto al desgaire de cualquier esquina; a lo lejos, mucho más baja, la cinta del Sena y la plumilla de la torre Eiffel, para que no hubiera lugar a dudas. Las casas, en general, de no más de dos o tres pisos, con sus chimeneas desiguales, como dedos. (...) El cielo gris, templado, en contra del natal, y sobre todo la luz; de madreperla, suave, templada, a la medida de los ojos, no demasiado brillante como la de Barcelona. Una luz para todo (...) una luz civilizada (...) *bonne à tout faire*, nunca molesta, puesta, ahí, por Dios, en la Butte, al servicio de los pintores (...) París, de la ribera derecha, que contó para Torres Campalans, está como lo hicieron Napoleón III y sus urbanistas. La más de sus iglesias, puntos capitales -clásicas, romanas o griegas, bizantinas o góticas- son de entonces (124, 125).

Años más tarde (1955), cuando Aub encuentra a Jusep de forma accidental, al hablar de París la imágen que *Jusep* describe recuerda, de nuevo, la de Avellac:

En París la mugre tiene calidad. No digo que *hasta* la mugre tiene calidad. No, en París, la mugre tiene calidad. Lo deslabazado, lo caído, lo sucio, lo viejo -no lo antiguo- París es una ciudad vieja, no antigua, una ciudad de una vez: llana, expuesta -no como Roma que no se ve de buenas a primeras, superpuesta. (...) No hay país igual. El único lugar del mundo donde la inteligencia puede servir para algo. No siempre, pero a veces (264).

Por otro lado Francia y Cataluña tienen una conexión histórica que las une y eso a un viejo catalanista como *Campalans* no se le puede escapar; de hecho, en el *Cuaderno Verde*, en 1911, anota:

Al fin y al cabo, Francia no es más que una colonia catalana (220).

Sin duda porque en un párrafo anterior, hablaba de las oleadas de catalanes que llegan a París, primero escultores, después, su generación, pintores, y la próxima será de arquitectos, haciendo alarde de otra "anticipación" premonitoria.

El escultor Manolo, que viaja a París hacia 1900, comenta la ciudad en términos parecidos (Pla, 1976: 100).

4.3.2.- Itinerarios parisinos

Los itinerarios en París y las ubicaciones de los alojamientos de *Jusep* están basadas en la propia experiencia de Max Aub y en la guía de K. Baedeker: *Paris et ses Environs: Manuel du voyageur*, Leipzig-París, 1903, que se encuentra en el *Archivo-Biblioteca Max Aub*.

Si tenemos en cuenta que lo primero que hace *Campalans* es bajar al *Metro*, el gran desconocido para un español en aquellos años, y que éste, más que la torre Eiffel, es el verdadero símbolo de progreso al servicio de las masas, lo siguiente que tenemos que resaltar son los sucesivos alojamientos del artista ya que, en palabras de Max Aub,

La vida de un hombre puede escribirse, debiera escribirse, dividirse, según no sólo los lugares sino las casas donde vivió. Rómpele el ritmo cotidiano, corre distinto según se habite en un piso u otro, aun en el mismo barrio; las costumbres varían, aunque no se quiera, hasta adaptar y adaptarse al sitio⁴⁰.

La vida de Jusep Torres Campalans, en París, podría subdividirse -capitu-

40. Se reconoce en esta idea la que siempre repite en su personal caso: "se es de donde se hace el bachillerato".

larse, como no se dice- según sus alojamientos: 117, rue Rambuteau; 168, boulevard de Clichy; 48, rue Caulaincourt; 16, place Dancourt (menos la de la calle Caulaincourt, todas estas casas han desaparecido).

En la rue Rambuteau conoció París metódicamente, trabajó en les Halles, pintó de noche con malas tintas, dio con Ana María Merkel, descubrió a Gauguin y a los *fauves*. Durante los días del boulevard Clichy reanudó su devoción por Picasso. En la rue Caulaincourt -de fines de 1907 hasta julio de 1909- corrió la gran aventura del cubismo y se relacionó con algunas anarquistas. En la plaza Dancourt, donde se alojó hasta agosto de 1914, hizo amistad con Mondrian, tramó las *tramas* y se produjo la ruptura final (124).

Este resumen de Aub es muy significativo, marca, según el escritor, las distintas etapas artísticas de *Campalans* que serán estudiadas detenidamente en el capítulo siguiente y al mismo tiempo lo emparenta con Picasso, quien cambia de estilo cuando se muda de casa y de compañera.

Aparte de este resumen, anotamos a continuación calles y locales relacionados con acontecimientos curiosos que enriquecen la narración, con el fin de facilitar una posible localización:

En 1907 Jusep conoce al modelo de *El marino bizco* en un bar de la Rue Lepic. (307).

En 1908 Jusep y Ana María pudieron ir a vivir al *Bateau Lavoir* al vaciarse el estudio de un pintor japonés, vecino de Picasso, pero no quisieron porque eran los dos amantes de la limpieza y aquello era especialmente desaseado, en particular, cómo no, el estudio de Juan Gris⁴¹. Las discusiones entre Gris y *Torres Campalans* llegaron a ser un espectáculo lamentable hasta que el segundo dejó de ir

41. (Aub, 1958: 148). A pesar de lo que podría parecer, no anda Max Aub descaminado. La descripción de Kahnweiler sobre su primera impresión al llegar al Bateau Lavoir acredita esta idea:

"Nadie podrá hacerse nunca una idea de la pobreza, de la lamentable miseria de esos estudios de la calle Ravignan, siendo el de Gris todavía peor que el de Picasso" (Kahnweiler, 1991: 40).

al *Bateau-Lavoir*. Sin embargo, tanto él como *Ana María* acudían a las fiestas de españoles que se celebraban allí, según las anotaciones de *Campalans* en el *Cuaderno Verde* de 1908:

Fiesta de final de año, en el Bateau-Lavoir. Como siempre que hay muchos españoles, Ana María se repliega y se mete en un rincón (Aub, 1958: 201).

Son cotidianas, parece que podemos entender, las reuniones en la plaza del Tertre, según los relatos de la supuesta historiadora de la escuela de París *Berthe Ratibor Ternichewski* que nos describe una en la que se encuentran Ana María, Picasso, Josette (esposa de Juan Gris), *Torres Campalans*, Max (Jacob), Guillermo (Apollinaire), un par de bailarinas y la misma *Berthe* (Aub, 1958: 151).

Además son numerosas las reuniones en el *Bateau-Lavoir* o en casa de algunos de los artistas de entonces, con motivo de alguna celebración (homenaje a Rousseau por ejemplo) o simplemente para hablar de Pintura (*Bateau-Lavoir* o casa de Gertrude Stein).

En 1909, *Torres Campalans* hace amistad con *Victor Serge*⁴² (que moriría en México), al que vería posteriormente en *Romainville* y en el "círculo de estudios" de la calle Grégoire-de-Tours.

El lugar, las calles, en la ribera izquierda del Sena (1), le recordaban el Barrio Chino de Barcelona. Allí conoció (Jusep) a Luis Forestier, librero de viejo, que daba clases (Aub, 1958: 144).

(1) Antes de llegar al Pont Neuf.

En 1912, *Ana María* y *Campalans* alquilan el piso en la plaza Dancourt, un quinto. El anterior inquilino provenía de material pornográfico a los camareros de la Plaza Pigalle. Ella suele comprar en las Galerías Magenta. Ese mismo año, Picasso se muda al Boulevard Raspail con Eva, dejando entonces a Fernanda, tal como *Campalans* cuenta en el *Cuaderno verde* sin demasiado entusiasmo. También ano-

42. Autor de *Memoires d'un revolutionnaire*, fuente de información fundamental para Max Aub del ambiente revolucionario parisino de principios de siglo.

ta ese año como en la Brasserie Jouve es donde Van Dongen le presenta a Mondrian y como, encontrándose con *Mireille* en el Printemps, finalmente consigue sus favores.

En 1913 Rilke vive en un estudio de la calle Carpagne-Première y *John Pi*, un desagradable americano del grupo de anarquistas que conoce *Campalans*, coincide con el pintor en un "restoran" de la calle de Revignan.

En 1914, cuando la guerra se les viene encima y tienen que separarse a la fuerza, *Jusep* y *Ana María* pasean indecisos por los Boulevares Exteriores, tierra de nadie, escenario teatral que prefigura la tragedia. Allí encuentra el pintor al Apollinaire belicista que se prepara para la guerra, en lo más alto, donde comienza el favourg Poissonière.

En cuanto a centros oficiales, poco visitados por los protagonistas, hay que señalar que el Consulado español está en el número 2 (bis) de la c/ de Logelbach, y la *Casa Ollendorf* (Aub, 1958: 166), lugar de encuentro entre Jusep, que acompaña en esa ocasión a Plá y Alfonso Reyes es la librería Paul Ollendorff, editora de las *Cuestiones estéticas* del gran escritor mexicano, en 1911⁴³.

Los Cafés tienen una enorme importancia en las reuniones de la vanguardia. Si ya hemos visto los que conoció *Campalans* en Barcelona, veamos los de París:

- Les Deux Magots, donde Max Aub se entrevista con *Luis Cuvalier* aproximadamente en 1956 para indagar sobre J. T. C. (Aub, 1958: 17).
- El Madrid, el café de París que *Jordi Avellac* añora en la tertulia de El Suizo (102).
- La cafetería donde se encuentra Jusep con *John Pi* es en realidad un "restoran" de la calle de "Revignan" [sic] (148).

43. Alfonso Reyes, *Cuestiones Estéticas*, París, Librería Paul Ollendorff [1911?], 50 Chaussée d'Antin, París. Según el prólogo de Francisco García Calderón, que firma en París en 1911, sitúa al autor en el grupo integrado por los filósofos Pedro Henríquez Ureña y Antonio Caro, el arquitecto Jesús T. Acevedo, el crítico musical Max Henríquez Ureña y el crítico de pintura Alfonso Gravioto. El libro contiene ensayos sobre cuestiones literarias.

- También frecuente, como la mayor parte de los artistas, la plaza del Tertre, según cuenta Berthe Ratibor Termichewski.
- El Café Cardinal, donde se cita Jusep en 1914 con Alfonso Reyes (168).
- El *Lapin à Gill*, donde se reúne *Campalans* con Max Jacob y el pintor judío-alemán *Henrich Schiller* (130). El *Lapin agile* mencionado por A. Vallentin (Vallentin, 1957: 103). Hace mucho tiempo el lugar se llamaba *Le cabaret des assassins*, luego, cuando el caricaturista André Gill dibujó su rótulo, (un conejo saltando a una sartén), los clientes lo rebautizaron *Le lapin à Gill* e incluso *Là peint A. Gill*. En 1909 se reúnen, en el *Lapin agile*, Picasso, Mac Orlan, Paul Fort, Francis Carco, Max Jacob, André Salmon, Poulbot y Jules Romains (Assouline, 1990: 108).

4.3.3.- Excursiones desde París

Campalans realiza numerosas excursiones desde París, generalmente con *Ana María*. Max Aub dispone, como para los itinerarios parisinos, de la guía de París de K. Baedeker: *Paris et ses Environs: Manuel du voyageur*, Leipzig-París, 1903, que se encuentra en el *Archivo-Biblioteca Max Aub*.

Así, Jusep visita Versalles en 1906, al poco tiempo de conocer a Ana María, con quien se acercará también a Sant Clovel.

En 1908 anota en el *Cuaderno Verde* una excursión que realiza al Loira, junto con *Ana María*, Picasso y Fernandé. Después, hasta 1911 cuando viaja a Banyuls, no vuelve a salir de París.

En 1912 ¿*Ceret*?⁴⁴ Se supone que allí pinta *Los pirineos*. Al mismo tiempo que

44. El primero que va a Ceret es el escultor Manolo y posteriormente acuden allí el resto del grupo de la Escuela de París. Picasso se instala en 1911, año en que se le une Braque, y los años siguientes hasta el estallido de la guerra continuarán pasando los meses de primavera y verano en ese pueblecito al que se acercan también Max Jacob y Gris en 1913.

trabaja en *Proyecto de Cartel para el Carnaval de Niza*. En 1913 el *Paisaje Gris* también está fechado en Ceret.

Según el relato, los Stein deben tener alguna propiedad en Beauvais pues, cuando *Pla* tiene dificultades con la policía en 1913, *Campalans* les pide ayuda y éstos envían allí al fugitivo para que se esconda.

Ese mismo año, *Campalans*, intensamente deprimido, se deja convencer por *Ana María* en distintas ocasiones para acudir a orillas del Marne y, finalmente, ante el agravamiento de su estado, Ana María, que consigue vender a Vollard *La Cabeza de Juan Gris*, le arrastra a Colliure, donde el pintor trabajó bastante (162). Esta estancia tiene más que ver con Matisse⁴⁵ que con Picasso, aunque no coincide en el tiempo, ya que Matisse trabaja en esa localidad en 1911 alternando con Sevilla e Issy, y con viajes a Moscú y a Tanger. En 1912 trabajará en Issy-les Moulineaux y de nuevo vuelve a Tanger en diciembre. Hasta 1914, ante la imposibilidad de ser movilizado, se instala en Colliure, momento en que simpatiza con Juan Gris.

4.4.- México. Chiapas

La guerra de 1914, la expulsión de París de *Ana María Merkel*, la progresiva militarización de las masas populares y de los intelectuales que eran amigos suyos, le produce a *Campalans* una gran depresión, agudizada por su previa crisis de creatividad y el fin del cubismo. Ante las opciones que se le pueden ocurrir opta por la huida a lo Gauguin hacia territorios vírgenes aún esperanzadores. El pintor encuentra esta solución no en los mares del sur, sino en México y más concretamente en Chiapas que, por la descripción de las nativas, ofrece algunas semejanzas con el universo de Gauguin. Esta relación es patente cuando Aub, que no

45. Recordemos que Max Aub realiza una breve visita a Cimiez para tomar el té con Matisse en 1941, el día anterior a su detención.

ha vuelto a saber nada de Don *Jusepe*, pregunta por él. Nadie está seguro de que dejara totalmente de pintar

Es posible que, algún día, se descubra un cuartucho, una pared pintada por él. Una vez recibió un paquete de México, pequeño, pesado. Tal vez, colores.

- Gauguin. Habría que enterarse (Aub, 1958: 262)⁴⁶.

Campalans, al exiliarse en México en 1914, se convierte en "precursor" de Arthur Cravan, quien emprende viaje a México en noviembre en 1917 en el barco *Santissima Madre de Dio*, atravesando la frontera del Río Grande. Tiene la intención de hacer prospecciones de minas de plata por lo que viaja por el país con pasaporte mexicano. Llega a dar clases de cultura física en la Academia Atlética de la ciudad de México en enero de 1918, cuando contrae matrimonio con Mína Loy, pero las cosas no se desarrollan según sus deseos y, al borde de la miseria, se ve obligado a enviar a su esposa, embarazada, a Buenos Aires. Deciden que allí deben encontrarse en cuanto Cravan reúna el dinero suficiente para realizar el viaje pero a partir de este momento el misterio envuelve el destino de Arthur Cravan, existiendo diversas versiones sobre su muerte. La más aceptada es la de su desaparición a bordo de un pequeño velero en el Golfo de México, pero otras fuentes aseguran su presencia en Estados Unidos y Europa años después.

El destino de este personaje es muy parecido al de *Campalans*, incluida su misteriosa e indefinida desaparición.

Igualmente precede a Artaud, que llega a México en 1936 en las mismas fechas en que deja de pertenecer al movimiento surrealista. Al parecer mitificaba al país, puesto que no se trataba de saber cual era la política actual de México, sino de crear un pensamiento simbólico que lo mantuviera en la acción. En Cuba habla de México, a favor de la Revolución india y contra la europeización del

46. Efectivamente, en la exposición de Nueva York de 1962, figura un *Paisaje de Chiapas* de 1940? de 60x50 cm. y Max Aub aclara que se la envió desde Chiapas Rosario Castellanos. Representa el lago Tziscaco o San Bartolomé y fue pintado con espátula, pero Aub supone que se hizo con pinturas compradas para sus nietos (Aub, 1962).

país. Tiene algunos encuentros iniciáticos con el peyote que le permite la comunicación cósmica que siempre estuvo buscando (conoce a los huicholes y los ritos esotéricos de los tarahumaras). Artaud condena la civilización occidental y parte al encuentro del *trance*, que sólo puede alcanzar con la mitología de los primitivos. Es una actitud que coincide con *Campalans*.

También precede a André Breton, aunque Breton acude a México por un encargo del Ministerio de Asuntos Exteriores en 1941, no por voluntad propia, pese a que es un país que le atraía desde su infancia. México tiende a ser el lugar surrealista por excelencia, por su relieve, su flora, la mezcla de razas, etc., especialmente la condición social del indio y del campesino mexicano (es el país del *Humo Negro*). Breton se entrevista con Trotski y, pese a sus diferencias, alcanzan un acuerdo de sobra conocido y mencionado en el Cap. II.

Sin embargo la razón fundamental de que *Campalans* acabe en México es que el mismo Max Aub encuentra allí su puerto en 1942. Puerto abierto a los españoles republicanos gracias a la generosidad de su presidente y de los intelectuales mexicanos, con Alfonso Reyes a la cabeza. El mismo que intercede por Max Aub a la hora de conseguir la "naturalización" mexicana, será quien facilite al pintor la entrada en ese *otro mundo* esperanzador que significa México.

Alfonso Reyes es además quien toma la iniciativa de ilustrar al lector español sobre el mundo mexicano con *Visión de Anáhuac (1519)*, escrito en Madrid en 1915 cuando trabajaba en el Centro de Estudios Históricos. Ensayos que celebran la belleza del Valle de México, nombran su vegetación y procuran describir todo aquello que deslumbró a quienes lo contemplaron por primera vez. Recreó un paisaje inspirado en los libros de crónicas sobre Tenochtitlán y los textos que describen las costumbres aztecas. Esta obra es de capital importancia para el momento en que Carlos Fuentes, asiduo al círculo de Max Aub y partícipe de la broma literaria, escribe *La región más transparente* publicada, al igual que *Jusep Torres Campalans*, en 1958. Esta novela de Fuentes supone una ruptura y una gran re-

novación para la novelística mexicana de los años cincuenta y aquí nos gustaría apuntar que, si bien se ha proclamado acertadamente la indiscutible influencia de Alfonso Reyes y Octavio Paz sobre Fuentes, la problemática que aporta como la revisión de la historia y de la revolución, la filosofía de lo mexicano, el concepto de historia, la anulación de fronteras entre lo histórico y lo literario, están indudablemente cercanas a las preocupaciones de Max Aub, repetidas a lo largo de este trabajo como problemáticas del exilio⁴⁷. Sin embargo, Fuentes va más allá, de acuerdo con su generación, pues el Valle de México ya no puede seguir siendo una utopía para nadie. No es este el momento de estudiar la evolución de lo maravilloso asociado a lo mexicano, pero como ilustración de la extensión de la problemática recordemos el artículo de Juan Larrea sobre *El paraíso en el nuevo mundo* de León Pinelo en octubre de 1940 para *España peregrina*, artículo que finaliza diciendo:

De acuerdo con su contenido, con el camino que nos señala, con el sentido de nuestra peregrinación, aquí en este Nuevo Mundo a los españoles nacidos en su mismo borde universal se nos abre la luz, se nos presenta la oportunidad de colaborar en la realización del Paraíso para todos -superación natural de España- mientras que en el otro hemisferio reina la noche del espíritu, la noche tan compacta que ni siquiera pueden desgarrar los fogonazos de todos los artefactos destructores (Larrea, 1940: 85).

Sin olvidar las tres entregas de "Introducción a un mundo nuevo I,II,III" en la misma revista y en las cuales se describe el Nuevo Mundo que España vió como

un continente *más allá* del viejo continente (Larrea, 1940: 21).

Si volvemos a la obra de Max Aub, nos encontramos con que el escritor no expresa las vivencias del protagonista sobre este país. En principio porque la

47. Añadamos además que la influencia de la Generación del 98 y principalmente del pensamiento de Ortega entre los escritores y filósofos mexicanos se transmite en gran medida a través de José Gaos. Su doctrina se aprecia tanto en Octavio Paz como en Carlos Fuentes o en muchos otros (Revueltas, 1970).

narración tal vez no se preste a ello, pues la última parte se recoge en forma de conversaciones entre el "historiador" (antes de serlo) y el "pintor". Para completar la ambientación, Max Aub recurre directamente a documentos de expertos y eruditos que ilustran los aspectos que le interesa resaltar del país en relación con la personalidad anarquista de *Campalans*. Es una manera de evitar implicarse en opiniones sobre el país de acogida. Así, descubrimos la sorprendente zona de Chiapas a través de las fuentes documentales siguientes:

a) En primer lugar el autor justifica su visita a lugar tan apartado de México D.F. por una referencia cervantina:

En 1955, fui invitado a dar una conferencia en Tuxtla Gutiérrez capital del estado de Chiapas⁴⁸. "Mejor aquí -dije- que en parte alguna de México, está bien celebrar los trescientos cincuenta años de la primera parte del Quijote. Miguel de Cervantes, en 1590, solicitó del Rey 'la gobernación de la provincia del Soconusco'. Otra cosa dispusieron las mercedes y la burocracia, que suelen conllevarse bien; pero, sin duda, el *Quijote* pudo ser chiapaneco y, tal vez debió serlo porque fue para la novela su Nuevo Mundo" (13).

De esta manera Max Aub introduce una de las razones fundamentales de la elección de esta zona como último retiro de *Jusep Torres Campalans*.

El pintor acude a Chiapas porque allí tienen una plantación los amigos de *Ana María Merkel*, a quienes el pintor había conocido en París en 1914 cuando éstos, en viaje por Europa, llegan de Hamburgo (de ahí el nombre). Esta es la única oferta de trabajo que recibe fuera de Francia y naturalmente la aprovecha.

b) La descripción que escoge Max Aub corresponde a 1822:

Chiapa de Corzo en el llano, a orillas del retorcidísimo Grijalva, antes de

48. En los agradecimientos podemos informarnos que es el propio Gobernador Aranda Osorio del Estado de Chiapas quien le invita. Se trata de Efraín Aranda Osorio que gobierna de 1952 a 1958.

que éste se meta en la enormidad asombrosa del Sumidero; San Cristóbal Las Casas en el monte. Ahora existe la carretera panamericana. Ayer era más duro. (1) Los días que allí pasé, estuvo el cielo cubierto. La niebla, a veces, se arrastraba entre las cumbres cercanas. La temperatura era dulce, como azucarada. Generalmente -dicen- hace más frío (259).

En la nota (1) nos encontramos con un texto de Manuel de Mier y Terán⁴⁹, *Descripción geográfica de la provincia de Chiapas*, Ateneo No. 3. Tuxtla Gutiérrez, 1952, pp. 153-54 (293), que es quien realmente describe la zona:

"A Chiapa: buen camino: se pasa un Río que es la Madre principal del de Tabasco en Canoa. (...). A la orilla de un Río caudaloso, y en su suelo que tiene toda la fertilidad de los Payses calientes. Chiapa ha decaído tanto, que no se encuentra una persona distinguida en sus bienes. El vecindario es muy pobre, y los auxilios que pueden presentarse a los caminantes, se hacen repugnantes por lo asqueroso de la enfermedad venérea (tiña o Pintos) de que adolecen con extremo todos sus habitantes. Tiene un Gobierno de Dominicos con uno o dos Religiosos que administran la Feligresía.

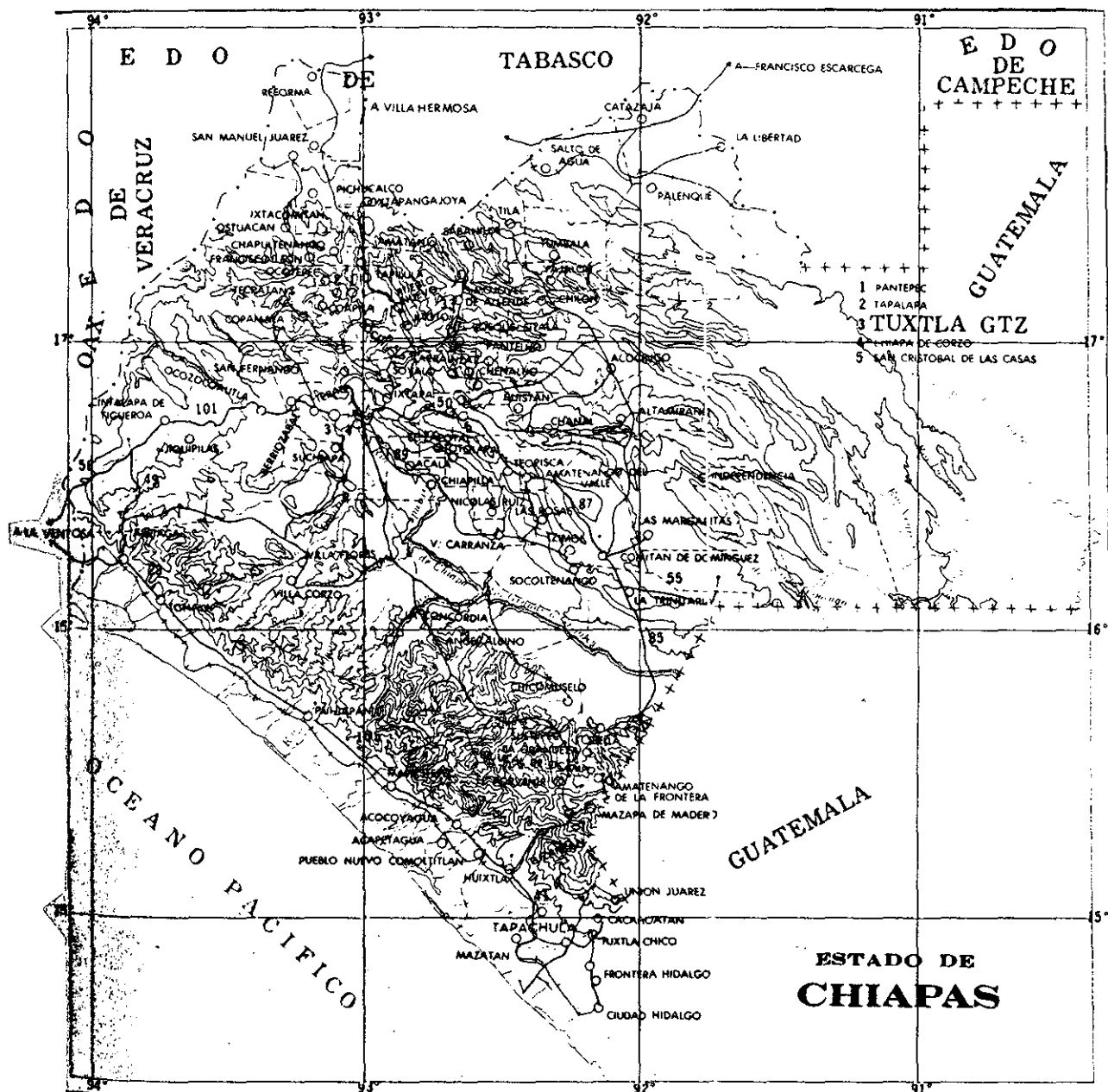
Ixtapa. A una legua del anterior se comienza a subir una elevada cuesta muy larga, por cuya cumbre se camina algún tiempo antes de bajar por un pedregal y pasar por diferentes Barrancos entre las que se distingue la que llaman del Escopetazo: (...) este desfiladero es corto, luego se continua por lomas cubiertas de Pasto, y a la vista del Pueblo se pasa un Barranco profundo, (...) Por el fondo de esta barranca corre agua cargada de Sal marina, que extraen por evaporación los Yndios del Pueblo (...)

Sinacantan: Después de atravesar un pequeño llano, se pasa un Arroyo de agua nociva, y se llega a la gran subida de cinco leguas, hay un gran desfiladero o Callejón semejante al del Escopetazo, y todo el camino es el más angosto e

49. A fines de 1821 o principios del año siguiente llegó a Chiapas enviado por Iturbide para apoyar la voluntad local de unirse a México en la independencia. Pronto resultó diputado por Chiapas ante el primer Congreso constituyente.

incómodo que puede presentarse. De la cima de la Sierra se baja un poco para llegar al Pueblo corto de Sinacantan, situado en terreno muy destemplado, y habitado por algunos Yndios. (...)

ii. 3



A las tres leguas del anterior por un camino en parte montuoso, y después de pasar una Sierra pequeña, se llega a la Capital de la Provincia, situada en

un Valle que forma la cumbre de la sierra de Media legua de largo, y otro tanto de ancho: su temperamento aunque destemplado, y frío es sano (...) las calles son angostas; pero empedradas, y tiradas a cordel: las casas aunque de tejas, son amplias y cómodas: las que forman la Plaza, que es un quebrado, son de dos pisos con Portales y corredores de mal gusto". (292-293).

Por las descripciones es esta última estación, la capital de la provincia, donde Max Aub y Jusep se encuentran (il. 3).

c) Pero, ¿cómo son los chamulas? ¿Es cierto que *Jusep* puede integrarse perfectamente con un pueblo tan primitivo? Es la pregunta que se hace Max Aub como "historiador", informándose a este respecto a través del texto de Ricardo Pozas⁵⁰, experto en costumbres indígenas mexicanas y autor de dos novelas dedicadas a los tzotziles, *Juan Pérez Jolote* y *El callado dolor de los tzotziles*, publicados en 1948, siguiendo la tradición literaria indigenista originada por la Revolución. El más conocido sería *Juan Pérez Jolote* que más que una novela es el relato de la vida de un tzotzil realizado por un antropólogo, a caballo entre la descripción científica y la novelada (Brushwood, 1973: 51). Y es que los *chamulas* son indígenas *tzotziles* radicados en una región de los altos de *Chiapas*, al norte de San Cristóbal de las Casas. Forman parte del grupo zoque-maya, familia maya-quiché, división tzeltal-tzotzil. Conservan sus propias costumbres (Alvarez, 1977).

Max Aub averigua que este estudioso cree que es imposible integrarse entre los chamulas. ¿Cómo es que *Campalans* lo ha conseguido? El pintor no le dará ninguna respuesta, por lo que Max Aub supone que

No hay duda que su raíz anarquista hubo de servirle. El concepto de "grupo",

50. Nace en Amealco en 1912. Fue profesor, entre otras instituciones, del Instituto de Alfabetización para Maestros de Indígenas Monolingües, de la Escuela Nacional de Antropología e Historia y de la Escuela Nacional de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Generalmente publica sus investigaciones en los *Anales del Instituto de Antropología e Historia* y en las *Memorias del Instituto Nacional Indigenista*.

tan enraizado en los indígenas, es semejante al del anarquismo mejor entendido. De las bases ácratas de la revolución mexicana, y de su desarrollo, hay no poco que decir. No aquí (Aub, 1958: 293).

Así pues, los indígenas tienen una raíz anarquista considerable. Elena Poniatowska, a quien Max Aub califica de "genio en miniatura" y que sin duda alguna pertenece a su círculo de amistades (recordemos el texto inventado sobre *Jusep Torres Campalans* por Carlos Fuentes y Emilio Torri para *Las Provincias* de México, a raíz de la presentación del libro), realizaría una entrevista a Ricardo Pozas que se publica en *México en la cultura*, No. 440. 26 de agosto de 1957⁵¹, y que compone la tercera "fuente" documental utilizada por Max Aub, con la que nos describe sociológicamente a los charnulas, destacando la interpretación pagana de los ritos cristianos:

"Cada uno de los pueblos indios de los altos del Estado de Chiapas, forma una unidad religiosa en torno a un santo patrón. Este rasgo, además, da integración al pueblo. (...) En los pueblos de la zona, donde los religiosos construyeron dos templos, ha sido abandonado uno de ellos; (...) Zinacantán, Chamula y Teopizoa, tenían, cada uno, dos templos; uno, para el culto de San Sebastián y otro destinado al santo patrón. En el primer pueblo, el templo destinado a San Sebastián ha sido abandonado; en otros dos, el templo de San Sebastián está destruido. Tal parece que este santo no fue aceptado como patrón en ningún pueblo, porque aparecía en otros y el santo tutelar debe ser protector de un solo pueblo.

Existen grupos de pueblos que, durante las fiestas del santo tutelar, se visitan mutuamente; San Andrés, Santa María Magdalena, Santa Marta y Santiago, forman uno de estos grupos; la invitación a la fiesta de uno de ellos se

51. Es periodista desde 1954 y colabora habitualmente en los diarios *Excelsior*, *El Día* y *Novedades* y en las revistas *Siempre!*, *Plural*, *Mañana*, *Artes de México*, *Los Universitarios* y *La palabra y el hombre*. Son famosas sus entrevistas con personalidades intelectuales mexicanas y extranjeras reunidas en gran medida en *Palabras Cruzadas*.

hace con todos los protocolos de las costumbres indias.

Cuando salen las imágenes de Santa María Magdalena y Santa Marta a las fiestas de San Andrés van, con cada una de ellas, seis cuidadores que tienen prohibido beber aguardiente para proteger la virginidad de las santas, e impedir que San Andrés abuse de ellas; las vírgenes están solamente un día en la fiesta de San Andrés, pero no juntas, para que no haya celo; primero va Santa Marta, y al día siguiente, Santa María Magdalena.

Cuando Santiago visita también San Andrés, lo hace después de que se han ido las vírgenes; ya que ha pasado la fiesta, 'porque Santiago es muy pobre, como su pueblo, y no quiere recibir humillaciones'.

Son gente trabajadora, fuerte, integrada en una comunidad social y política de vigorosa tradición. Son los indios que más han tenido contacto con la población ladina de Ciudad las Casas.

- ¿Qué quiere decir ladino?

Ladino es una corrupción de la palabra latino. Y llaman así a los que no son indios, a los blancos o a los que andan vestidos al estilo europeo.

Dentro de su comunidad, ¿cómo se visten los indios?

Tienen que vestirse como indios. Su ropa consiste en una camisa de manta, calzón de la misma tela, gabán de lana (que ellos llaman chamarro), negro para las ceremonias, blanco para todos los días. El gabán es una tela con una abertura en medio para meter la cabeza, es rectangular y los nativos las fabrican en telares prehispánicos. Un sombrero de ala ancha y copa alta y guaraches con alta talonera, que se llama 'caites', completan la indumentaria:" (293, 294).

Estas dos últimas preguntas tienen una especial significación dentro de la novela, ya que *Campalans*, que nunca se vistió como los indios y que siempre fue considerado *ladino*, consiguió vivir entre ellos.

d) Max Aub utilizará una cita más para ilustrar al lector, esta vez de Robert Escarpit en *Contracorrientes Mexicanas*, México, Antigua librería Robledo, 1957, p. 55⁵² con la que añade, de nuevo, datos curiosos a los mitos, ritos y costumbres:

"Es una de las leyendas del ciclo de Santo Tomás de Oxtchuc. Se va a ver en qué ha parado la historia sagrada después de cuatro siglos de vivir en Chiapas.

Dios, dicen los indios del pueblo de Oxtchuc, tiene muchos hijos. Son los santos. El mejor es Santo Tomás, patrono del pueblo. Y el peor, la oveja negra de la familia, es Cristo, el Santo Cristo Maldito. La prueba es que acabó crucificado. Cristo, que no quería a los hombres, quiso un día desembarazarse de ellos. Sacudió sobre la Tierra su capa de caña de azúcar mágica provocando una gran inundación que ahogó a todos los hombres. Reconocemos en esto el Diluvio. Pero Santo Tomás, que sí quería a los hombres, consiguió que Dios los resucitara. Furioso, Cristo decidió volver a hacer el Diluvio. Entonces Santo Tomás celebró consejo con Dios y la Santísima Virgen. Entre los tres, decidieron neutralizar a Cristo emborrachándolo. Lo convocaron a un gran banquete y Santo Tomás comenzó por ofrecerle la chicha (aguardiente de maíz). Cristo, desconfiado, no quiso beber. Entonces Santo Tomás se dibujó un círculo mágico en la mano, y apareció el primer vaso de aguardiente que hubo en el mundo. Esta vez Cristo no pudo resistir a la tentación: bebió, se emborrachó y se quedó dormido. Mientras dormía, Santo Tomás y los

52. El título completo sería *Contracorrientes mexicanas: Baratillo de impresiones e ideas* (tra. de Antonio Alatorre). Posee una portada de Elvira Gascón, "autora" de un retrato de Max Aub dentro de la broma inventada por Carlos Fuentes y Julio Torri en *Las Provincias* (vid. cap. IV). El índice de *Contracorrientes mexicanas* es el sig.: I. El corrido mexicano contemporáneo. II. Encuentro de religiones en México: Cristianismo y religiones indígenas. III. El "savoir-vivre" en México. IV. La risa mexicana. V. La novela caribe vista desde México. VI. La Universidad de México a los cuatrocientos años. VII. Libros mexicanos. VIII. Los estudios hispanoamericanos. IX. Historia literaria de las Americas. La pag. 55 corresponde al capítulo II. Encuentro de religiones..., concretamente a "La mitología", pp. 52-59.

otros santos le robaron su capa mágica, la hicieron pedazos y la regaron por los cuatro puntos del horizonte. Por fin despertó Cristo, 'muy crudo' y del mal humor. Entonces Santo Tomás se le echó encima, lo cargó de cadenas y se lo llevó al otro extremo del mundo para atarlo en una cruz. De tiempo en tiempo, Cristo trata de soltarse y la tierra tiembla, pero Santo Tomás corre a sujetar bien las cadenas.

(...) El cristianismo no es aquí más que una cuestión de forma, un punto de referencia. En la leyenda de Santo Tomás, por ejemplo, el espíritu cristiano ha desaparecido por completo, y la significación del sacrificio de Cristo queda totalmente oscurecida. Se trata, de hecho, de otra religión (294-295).

- e) Faltarían las recetas culinarias, con la importancia que tiene este aspecto en la novelística aubiana. Aub da más datos de esta zona basándose en el texto de Franz Blom y Gertrude Duby *La selva lacandona*, México, 1957 (pp. 332-333)⁵³, a raíz de la conversación mantenida en 1955 con Jusep, que le hace la alabanza del *pozol* (296), el *pinol* y el *tiste*.
- f) Sin embargo no puede faltar una referencia viva, de primera mano, de un nativo del país y la encuentra muy cerca, en la persona de Alicia⁵⁴, su secretaria, que es chiapaneca del otro lado, de Tabasco, y no está de acuerdo con las recetas anteriores (296).

53. Se trata exáctamente de *La selva lacandona: Andanzas Arqueológicas*, 2 vol., México D.F., 1955. La cita de Aub en este caso es a medias exacta pues efectivamente corresponde en el título y las páginas, pero no en el año, cuestión que consideramos subordinada a la propia cronología de la narración ya que difícilmente puede ser un error siendo dos volúmenes que se pueden localizar en el *Archivo-Biblioteca Max Aub*. No es el único momento en que Max Aub recurre a estos amigos pues describe en la novela una reunión en su casa en la que consigue nuevos datos de Jusep. Efectivamente la pareja tenía una casa en San Cristóbal de Las Casas llamada *Na Bolom* ("morada del tigre") que contiene un museo lacandón y una biblioteca especializada.

54. Encontramos que el *Retrato de mujer, 1906* (Aub, 1985: 57) guarda un extraordinario parecido con las fotos de Alicia Pardo, secretaria de Max Aub, que lo era asimismo y con anterioridad de Jaime García Terres, según declara éste en *Cuadernos Americanos* (García Terres, 1973: 70). De este modo incluye a su propia secretaria como documento en la novela, al igual que a Peua, su esposa, a quien incluye como traductora y a las dos en los agradecimientos.

Pero no es *Jusep Torres Campalans* la única novela en la que Max Aub se ocupa de México. En otros textos que se encuentra escribiendo en aquellos momentos o de algunos años antes, aunque no ambientados en aquel país, aparecen algunas noticias que igualmente pueden considerarse "premoniciones". Así nos encontramos en *Campo abierto* (publicada originalmente en 1951), situada temporalmente en 1937, en un momento en el que algunos personajes comentan la quema de imágenes durante la Guerra Civil, uno de ellos recuerda y narra una historia de cuando él mismo estuvo en México, hace ya algunos años, por lo que podrían corresponder a un tiempo cercano al de *Campalans*. Así, leemos la anécdota siguiente:

Me hacen reír con sus imágenes de cartón piedra. Bien está que quemen los altares si creen que no sirven para nada. Lo bueno es cuando lo hacen por lo contrario... pero mejor se lo cuento. Eso pasó estando yo en Oaxaca, al sur de México. En las serranías que rodean la ciudad no viven más que indios -de allí era Juárez-. Muy cristianos, se pasan rezando las horas muertas en iglesias pobres. (...) En La Nopalera -un pueblo de los de allí- se levantó una cosecha magnífica, (...) Las milpas daban gloria, ahí por el Distrito de Putla. Cerca, en la jurisdicción de Tlaxiaco, hay dos pueblos: uno se llama Santiago, no recuerdo cómo y, el otro, San Pedro Yosatato. Más santos no pueden ser. Los pobladores de ambos odiaban a muerte a los de La Nopalera. (...) Aquel año en Santiago y en San Pedro no hubo cosecha. Unos gusanos acabaron con ella. Aquello colmó todas las medidas. Era un insulto intolerable. El aborrecimiento se basaba, ante todo, en que el Santo Cristo de la Nopalera era mucho más milagroso que los patrones de los otros dos pueblos. (...) El caso es que los de Santiago y los de San Pedro requirieron todas sus armas -machetes, fusiles viejos, algunas carabinas y bastantes pistolas- y se fueron callados, callados, hacia la Nopalera. Sorprendieron a los del pueblo. Sacaron el Cristo de la iglesia, lo adosaron a un enorme laurel real, en un lado del zócalo, y lo fusilaron con todas las de la ley. Lo re-

mataron, luego, como Dios les dio a entender. Después, la indiada feliz se formó en procesión camino de sus pueblos a hacer rogativas a sus santos respectivos, pidiéndoles bendiciones por haber acabado de una vez por todas con su santo y odiado rival (Aub, 1978: 275-276).

Como hemos podido comprobar, lo más exótico es la personalidad de los indios y sus costumbres paganas. Max Aub, admirado por tales costumbres no se molesta en novelar la vida de *Campalans* con los indígenas, simplemente expone textos acreditados de especialistas que demuestran en estos casos que la realidad es más fantástica que la ficción.

Max Aub en México se preocupa de leer a los Cronistas de Indias a los que menciona en ocasiones en sus libros, como en *La gallina ciega*, donde hace referencia al P. José de Acosta y su *Historia natural y moral de las Indias*, pero no hay que olvidar una relación mucho más antigua, demostrada en la elección de la decoración para *Fabula verde* (Aub, 1932), extraída de la *Botánica* de Cavanilles (vid. ilustraciones cap. VIII).

Campalans, de 1914 a 1930-32-34, según los distintos testimonios, vivió en la finca cafetalera de los Hamburgo. Los Chamulas bajaban de la sierra a trabajar en la plantación. El pintor convivió entonces con ellos, aprendió el Txotil y al finalizar la recolección, siguió su mismo camino, cosa extraña porque los indios no admitían a ningún forastero. Lo que más le valió fue su conocimiento de las setas, que le venía de muy joven, así como el aguardiente que les regalaba y que no escatimó nunca, ni para él ni para los demás. Seguía siendo ladino (latino). Según algunos se estableció en 1932 en las proximidades del paraje de San Pedro con sus mujeres e hijos. En ocasiones sirvió de embajador entre las autoridades de San Cristóbal y de Tuxtla Gutiérrez. Fue propuesto para Primer Gobernador, pero no aceptó nunca, como buen anarquista que seguía siendo.

Esta vida apartada que mantiene *Campalans* creemos que será criticada por su creador años más tarde, cuando escribe *El Cerco*, como veremos a la hora de tratar el anarquismo del personaje.

En las conversaciones de San Cristóbal nos enteramos de que su última ocupación consiste en el mestizaje, y este punto, que no aporta gran cosa a lo expuesto anteriormente, se estudia en relación con el artista y las mujeres. Mientras, el artista toma un refresco habitual, llamado Tascalate, en la Plaza de Tuxtla. Allí el personaje explica algo que ya hemos venido resaltando, que entre los chamulas ha encontrado *el otro mundo* buscado por los anarquistas, y que a sus 70 años sólo ellos le interesan. Incluso demuestra un conocimiento etnográfico inusual cuando califica a los chamulas como clanes totémicos exogámicos patrilineales (267).

Hay que resaltar la diferencia de sistemas de documentación y ambientación que utiliza Max Aub. Si bien se puede decir que tanto para el ambiente parisino como para el mexicano de Chiapas utiliza abundante documentación, en el primer caso está intercalada en el relato novelado que tiene partes vividas de autobiografía propia, ya que Max Aub estuvo en París en numerosas ocasiones, y en el segundo simplemente nos expone los textos, sorprendentes por sí mismos porque él, presumiblemente, no llegó a visitar aquella región tan alejada de la civilización y de México D.F., donde tenía su residencia habitual. Tal como describen Franz Blum y Gertrude Duby, hasta allí no debían ir más que los sacrificados especialistas, investigadores y etnógrafos⁵⁵. En la actualidad existe una perfecta infraestructu-

55. Gertrude Duby había escrito primeramente, antes de su asociación con Frans Blom, *Los lacandones, su pasado y su presente*, México, 1944, donde expresa su agradecimiento a unas cuantas personas que le han precedido en el estudio de los lacandones, a Miguel Othón de Mendizábal, Enrique Juan Palacios, Roberto Weitlaner, a Manuel B. Trens y a Frans Blom. La intrépida suiza se interna en aquellas tierras para las que necesita portadores, traductores y una larga caminata a caballo de seis días hasta San Cristóbal de las Casas. En este mismo volumen, Frans Blom comenta que desde su conquista, los lacandones han preocupado a casi todos los viajeros que han llegado a México, comenzando por Bernal Díaz del Castillo, que llamaba la atención sobre su ferocidad.

ra turística que acerca al curioso a la reserva india y a los parques naturales y se puede observar cómo los indios practican su religión sincrética mientras beben *pepsicola* (Ara, 1992).

5.- Jusep Torres Campalans pintor

Como pintor tiene una trayectoria determinada, un aprendizaje, una evolución, una búsqueda de nuevos caminos, toma de contacto con las nuevas corrientes, maduración, crisis artística, etc.

5.1.- Inicios

En Gerona, a la edad de 14 años, *Campalans* tiene aficiones literarias ya que escribe versos e incluso llega a idear una comedia y no se le conocen aficiones pictóricas⁵⁶. Será mucho después, ya en París (1906-1907) cuando surjan en su pintura elementos vividos en Gerona como la verticalidad, a la que se alude en el cuadro *La Catedral (1906-1907)* (véanse ilustraciones del cap. VIII).

Se supone que *Campalans* es un "payés" hijo de "payeses" aunque las pocas "escrituras" que practica le han refinado, pero no por entenderlas:

Lo curioso: decía no entender lo que copiaba; la buena letra que lucía y hacía lucir era producto estético; quedaba fuera del entendimiento. De ahí nace -a mi juicio- su afición a la pintura, (...) Para mí ahí ha de buscarse la raíz de su idea formal del arte. Puro signo⁵⁷ (Aub, 1985: 100).

En 1905, cuando llega a Barcelona en pos de Juana Muñoz, se decide por visitar la ciudad turísticamente pero no tiene planos, ignora su existencia, y se le ocurre entonces acudir a la Escuela Provincial de Bellas Artes a pedir consejo. Si nos detenemos atentamente en este hecho no se le encuentra demasiado sentido ya que aún no tenía contactos con el arte, sin embargo nuestro protagonista

56. Dato que lo emparenta con las experiencias de José y Carlos Gaos y José Medina durante su adolescencia valenciana.

57. En relación con la idea, barajada por la modernidad, de que "*Les écritures idéographiques partent de la peinture*" (Kahnweiler, 1990: 115).

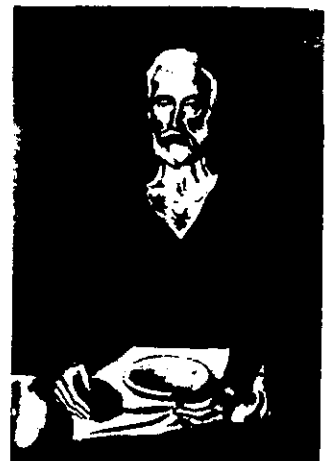
parece seguir unos pasos "lógicos". Primero averigua que la Escuela está en la Lonja, pero al encontrarla cerrada acude, por las buenas, a casa de un profesor de la misma que resultará ser Don José Ruiz, padre de Pablo R. Picasso quien, seducido por la ingenuidad de *Campalans*, le presenta a su hijo.

il. 4, 5, 6



Pablo, cuatro años mayor que *Jusep*, era ya un experto en las casas de citas y le introduce en este ambiente en la calle de Aviñón. Corre el año 1905 y en 1906, al encontrarse de nuevo en París [según la novela "años después", recordarán estas andanzas y es entonces cuando Picasso concibe el cuadro *Les demoiselles d'Avignon*.

ils. 7, 8, 9



Pero antes, aún en Barcelona, *Campalans* contempla por primera vez los cuadros de la época azul de Picasso (1902-1905) y experimenta una conmoción. Los cuadros serían *Las dos hermanas*, *La vida*, *Los parias*, *Viejo judío*, *Niño enfermo*, *El asceta*, *La comida del ciego*, *Viejo guitarrista*, retrato de *Sebastiá Junyer* y *La familia Soler* (todos corresponden a 1903, vid. ilustraciones).

ils. 10, 11, 12



il. 13



El n. 80 con el paisaje de fondo pintado por *Sebastiá Junyer Vidal*.

No volvía de su asombro. Que la miseria pudiera ser tema de algo más que de conversaciones le dejaba atónito. La atmósfera triste, azulencia, la vejez de algunos modelos, la delgadez hambrienta, la fuerza humana de tanta desolación le cogía de sorpresa, mudo de entusiasmo (Aub, 1958: 98).

Al conocer a Picasso y su pintura descubre su vocación oculta pero se guardará de decirlo. De vuelta a Gerona aprende a pintar con *Domingo Foix* quien realmente le hace coger gusto por los pinceles:

Por entonces, dibujó y pintó Torres Campalans por vez primera. Domingo Foix tenía habilidad. No se pudo comparar nunca al aduanero Rousseau más que como soldado raso en América: el francés en México, con Bazaine⁵⁸, el catalán, en Cuba, con Weyler⁵⁹, en 1868. El buen factor pintaba exclusivamente flores y conejos muertos (...) ¿Qué dibujó, qué pintó Jusep Torres Campalans en la estación de Gerona? Dudo que nunca se sepa. Pero, evidentemente, allí empezó a usar lápices y pinceles. Si decidió dedicarse por completo a la pintura antes de huir a Francia, o si fue resultado de circunstancias fortuitas, en París, no he logrado averiguarlo (...) Domingo Foix rompió, para hacer irreparable su salida, que su bondad ya le reprochaba, todos los dibujos de Torres Campalans, a pesar de los esfuerzos de su hermana (Aub, 1958: 112-113).

En el catálogo del libro, efectivamente, no figuran pinturas antes de 1906, fecha de su llegada a París, sin embargo, el catálogo de la exposición de Nueva York se incrementan notablemente con retratos de personajes de esta época. Max Aub entonces explica el fenómeno diciendo que a raíz de la publicación del libro se han producido nuevos "descubrimientos", como se expone en el capítulo VIII correspondiente a la obra gráfica de *Jusep Torres Campalans*.

5.2.- Modernización parisina

En síntesis, un resumen de su evolución parisina viene proporcionada por el propio Max Aub:

Desde este ángulo, la pintura del artista catalán es significativa. Sus

58. Achille Bazaine, mariscal de Francia (Versalles, 1811 - Madrid, 1888). Después de una serie de actuaciones en Argelia y en España, ascendió a general y participó en las guerras de Crimea y de Italia. Marchó a México en 1862 y llegó a ser el general en jefe de la expedición, pero se mezcló en una serie de intrigas contra Maximiliano, por lo que comprometió su popularidad en Francia.

59. Valeriano Weyler y Nicolau es un militar y político español (Palma de Mallorca, 1838 - Madrid, 1930) que participó en la campaña de Cuba de 1868 al mando de un escuadrón de voluntarios.

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. No tiene la calidad de Matisse, de Picasso, de Mondrian (por señalar cumbres de las épocas de nuestro hombre), pero sus intenciones -y ahí sí valen, aunque no le salvaran hasta hoy del infierno del olvido- eran tan puras como las que más (Aub, 1958: 81).

Pero antes, cuando *Jusep* llega a París y escribe una carta a su amigo *Enrique Beltrán Casamitjana*, parece que ya trabaja como pintor, aunque de momento "copia de los impresionistas"

No hay que fijarse en las apariencias: lo cual es difícil para un pintor "qui rafolle" de los impresionistas (Aub, 1958: 179).

Recordemos que Avellac hacía incapié en este movimiento que realmente era el que había calado a todos los niveles entre los franceses. Al conocer a *Ana María*, pintora *fauve*, comienza a modernizarse

aunque una amiga mía (...) me ha prometido presentarme a amigos suyos que han dictaminado que Renoir y Monet han pasado a la historia (179).

En ese primer momento, 1906, los *fauves*, pues a este grupo es al que pertenece *Ana María Merkel*, son lo más vanguardista que conoce, pero por poco tiempo pues, al reencontrarse con Picasso (1906-1907) en la place Blanche, serán considerados agua pasada. A partir de entonces sigue una trayectoria que se puede considerar "profesional", indudablemente con influencias de artistas que va descubriendo como Odilon Redon, Gauguin, Matisse, e indiscutiblemente Picasso, pero en teoría no sigue las pautas de ningún maestro, pues no necesita aprender técnicas ni procedimientos aunque se vea incapaz en ocasiones de cumplir sus objetivos⁶⁰. Como cualquier pintor vanguardista experimenta con nuevos materiales y nuevos procedi-

60. Apreciación falsa porque cuando estudiemos la obra en el cap. VIII veremos que toda ella responde a la copia o la imitación.

mientos. Su trayectoria se puede apreciar mucho más claramente desde el análisis de las obras concretas en el cap. VIII.

Como pintor *fauve* es autor, según el catálogo de H.R.T., de *Calle*, 1906, *Retrato de mujer*, 1906, *Catedral de Gerona*, 1906-1906, y *El tabernero de la esquina*, 1908.

Fauve aún, pero con influencia picassianas (época azul), pinta el *Retrato de Ana María*, 1907, *Neptuno* ¿1907-1908? y *El marino bizco*, 1907.

5.3.- Jusep Torres Campalans ¿pintor cubista?

En un momento dado de la biografía Max Aub afirma que *Campalans* nunca hizo una exposición particular de sus obras (Aub, 1958: 125). Sin embargo sí se expone *La Catedral de Gerona* en la "Sala Drouot" en 1924, vendiéndose en 1800 francos. Es la "única galería" que expone obra del pintor ya que las exposiciones que realiza Max Aub acompañando la novela en realidad son suyas, no del personaje.

El pintor toma el cubismo como senda natural siguiendo a Picasso. El que se comprendiera o no la obra le traía sin cuidado. En numerosas ocasiones se expresa según palabras que la leyenda atribuye a Picasso, como cuando dice:

Hay, urgentemente, que volver el hombre a la medida de las cosas; las cosas a la medida del hombre. Para eso -se nos están escapando-, para medirlas, hay que romperlas, destruirlas, destrozarlas y empezar desde el desierto (Aub, 1958: 131),

o cuando dice:

Pintar con dinamita. Hacer estallar el lienzo (131).

Frases que están, como efectivamente subraya Max Aub, en relación con el anarquismo militante de "acción directa", anarquismo atribuido a Picasso en sus primeros tiempos.

Naturalmente *Campalans*, según la novela, es uno de los iniciadores desconocidos del cubismo y apuesta directamente por la constante modernidad:

No será la pintura del porvenir, sino la pintura de hoy, de ahora, de este instante mismo. El que la quiera aprovechar mañana como enseñanza perecerá en la hoguera del ridículo. Cada día hay que hacer algo nuevo. El que se repite vive de su propia carroña (Aub, 1958: 133).

De ahí las furibundas discusiones con Juan Gris como segundón o copión, y la antipatía por Gleizes.

Y se indigna precisamente con el término de *Cubistas*, según anota en el *Cuaderno verde* en 1908

¡Cubistas! ¿No os fastidia? Cuando lo que buscamos es exactamente lo contrario: restituir al lienzo lo que es de su superficie... (Aub, 1958: 203).

Hay que recordar que inicialmente el término "cubistas" fue utilizado desdeñosamente por los críticos. El primero en utilizarlo es Vauxcelles, seudónimo de Louis Mayer, republicano y dreyfusista que había seguido estudios en la escuela del Louvre y en la Sorbona. Sus críticas aceradas contra el arte del momento pronto le valieron una buena reputación. La primera vez que escribe de cubos es en la crítica a la exposición de Bracque de la calle Vignon, aparecida en las columnas del *Gil Blas* el 14 de noviembre de 1908, antes, según se decía, ya había sido calificado de ese modo por un miembro del jurado del Salón de Otoño. Apollinaire sin embargo se lo atribuye a Matisse (Apollinaire, 1979: 56-64).

La mayor parte de la obra de *Campalans* que se "conserva" es de esta época, pero no está demasiado claro su cubismo aunque hay algunos ejemplares. Las influencias son diversas y a veces no coinciden con las indicadas por el autor, Max Aub, en los comentarios. Según el catálogo incluido en el libro, a este momento corresponde *¿Cómo lo ves?*, ¿1907-1908? de influencia de Chagall aunque también podría ser de Matisse, las correspondencias a veces no son exactas y suelen ser mixtas.

Siguen influencia picassiana y de los primitivos catalanes la *Cabeza de Cristo*, ¿1907-1908?; *Retrato corto de Picasso*, 1912, y el *Retrato de Rainer María*

Rilke, 1913 (según el *Catálogo* de H.R.T. calificado de expresionista). Del Picasso de la época rosa sería *Pierrot*, 1908, y del arte negro y primitivo *Idolo*, 1908; *Retrato de Picasso*, 1912 (por la geometrización), y *Retrato de hombre*, 1912 (Gauguin), mientras que siguen claramente la influencia de *Les demoiselles de Avignon*, el *San Lorenzo*, 1908; *La filla de la carbonera*, 1908, y *La lágrima frente al espejo*, 1909 (según el catálogo ficticio se advierte en él un incipiente surrealismo).

Como claramente cubistas o correspondiendo a un cubismo incipiente serían *La fábrica d'en Romeu*, 1908 (5 de julio); *Estudio XVI: El rábano por las hojas*, 1908; *Paisaje semiurbano*, ¿1909?; *Chimeneas y calor*, 1910, y *Los pirineos*, 1912. Correspondiendo al Cubismo analítico están *Guillaume Apollinaire*, 1910; *Elegante*, 1912; *Montaje IV*, 1912; *Hotel*, 1912, y *El sabio*, 1912, mientras que al cubismo sintético y a los collages el *Sol y luna* de 1914.

Siguen la línea de Matisse las obras *A boca de jarro*, 1909; *Bodegón*, 1910; *Café*, 1910, y *El pintor*, 1911 (también surrealista según el catálogo).

Prácticamente expresionistas son las obras *El eterno marido*, 1909 (indudable remedo de Chagall); *Boceto para "Francisco Ferrer"*, 1909; *Retrato* ¿1909-1910? (Max Aub está copiando a Picasso); *Paisaje rojo* ¿1912?, y el *Retrato del pianista Maldonado*, 1913.

Surrealistas serían *Ocaso*, ¿1909-1910?, y *Homenaje a Van Gogh*, 1912 (pastiche de Miró, cubismo sintético y Picasso).

De acuerdo con un irónico "realismo" nos encontramos con la *Cabeza de Juan Gris*, 1912 (en realidad está en la línea de las *tramas*, aunque Max Aub sale al paso de esta interpretación para negarla).

Como se puede apreciar se superponen las influencias y no hay una línea divisoria entre un estilo y otro, la cronología no es demasiado coherente, lo que nos lleva a pensar que Max Aub, que pintaba los cuadros al mismo tiempo que iba escribiendo la novela, se deja llevar en ocasiones por la propia curiosidad no

exenta de ironía y con grandes dosis de humor. En el capítulo VIII, referente a la documentación del artista, se estudiarán las obras con detenimiento y el origen de la inspiración de Max Aub.

5.4.- Evolución hacia la abstracción. Crisis de creatividad

Campalans va evolucionando de una posición contraria a la abstracción, no hay más que ver las múltiples diatribas contra Kandinsky, hacia la admiración por la abstracción ascética de Mondrian, posición que coincide con el año 1914, cuando está a punto de estallar la guerra y el ambiente militarista le hace sentirse tremendamente decepcionado. En este momento emigra a México y abandona la pintura. La guerra de 1914 se confunde con la derrota de la Guerra de España y los albores de la II Guerra Mundial. Max Aub, que sufre las consecuencias de las tres, parece que llega a la conclusión de que no es posible hacer arte después de tanto desastre. El arte deja de ser necesario no porque se haya conseguido la utópica sociedad buscada por el anarquismo, sino porque ya no es útil como salvación, cosa que a lo largo de la novela se ha ido defendiendo. Al pintor ya no le queda más que retomar su camino inicial, el que le lleva de la religión a Dios. Todo nos hace suponer que no se puede crear bajo determinadas condiciones, o al menos eso flota en las conciencias después de Auschwitz, y *Jusep*, tan anterior cronológicamente al desastre que Max Aub llega a conocer, deja sentir la misma desesperanza que flotará en el mundo después de la II Guerra Mundial.

A pesar de ser el único artista que le interesa después de Picasso, como católico "a machamartillo", *Campalans* no puede ver con buenos ojos los orígenes religiosos de Mondrian⁶¹. Admira su pureza pero le desprecia porque proviene del mundo

61. Max Aub resalta este aspecto extraído del estudio sobre Mondrian de Michel Seuphor (1950: 117) y el volumen que guarda en su biblioteca.

protestante, el capitalismo llevado a su colmo: la avaricia (Aub, 1958: 283). Se corresponde con la misma idea que tiene Max Aub del carácter español y que defiende ante Américo Castro, según la cual en realidad los españoles no son anti-semitas, su verdadero enemigo sería el protestantismo⁶².

Las obras que figuran en el catálogo de H.R.T. desde la primera edición indican las intenciones de esta época, en la que encontramos dos posturas contrapuestas, una línea directa hacia la abstracción geométrica siguiendo los pasos de Mondrian y otra "realista" que responde a una intención de "retorno al orden". En el primer camino se encuentran *Cannes ¿1912?* (también Dufy); *Trama persa*, 1913; *Trama verde*, 1914; *Trama parda*, 1914; *Trama morada*, 1914; *Superficie calcárea*, 1914; *Trama morada (Pancho Villa)*, 1914; *El prisionero*, 1914, y *Trama (última)*, 1914. Y en la segunda *Retrato de Alfonso Reyes*, 1914 ("realista" según el comentario del catálogo), y *Jeanne*, 1914.

A través de la novela percibimos que hay una clara actitud contraria entre la abstracción geométrica pura de Mondrian y la abstracción lírica de Kandinsky, bastante vituperada, lo que no es óbice para que el artista practique esta línea en *La creación*, supuestamente de 1913, una prueba de que la obra pictórica de *Campalans* lleva un camino distinto a la opiniones que transmite.

También la corriente futurista o fabril (siguiendo a Leger) aparece indicada en el *Retrato del doctor Reynau* de 1912, que también se emparenta con Picabia.

62. Correspondencia entre Max Aub y Américo Castro. en copia de carta enviada por el primero de fecha 19-I-66 (leg. 4-7/25 A-B. Max Aub).

6.- La entidad artística

A partir del reencuentro con Picasso las discusiones y actitudes artísticas cobran una nueva importancia. Hay que dilucidar el concepto de artista que tiene el personaje, el escritor y algunas otras posturas alternativas expresadas en boca del resto de los personajes. ¿De qué tipo de artista estamos hablando? ¿qué significa su catolicidad y su anarquía? Su vida ¿tiene relación con su arte?, ¿cuál es su actitud en temas trascendentales como la muerte, el sexo, Dios? Consideramos que es muy útil abordar estas cuestiones para la comprensión del personaje.

6.1.- El concepto de artista

Es importante determinar qué entiende Max Aub por artista, por verdadero artista. Cómo sería su personalidad, características, requisitos que debe poseer, etc. Ya hemos visto más arriba que Aub entiende que el genio es innato, tanto en literatura como en pintura. Quien no posee la genialidad desde su nacimiento no la puede adquirir por mucho que estudie o que se esfuerce.

La idea de la genialidad innata de Max Aub se descubre muy tempranamente en *Luis Alvarez Petreña*, pero se refuerza al encontrar correspondencia en Malraux quien se basa en la idea de Jung del artista visionario, parecido al místico. El hombre creador de obras de arte puede ser considerado como un triunfador, un héroe, el conquistador de un pasado arcaico que no responde ni a las exigencias de la psique de su época ni a un canon cultural. Más sensible que el hombre ordinario, es capaz de sondear sus profundidades, lo que llamamos inconsciente colectivo, definido por Jung como un pasado primordial desprovisto de tiempo lineal y de concepto racional del espacio. Esta introspección que efectúa el artista le

permite prever los cataclismos, presentir los abismos futuros tanto como las fisuras rellenables. La energía proviene del inconsciente colectivo, de ahí que el artista, como el místico, sea un visionario (Knapp, 1978: 27-28).

El modelo de genialidad proteica, innata, sería Picasso, considerado generalmente como niño prodigio que, al margen de ser hijo de un profesor de Bellas Artes, nace con la gracia y la facilidad artística. Pero ¿cómo pueden ser los artistas que no son Picasso? Intentamos averiguar esta cuestión a través de las opiniones de los distintos personajes, comenzando por el propio *Campalans*.

6.1.1.- Finalidad del arte

Jusep dice a Aub en 1955, en Chiapas:

Lo único que queda del hombre es el arte. (...) No queda nada más. Lo demás desaparece (Aub, 1958: 288).

Es curioso que vuelva a esta idea cuando la crisis que le llevó a abandonar el arte y Europa en 1914 sigue existiendo, puesto que ha dejado de pintar. El arte no sería únicamente un modo de inmortalidad, idea que, como señaló Soldevila, es antiquísima y los personajes del *Laberinto* lo saben, e incluso el joven *Luis Alvarez Petreña* estaba obsesionado con la idea de *salvarse* por las letras, pero al no tener talento se inclinará por el amor, que le será igualmente negado. Todos los artistas que circulan por el mundo novelesco de Max Aub corren tras la obra que les dará esa supervivencia que buscan, son unánimes que no pueden acabar de esperar en una trascendencia de orden teológico (Soldevila, 1973: 214). Llega un momento en que esa aspiración es considerada una enfermedad de juventud, algo inútil y escapista frente a la realidad. Las discusiones entre lo útil y lo agradable o lo bello se multiplican a lo largo de la obra aubiana, siendo un exponente ejemplar la conversación entre *Laparra* y *Lugones* en *Campo de los almendros*, como veremos más abajo cuando tratemos el compromiso en el arte (punto 9 de este mismo capítulo).

En muchas ocasiones el artista se decanta por defender el arte frente a los compromisos temporales, postura que defienden tanto *Ferrís*, escritor, como *Campalans*, pintor, así el primero nos dice:

Crear que un poema es a la vez útil y hermoso es absurdo porque para ser útil igual puede ser feo. No niego que haya poemas, cromos útiles; pero no son obras de arte. El arte no tiene nada que ver con la utilidad, como no sea la arquitectura y aún, allí, porque se trata de un arte aplicado que además de útil puede ser hermoso, porque la utilidad puede ser hermosa, pero no por eso es una obra de arte. Un par de calcetines es un buen ejemplo. No confundir nunca el arte con el buen gusto (Aub, 1981: 503).

Argumento que esgrime por los excesos del stalinismo y del "realismo socialista" como se puede ver cuando continúa:

Al stalinismo le importa un comino el arte. Lo acepto. Pero al arte tampoco le importa el stalinismo (504).

Y llega a admitir que, al margen de las valoraciones críticas,

Escribir es necesidad (504).

Mientras que el segundo, *Campalans*, insiste sobre lo mismo en el *Cuaderno verde* (1912) con su peculiar estilo

Algunos quieren hoy un arte de tenedor, cuchara o cuchillo. Para ayudar a digerir cuanto antes. Que sea útiles -no útil-, que sirva. O que tienda, en sí a hacer mejor a los hombres. La inocuidad e iniquidad de estos supuestos es obvia. ¿De verdad creen que *Edipo Rey*, *Hamlet*, *Las Meninas*, *la sinfonía 41*, de Mozart, o *la séptima* de Beethoven para no andar discutiendo- se hicieron con fines benéficos? (Aub, 1958: 227).

Pero *Jusep* va más allá y coincide con la idea de Malraux, idea que no era nueva, que se anticipa en las frases atribuidas a Azaña acerca del Museo del Prado de ponerlo a salvo antes que a los hombres, tesis que no era bien vista por

la mayoría, como se puede comprobar en la conversación que mantienen *Cuartero*, *Chuliá* y *Villegas* en *Campo de los Almendros*

Vosotros creéis -repite- que estos cuadros son más importantes que la vida humana. Que una vida humana. Una sola. Yo no. Sin arte se puede vivir. Muerto, ¿para qué se quiere? Ya sé que pensáis que soy simplista, primario. Nosotros (...) os tenemos por señoritos retorcidos. Yo le oí un discurso a Azaña donde dijo que le importaba más *Las Lanzas* que una provincia (...) Yo lo oí. Además, aunque no fuera así, lo mismo da: muchos de vosotros lo piensan [los socialistas]. Es una tontería. Lo que importa es la vida, y no esa costra, esa buba que es el arte (Aub, 1981: 64).

Para Malraux las obras de arte verdaderamente eternas (Greco, Goya, Delacroix), son revelaciones que provienen del inconsciente colectivo, un patrimonio de motivos eternos y actuales a la vez que muestran las dos caras de Jano, el pasado y el porvenir. La idea primordial del Museo imaginario está fundada sobre la necesidad que siente el ser humano de creerse ligado con el infinito, sintiéndose así menos aislado, más seguro de sí mismo durante su trayecto existencial. El objeto de arte se sitúa entre el mundo absoluto de Dios y el efímero de los hombres. Como buen anti-spengleriano, Malraux retoma la noción del flujo perpetuo enunciada por ciertos filósofos neo-platónicos del Renacimiento: Nicolás de Cusa y Giordano Bruno, entre otros. El univeso es concebido como una entidad viva (Knapp, 1978: 43). Finalmente el arte, para Malraux, no es una escapatoria, al contrario, reproduce la realidad concreta, las sensaciones más conmovedoras, el misterio más impresionante (Knapp, 1978: 52).

El discurso de Chuliá está en contra la finalidad del arte como medio de pervivencia individual

Todo lo que es humano pasa. Empeñarse en buscar la inmortalidad es una tontería. Eso del arte es algo que desaparecerá tarde o temprano. Los museos son una cosa reciente y pasajera (...) es posible que el arte dé el pego;

que la gente crea en eso de la cultura; pero cuando se tiene que enfrentar con la guerra entonces se ve que tanta pintura, tanta literatura superfero-lítica no sirve para nada (Aub, 1981: 64-65).

Chuliá mantiene argumentos anarquistas frente a los que supone más conservadores, los socialistas de *Villegas* y *Cuartero*, pero llega más lejos, puesto que los anarquistas volvían la vista atrás para buscar las raíces del arte, concretamente a la Edad Media por el atractivo que suponía el anonimato comunitario de los artífices de las catedrales. *Chuliá* acaba identificándose con las ideas malrauxianas que Aub conoce:

Hoy, el arte es una casualidad, no una causalidad como pudo serlo en la Edad Media. Lo que importaban eran las iglesias y Dios. Como ya nadie cree en él, se han dedicado a darle importancia a los altares (65).

El tono despectivo no debe confundirnos. Si para Malraux, con el pasar de los siglos, con la evolución de la ciencia y de la tecnología y con la divinización de la razón, que viene a ser hoy día facultad maestra, los hechos creados por el hombre, como por ejemplo el concepto del reino divino por venir, son rechazados, los dogmas religiosos que reforzaban la noción de eternidad, la creencia en la inmortalidad del alma, las esperanzas en un mundo perfecto, desaparecen. El hombre actual, sin comodidad moral, vuelve a ser esclavo de nuevo de un tiempo lineal. Agobiado por su condición humana, solo, sin auxilio, sin esperanza, el hombre se siente responsable de sus propias acciones pero incapaz de soportar el peso y el vacío de su existencia (Knapp, 1978: 27). ¿Cómo no emparentar la relación de *Campalans* con la divinidad con esta idea de Malraux?

A diferencia de Victor Serge, Malraux jamás ha creído que fuera posible un arte proletario o una literatura proletaria, y ello a pesar del importante papel que desempeña el escultor *López* en *La Esperanza*, único personaje que se interesa por el arte revolucionario

El arte no es un problema de temas. No hay un gran arte revolucionario. ¿Por

qué? Porque se discute todo el tiempo sobre directivas en vez de hablar sobre función. Hay que decir a los artistas: ¿necesitáis hablar a los combatientes? (A algo preciso, no a una abstracción como las masas.) ¿No? Bueno, haced otra cosa. ¿Sí? Bueno, ahí está la pared. La pared, hombre, y eso es todo. Dos mil individuos van a pasar por delante cada día. Los conocéis. *Queréis* hablarles. Ahora, arreglárselas. Tenéis libertad y necesidad de servirlos de ellos. Muy bien. No crearemos obras de arte, eso no se hace por encargo, pero crearemos un estilo [López es un muralista que conoce a los grandes artistas mexicanos y que pinta grandes frescos salvajes, erizados de garras y de cuernos españoles] (Malraux, 1989: 51)⁶³.

Los rasgos finales son de Orozco sin duda alguna, pero la defensa del arte en boca del artista corresponde al propio Malraux.

6.2.- Un artista según Jusep Torres Campalans

El propio *Campalans* trata de contestar a la pregunta ¿cómo se llega a ser artista?, pero no descubre más de lo que ya sabemos cuando dice:

Siempre se es por casualidad. No se nace albañil, ni buhonero. Pero sí se nace pintor. Se llega a ser albañil con empeño, aunque se rebele uno y no le guste. Uno que no nazca pintor, por mucho que se empeñe no podrá ser pintor. Y si se nace pintor, lo que se hace es pintura. Las técnicas, la técnica, puede añadir, pero los consejos no sirven de nada. Se es pintor igual que moreno o cojo. Lo que quiere decir que la mayoría de los pintores no son pintores. Se nota enseguida. Pero de ahí a explicarlo va la dificultad que tendría cualquiera en decirnos por qué Picasso tiene la cara redonda y los

63. Para escribir *L'Spoir*, Malraux recurre al testimonio de María Teresa León, José Bergamín o... Gustavo Durán, quien además sirve de modelo para el protagonista, *Manuel*, a quien prestó no sólo elementos biográficos, sino también costumbres y formas de hablar que pueden llegar incluso a la cita literal (Trécourt, 1989: 84). Conviene tener en cuenta éste dato porque Max Aub también lo utiliza de modelo en *La Calle de Valverde*, como veremos en el cap. IX.

ojos saltones. Por eso es imbécil decir que el arte de los pueblos primitivos es una manifestación inferior de la cultura. Entre los negros hay quien nace pintor o escultor y quien no, y hay obras mejores y peores. El que no lo siente, jamás podrá distinguir entre un cuadro de verdad y una copia (Aub, 1958: 21).

Argumento que no descubre nada nuevo porque coincide con la idea de Max Aub, idea que repite en otras ocasiones, sin embargo percibimos algunos detalles novedosos. Para comenzar informa que existe algo esencial para el disfrute o sentido del arte y es que hay que "sentirlo", únicamente sintiéndolo se puede distinguir entre un cuadro de verdad y una copia. Podemos añadir que hay escaso fundamento para dirimir la cuestión entre un artista "de verdad" y un advenedizo o imitador, pues quien no "acierta" será acusado irremediabilmente de falta de sensibilidad. El concepto de original y copia será estudiado con detenimiento en el punto siguiente.

Cuando el pintor ficticio se percata de que no puede equipararse a Picasso, prefiere dejar de pintar y aislarse del mundo, porque

No siendo Pablo Picasso, lo mismo da (Aub, 1958: 289)⁶⁴,

y por lo tanto lo único que le queda es esperar "el santo advenimiento" ya que el tema de Dios y de la muerte estará indefectiblemente ligado al arte.

Un verdadero artista sólo se da cada cien años

Para dar un paso adelante después del Cubismo tendrá que nacer otro Picasso, y eso siempre tarda.

Otro Goya. No pide nada...

Solo hombres. Los hombres son lo único que vale la pena. Hay pocos. (Aub, 1958: 290).

⁶⁴. En otras ocasiones lo que percibimos es que no puede seguir la evolución de Mondrian.

Estos "pocos" son hombres con carisma, no son sólo artistas, sino que poseen las características de los héroes, humanos, solidarios y capaces de comprometerse con los acontecimientos. Es el mismo hombre del que nos habla Larrea cuando trata de Picasso en el artículo de 1940 "Picasso en Nueva York", escrito con motivo de la exposición⁶⁵

Ser hombre, he aquí a mi parecer el secreto de la personalidad de Picasso. Nunca se ha propuesto frente a la tela resolver problemas estéticos de salón bien visto con derroche de elocuencia y sonrisas seleccionadas. Picasso es simplemente un hombre que pinta. Un hombre que por el hecho de serlo y de pintar presenta en cada una de sus obras resueltos problemas que por la vía estética no habían sido siquiera presentidos (Larrea, 1940: 35).

o Malraux:

No aparece todas las mañanas, ni siquiera todos los siglos un tipo de hombre que pierda una relación milenaria con el cosmos, y conquiste el mundo. (Malraux, 1956: 589).

Sin embargo, en otras ocasiones, *Campalans* no deja de aludir al carácter mítico del artista, como cuando escribe en el *Cuaderno verde*:

Pintar es capturar. No nos distinguimos gran cosa de los pintores de la cueva de Altamira. Hacemos nuestras abluciones antes de empezar una representación. Queremos "cazar" una cara, una sandía, una guitarra. Toda representación es mágica. Todo arte "sale" por arte de magia. Sácase la obra de la manga. ¿Cómo? Sólo los profesionales lo saben. Y son los peores. Para que la obra sea valedera el primer sorprendido debe ser el autor (Aub, 1958: 233).

De acuerdo con la misma idea jungiana del artista como médium propia de Malraux,

Saber lo que quiere hacerse, pero por obra de magia. Pintaban bisontes para cazarlos, pero no sabían exactamente cómo. Esperaban ayuda divina. Como nosotros para cobrar pieza. (Aub, 1958: 234).

65. *España peregrina*, núm. 1, México, febrero 1940, p. 35.

Carácter que descubre finalmente en la abstracción de Mondrian (*Cuaderno verde, 1913*):

Largo paseo por las orillas del río, con Mondrian, hombre puro si los hay.

Religión y arte. En el fondo busca una pintura mística. (Aub, 1958: 239).

El artista se debate entre estas dos posturas, la del artista-hombre y el artista-dios, pero siempre está claro que tiene que ser un ser excepcional.

6.3.- El artista en otros personajes aubianos

La idea del artista como héroe o antihéroe de la obra maxaubiana tiene su primer antecedente en *Luis Alvarez Petreña*, siendo éste un antihéroe ante el cual el propio autor no disimula su disgusto

Sé que no faltará quien se haga cruces ante el romanticismo de nuestro héroe (Aub, 1971f: 13).

Un héroe distinto es el ideado por Max Aub para el "desconocido poeta" de *Antología traducida o Imposible Sinaí*.

Otro tipo de héroe, el del artista, lo encontramos en *Jusep Torres Campalans*, que tiene mucho, como no, de los "héroes-anarquistas".

En *El Cerco*, el héroe es el líder que se entrega a la causa de la revolución, por un ideal de igualdad antes que libertad, es el *Comandante, Ché Guevara*. Escrita en 1967, un año después de la muerte del guerrillero, es el resultado de un entusiasta viaje a Cuba.

En otras obras de Max Aub, encontramos numerosas discusiones acerca del arte, la literatura, movimientos artísticos, etc. Discusiones que están ligadas a los temas de Dios y de la muerte. Por poner algunos ejemplos ilustrativos recordemos como en *Campo Cerrado*, (1943), *Salomar* define el Arte en una discusión con el falangista *Serrador* y el socialista *Lledó*, como

la recompensa, el pago de Dios (...) es la forma de la verdad. (Aub, 1978b: 158).

y los artistas

son los únicos que pueden verse sin espejo. El artista es un hombre que puede reconocerse en lo inanimado. Por eso creo en Dios. ¡Ese sí que era un intelectual! Ya lo han dicho por ahí, supongo. Y el mundo a su imagen y semejanza, como mayor prueba (158).

Para el socialista *Lledó*, el arte

son ganas de verse, de verse venir, un laberinto de espejos. Ver y ser visto. Lo peor que le pueden decir a un artista es: si te he visto no me acuerdo. Esa es la cuestión, parir algo que no se mueva, parir muerte. Que el movimiento sólo es de Dios. De cuando en cuando la humanidad se olvida de su condición, o se acuerda de ella, como quieras, y juega a los dioses, y hay epidemia de dictadores. Todo se cura (159).

De nuevo el laberinto, el laberinto de espejos y la creación como muerte, lo contrario a la vida que sólo es dada por Dios. Supuestamente el artista realizaría la obra para comunicarse, "para verse" con los otros. Si esa comunicación no se consigue se fracasa. De nuevo el tema maxaubiano de la incomunicación.

Un personaje muy interesante como el pintor *Miralles*, de la *Calle de Valverde* (1961), académico y enemigo de Picasso y de Sorolla (de éste lo será más por envidia que por razones pictóricas), considera que

No se pinta por intuición, sino por sabiduría. Los últimos cuadros, la última manera de un pintor es siempre la mejor. La pintura es experiencia. En pintura no hay niños prodigios (...) Nada se consigue en un día (Aub, 1985c: 523).

Como está hablando de pintura, no de artistas, el oficio y la experiencia dan la medida de la calidad del pintor. En este caso, a pesar de la envidia, el verdadero héroe será Sorolla, quien

Trabajó el hierro antes que nada y esa fuerza está en toda su obra; yunque la tela, martillo su pincel. Lo tenía todo a mano y dio veinte mil vueltas

hasta dar con lo suyo a través de lo frío, lo manido, lo reconstruido, lo cien veces pintado. (...) no era un pintor grande sino un pintor ancho. (...) Por eso fue pintor del campo y del mar. No cabía en la ciudad. Y con una salud a prueba de bomba. Y sin remilgos de señorito. Era un pintor griego, o como debían haber sido los pintores griegos: (Aub, 1985c: 522).

La diferencia que ve este pintor entre Dios y el hombre es parecida a la que *Lledó* comentaba más arriba:

El interés de la vida depende de que nunca se repite nada. El arte es lo contrario: fijar, dejar, repetir. Dios no sabe nada de esto: crea y se olvida. No puede volver sobre lo hecho: por eso, no creáis nunca que pintáis como Dios. Hay que retocar, afinar, volver sobre lo hecho. Por eso el arte es del hombre (Aub, 1985c: 522).

Por lo que podemos suponer que el tema de la creación en Max Aub siempre topa con el concepto religioso de creación, concepto que sin duda está presente en *Campalans*.

En la clasificación que el protagonista, "católico a marchamartillo", hace de las personas que le rodean, desde *Ana María* hasta *Mondrian*, está presente la religión, despreciando las posturas liberales que provienen del mundo protestante, sus comentarios llegan a ser excesivamente crueles y maledicentes como en los casos siguientes:

Mondrian tenía el genio de la proporción. Es la expresión perfecta del mundo protestante, el capitalismo llevado a su colmo: la avaricia. Con menos no se puede llegar a más: ideal del rendimiento y del interés compuesto. El Corán, que tiene como máximo pecado al interés bancario, es, naturalmente, el signo contrario: por eso los árabes se volvieron locos con las curvas y están a la base de la churriguería católica. La misma que adoran los indios, aquí. También Kandinsky era teósofo, y Miró creía en fantasmas. (...) Max (Jacob) era

astrólogo. Muy elegante con su levita gris y sombrero de copa. Parecía mentira... (Aub, 1958: 283).

Por lo que se ve, *Campalans* no está al corriente de algunos detalles biográficos, como en el caso de Max Jacob, que iba bien vestido porque su padre era sastre, pero sus "buenas ropas" estaban demasiado gastadas para confundirlas con opulencia, además, desconoce su conversión al catolicismo al final de sus días y evita el tema de su homosexualidad. El desprecio que demuestra el catolicísimo *Jusep* por los protestantes se extiende también a su compañera, *Ana María* cuando afloran en ella sus "raíces" protestantes.

Max Aub refleja en sus obras, a pesar de no ser católico, la necesidad de una cierta fe que demuestran sus contemporáneos españoles a la hora de la muerte, como es el caso de la primera parte de *Luis Alvarez Petreña* (Aub, 1971f: 68), a quien, más que católico, Aub considera panteísta (Aub, 1971f: 13).

La aparente contradicción entre el catolicismo de *Campalans* y su anarquismo la estudiaremos más adelante en el punto correspondiente a la anarquía, aunque ya podemos apuntar que no es un caso extraño en el anarquismo español. En buena lógica no debería extrañarle esta postura a un anarquista tolerante como *Domingo Foix*.

Es notable la frecuencia con que los personajes del *Laberinto*, católicos o no, mencionan a Dios, aunque sea en forma de imprecaciones. La trascendencia religiosa se opone a la trascendencia humana, otra de las aspiraciones del hombre que en el caso del artista, escritor o pintor, estaría en la obra de arte. El problema aparece cuando se contempla el arte no como simple estimulante de placer sensorial y se plantea la cuestión de su utilidad (Soldevila, 1973: 214-215). Esta doble manera de plantear el problema está representada por *Ferrís (Campo de los almendros)* y por *Jusep Torres Campalans* y será tratada más abajo.

En realidad el sentido de la vida y la muerte, marcada por la Guerra Civil, se explica en varias obras de Max Aub, pero se puede ejemplarizar en el diálogo que

mantiene el espíritu de *La Madre Tierra* con *Pedro*, el pastor de *Pedro López García* (Aub, 1960b)⁶⁶, estereotipo del campesino y símbolo del hombre del pueblo. Diálogo escrito en 1936 en plena lucha, pero que será significativo para su trayectoria posterior, en él *La Madre Tierra* le dice *al hombre uel pueblo*:

No hay cielo ni infiernos, Pedro López García. Sólo existo yo (...) Ahora vas a morir sirviendo la causa de la vida, para que vivan libres tus hijos, tus nietos y tu fabulosa descendencia (...) No tengas miedo de morir. Cuando mueras no harás sino desaparecer para confundirte conmigo misma. Morir es nada, volver a ser lo que fuiste. No sentir. No temas, pues. Morirse es una cosa sencilla y sin gran importancia (...) la muerte no existe (...) Trabaja por el porvenir, pero no te preocupes por él. (Aub, 1960b: 171-172).

No hay diferencia entre la vida y la muerte, por eso al hombre del *Laberinto mágico* aubiano no le importa su fin. No cree que lo haya. La verdadera muerte del individuo está, a la manera unanimista de pensar del autor, en el olvido de los hombres (Soldevila, 1973: 207). Esta revelación de la colectividad es debida a Jules Romains, quien le lleva a una esperanzada visión del futuro y a la valoración de los individuos más insignificantes, pero también a Maurice Halwachs.

6.4.- Relación arte-vida

Pero antes de seguir con la descripción del artista, conviene aclarar algunos puntos, ¿qué pretende Max Aub? ¿tiene relación la vida con la obra para el autor de la novela?

Para Max Aub está claro, la vida y la obra están unidas:

Luego, vida y obra, tan interdependientes. (Los cuadros y dibujos, apartes

⁶⁶. Esta obra de teatro fue representada en Valencia, en la Iglesia de los Dominicos, en 1936, cuando el Sindicato del Espectáculo negó al "Buho-teatro" de la Universidad de Valencia, que entonces era dirigido por Max Aub, el permiso de seguir representando en el Teatro Eslava por no ser "profesional", situación que se refleja en *Campo cerrado*.

forzoso, se colocan donde ofrecen mejor luz).

Aparte, sus escritos. Aparte, también, sus declaraciones y los pocos artículos que se escribieron acerca de su obra. Al final, las dos conversaciones que tuve con él, en San Cristóbal, sin saber quién era. (Aub, 1958: 16).

Es forzoso recordar a Ortega en este punto:

"Detrás de cada cosa, de cada hecho, hay el creador de la cosa, el autor del hecho", escribió Ortega en 1902. Si es así, hubiese sido suficiente, para los entendidos, la edición de un álbum con las solas reproducciones, pies y fechas. Pero un artista de nuestro tiempo, ¿es sólo su obra? Mañana sí, si vale. Inseguro, juego con ventaja (Aub, 1958: 16).

Max Aub es partidario, como ya preveíamos en el capítulo anterior, de dar explicaciones aunque su personaje sea contrario. Su opinión acerca del artista está clara:

Un pintor siempre se hace sólo (...) y un poeta (117).

Carácter autobiográfico de la propia trayectoria de Aub que coincide con las características del artista contemporáneo, el hombre original que se forma a sí mismo. A este respecto, *Campalans* anota en 1908 en el *Cuaderno verde*:

Arte: la inteligencia, la trascendencia, la penetración, la vida convertida; para que la huelan; la adivinen; la recreen los que lo merecen. Y nada del arte por el arte, sino el arte por la vida, tras dar la vida por el arte. Decir lo que no se puede decir. El arte: creación o no es. Lo que no importa para ser buen padre de familia, artesano de ley, tonto o listo (Aub, 1985: 209).

Es lo contrario a lo moderno, poniendo como exponente a Wilde:

El arte "moderno" decanta hacia lo ingenioso, lo bien dicho en una frase (Wilde, buen ejemplo); no parece que el estilo lleve trazas de mengua. Me fastidia. Me molesta la agudeza momentánea (cuyo éxito no depende nunca de lo cierto sino de lo agudo). No es arte, NO PUEDE SERLO, su colmo sería el

chiste. Tampoco lo serio porque sí, "porque hay que tomar la vida en serio".
No, tampoco (209).

Para poder comparar la propia evolución de Max Aub basta con reflejar algunos casos de su producción en los que se plantea los mismos problemas, como por ejemplo en la obra experimental *Una botella (teatro primero)*, en la cual el *Autor* es un personaje más que saldría al escenario para presentar la obra con las palabras siguientes:

Señoras y Señores: yo soy el autor de lo que ustedes van a ver representar: os han dicho que es una farsa, Señoras y Señores, no lo creais: ¡esto que aquí os doy, soy yo! (Aub, 1960b: 68-69).

Discurso que estaría aún en la línea de Ortega que combatiría posteriormente.

Cuando habla de artistas que han existido, como Giacometti, resalta que

No le importaba cómo vivía, sino vivir, el hecho en sí de ser" (Aub. 1966: 193).

Esto es lo más importante

Con respecto a *Campalans*, hay algunos indicios suficientemente significativos entre la vida del personaje y el arte, así, cuando Max Aub comenta que su idea inicial del arte como "puro signo" está basada en su experiencia como escribiente, lo hace extensible a su concepto de la vida:

reducido a signo y números, inflexiblemente lógica (Aub, 1966: 100).

Estas definiciones preparan el camino de la abstracción que adoptará al final de su evolución artística.

En el primer encuentro real con la pintura, cuando *Campalans* conoce los cuadros de la época azul de Picasso, sufre un gran impacto, pero se extraña porque

No relacionaba la vitalidad de Pablo con sus cuadros (Aub, 1958: 98).

Es la demostración más evidente de que el personaje se identifica con la idea

primitiva del artista como mago y la obra de arte como reflejo de la vida y la personalidad del artista.

Un aspecto distintivo del artista-genio es la libertad, para Max Aub ésta es la diferencia fundamental entre Picasso y los demás por lo que pone en la pluma de *Paul Derteil*, el supuesto crítico de Arte, lo siguiente:

Van Dongen, en 1918, aseguraba que, en el momento de ponerse a pintar, sabía exactamente a dónde iba: veía su cuadro. En cambio Picasso ha dicho que, al enfrentarse con la tela, "hay que tener una idea de lo que se va a hacer, pero una idea vaga".

Sólo los no artistas (lo mismo da poetas, novelistas, dramaturgos, pintores, músicos) no comprenden este hacerse de la obra a medida que crece. Estoy por decir que es la diferencia esencial entre el artista y los que no lo son; entre las Bellas Artes y las que no lo son. Por eso, a veces, un retrato no es una obra de arte; por eso, generalmente, una película no es una obra de arte. Por eso, un reportaje casi nunca es una obra de arte. Faltales libertad. (Aub, 1958: 84).

En este fragmento lo más significativo es la idea del genio innato, el artista o lo es o no lo es, no valen medias tintas, eso lo ha dejado muy claro Max Aub en *Jusep Torres Campalans* y en muchas otras ocasiones. Asimismo se percibe en el texto la intuición de la magia en la obra de arte y finalmente la necesidad en el arte moderno de trascender los convencionalismos artísticos para crear la obra de arte "original" en lo que estaría la libertad.

6.4.1.- Suicidio

Parte integrante del concepto de vida del artista lo constituye su muerte y dentro de ésta la posibilidad del suicidio como sacrificio.

El suicidio se encuentra asociado a la idea del artista desde los primeros románticos. Es el tema del destino trágico de quien es incapaz de soportar la rea-

lidad. El suicidio de los poetas fue un argumento que popularizaron Alfred de Vigny, Chatterton y Chénier⁶⁷. Desde entonces es considerado el último acto moral del artista. Así encontramos entre los escritores vanguardistas españoles numerosos ejemplos de personajes que optan por esta última medida, como Max Aub en la primera parte de *Luis Alvarez Petreña* (1929-1934) en la que su personaje se suicida, final próximo al elegido por Juan José Domenechina en *La túnica de Neso* o el impuesto por José Díaz Fernández para los falsos intelectuales que no saben estar a la altura de sus convicciones, obras que guardan similitudes de ruptura con el vanguardismo. En el caso de Max Aub se ha considerado que *Luis Alvarez Petreña* es su despedida, con cajas destempladas, de lo que había sido su empeño anterior, la pretensión de formar en las filas de la *Revista de Occidente* y las corrientes deshumanizadas vanguardistas. Con la toma de conciencia de los intelectuales de la República Aub "reniega" de las llamadas "cagarritas literarias" como *Fábula verde* y *Geografía*. En la novela *Luis Alvarez Petreña*, en la que el protagonista participa de todas las características del escritor que ahora Aub repulsa, es considerada su última obra vanguardista. Sin embargo este rechazo estaba ya en el ambiente de una parte considerable de escritores, entre ellos los llamados nuevos románticos.

Situándonos en los años treinta, recordamos que entonces el suicidio del surrealista A. Crevel produjo una gran conmoción pues se produjo a consecuencia de la negativa de los organizadores del I Congreso Internacional de Escritores de 1935 a que Breton tomara la palabra. Recordemos que este Congreso se vió alterado por la problemática del escritor disidente Victor Serge, de importante significación en *Jusep Torres Campalans*, encarcelado por Stalin tras la publicación precisamente del libro *Literatura y revolución* en 1932. En aquella ocasión, Guillermo

67. Tal y como nos informa F. Calvo Serraller en *La senda extraviada del arte* (Calvo, 1992b: 72). Para mayor conocimiento del tema consultar a Malcolm Easton, *Artists and Writers in Paris: The Bohemian Idea, 1803-1867*, Londres, 1964, especialmente el capítulo "A Philosophy of Despair", pp 73-87.

de Torre escribía acerca del suicidio

Superrealismo, igual a nuevo romanticismo -escribí ya otras veces-. No importa que ellos lo nieguen [...]. Pero hay que hacer una distinción esencial entre los suicidios genuinamente románticos y los de este último romanticismo insospechado. El wertherismo, sobre tener una razón causal primordialmente erótica, implicaba una lucha, una protesta *material* contra el mundo abstracto; era, en suma, el desquite de los inadaptados. Mientras que el superrealismo suicida representa, ante todo, la protesta espiritual contra la sociedad vigente; es el grito subversivo que quiere rasgar tinieblas de acero. El pesimismo actual ya no entrevé, como el de hace un siglo, vagas regiones del ultramundo en que curarse; es radicalmente incrédulo en las potencias divinas y humanas, sólo abre sus ventanas al vacío desolado⁶⁸.

Por lo tanto el suicidio estaba en la mente y en la obra de aquellos escritores que componen la generación de Max Aub. Poco después, en los años de la Guerra, estos mismos jóvenes intelectuales pusieron sus fuerzas al servicio de la causa popular. La lucha contra las posturas mojigatas del intelectual que no se mezcla con la masa se venía arrastrando desde unos años antes, pero entonces comprenden claramente que hay que luchar por un ideal y hay que luchar superando el nihilismo que se había anunciado como propio de los españoles y contra las fáciles posturas derrotistas. Una de las opciones que tiene la derrota es el suicidio y esa no se la podían permitir. En este contexto tiene sentido la polémica suscitada en torno a la figura de Séneca⁶⁹ como símbolo de españolidad y de una tradición que

68. G. de Torre, "El suicidio y el superrealismo", *Revista de Occidente*, (núm. XII, julio de 1935, pp. 127-128), citado por M. Aznar (1987: 81).

69. Max Aub conoce las raíces del senequismo, como refleja en sus novelas, cuando *Ferrís* y *Templado* hablan en *Campo de los almendros*:

"El español es estoico por dignidad personal; porque sufre mengua al solicitar o usar apoyo de quien sea. Y la soledad no nace de su misoginismo sino de la gallardía. Séneca y Cristo son poco más o menos contemporáneos, sus influencias contradictorias han influido en España: tan importantes son para el conocimiento del español el uno como el otro. Séneca crece derecho desde Córdoba y Cristo viene con el aire de Levante" (Aub, 1981: 121).

nos aboca al suicidio y a la resignación, por eso es tan importante un artículo de María Zambrano sobre Séneca. En él, dejando sentada la admiración por el filósofo español, sombra viva que pesa sobre la tradición española, se admite que el personaje de Séneca es admirable y ejemplar, pero en 1938⁷⁰ los españoles no se pueden permitir seguir su ejemplo

¿tendríamos derecho a elegir ese camino, contando ya con su experiencia? Un pueblo no puede resignarse porque no puede detenerse, porque no puede aniquilarse a sí mismo. Un pueblo suicida sería algo precursor inmediato del fin del hombre. Séneca quiso reducir la tragedia a resignación, al reducirla a razón. Pero en la tragedia está la voz viva del ayer que un pueblo no puede desoír, y está igualmente la llamada del porvenir que no puede quedar sin respuesta. La tragedia es el desgarramiento que produce la esperanza cuando va a convertirse en realidad y quien la encarna no puede abandonar, no puede dejar sin continuación al pasado y sin asidero al futuro; no puede romper la línea del tiempo. En la tragedia no se está solo como en la filosofía; se es padre y se es hijo, se es también hermano y nada de eso admite abandono (Zambrano, 1986: 116).

En esa búsqueda de una tradición anti-senequista los jóvenes intelectuales encuentran modelos como Unamuno o Antonio Machado, a quien cita Rosa Chacel en el texto siguiente:

De todos los pensadores que hicieron de la muerte tema esencial de sus meditaciones, fué Unamuno quien menos habló de resignarse a ella. Tal fue la nota *antisenequista* -original y españolísima, no obstante- de este incansable poeta de la angustia española (Chacel, 1937: 24).

Lo que confirma que había una necesidad de luchar contra el desaliento y contra

70. Fecha del artículo que citamos "Un camino español: Séneca o la resignación", *Hora de España*, Barcelona XVII, mayo de 1938.

el suicidio, que suponía una derrota más, tal y como será entendida a partir de entonces.

En la obra de Max Aub publicada después de 1942, después de llegar a México, se aprecia claramente esta postura, sobre todo en las novelas que componen el *Laberinto mágico* donde se pueden encontrar numerosos ejemplos en que los personajes consideran que "suicidarse es una cobardía", e incluso puede llegar a ser considerado "deserción", como vemos en la siguiente conversación entre prisioneros del Roland Garros (*Campo francés*, 1965) en la que llegan a decir:

Suicidarse es chaquetear. Hay que aguantar, viejo, aguantar (Aub, 1979: 168)
Ni siquiera es una solución aceptable para un vagabundo que ha sido encerrado con ellos

Eso se queda para los desgraciados, para gentes que no lo soportan: los que hacen comercio. Para ellos, todo es robo... Quizá tengo derecho yo también, pero prefiero no comer (Aub, 1979: 77).

Incluso para los republicanos derrotados y encerrados en el *Campo de los almendros* (1968)

Matarse es desertar (Aub, 1981: 438).

Comentario que surge ante las oleadas de suicidios producidos en el puerto de Valencia.

Y ahora ¿qué ocurre en la novela de *Jusep Torres Campalans*? Hay que tener en cuenta que su localización temporal es anterior a la Primera Guerra Mundial y por lo tanto muy alejada de la Guerra Civil española. En esta novela no faltan los suicidas, como es el caso de Miguel Koltzov, a quien recuerda *Campalans* en 1955

La pintura tiene que volver a su lugar secundario y los pintores ya no tendrán más remedio que aprender a pintar. Era un callejón sin salida: el más duro, el más fuerte de nosotros, era Miguel Koltzov, un ruso de Kiev. Se puso a pintar -usted perdone- con mierda⁷¹. Fue algo feroz y terrible. Era un

71. La experiencia de convertir en arte las deposiciones del propio artista

gigante, se suicidó en 1913. No he visto a nadie tan seguro de sí como él, (...). influenció bastante a Kandinsky (Aub, 1958: 284-285)⁷².

También se suicida, ahorcándose, *Sebastián Miranda*, "*El Sabio*", quien le diera al cubismo el fundamento científico y filosófico en la ficción. Igualmente podría ser un suicidio el del *Pianista Maldonado*, a quien retrata *Campalans* en 1913, seguramente antes de que se tirara desde algún balcón, porque le encontraron tirado en la calle con la cabeza "pegada a la acera, la frente rota contra el encintado", o el caso del misterioso pintor homosexual "L.K.", quien se suicida al ser abandonado por "Y", que le ha dejado por un tercero, "M.G.". A su entierro acuden *Campalans*, Picasso, "Germain"... y dos personas más. En un momento dado entran en un café para calentarse y "Germain" pronuncia un comentario desafortunado

Una tumba es siempre el ombligo del mundo (Aub, 1958: 213)

y después, nerviosamente, juega con una cucharilla. Picasso estalla en blasfemias.

Dentro de que es una anécdota imaginaria desconocida, tal vez encontremos relación con diversas leyendas picassianas entremezcladas anacrónicamente según las necesidades de Max Aub.

El pintor homosexual "L.K.", a quien *Jusep* no soporta por su condición

Imposibilidad absoluta de compadecerle. Me repugna su desvergüenza, expuesta sin tapujos (Aub, 1958: 210).

tiene su antecedente específico en el arte contemporáneo con la *Mierda de artista* enlatada (1961) por Pietro Manzoni (Soncino, 1934 - Milán, 1963), pero sin duda en este caso Max Aub está dando pábulo a la leyenda que rodea al poeta Max Jacob, quien, según parece, pintaba infantiles cuadros sirviéndose de "desagradables materias fisiológicas" para luego venderlos a los turistas ricos dentro de la tónica vanguardista de *épater le bourgeois* (Micheli, 1979: 69).

72. En nota aparte, con respecto a Kandinsky, Max Aub cita ex profeso erróneamente a J. Romero Brest (Aub, 1958: 296-297, nota 11), quien hablaba de la superación de las *adherencias materiales* para sentar las bases de un nuevo fundamento *objetivo*, no *subjetivo* como cita Max Aub, siguiendo los pasos de Miguel Larionov, transformado por la ficción en *Miguel Koltzov* (Romero, 1952: 164-165).

Recuerda tanto al misterioso Casagemas⁷³ (ignorado en *Jusep Torres Campalans*) como a Max Jacob o Apollinaire, desesperado por el abandono de Marie Laurencín (hecho al que sí se alude en la novela). También puede recordar al pintor alemán Wigels, uno de los artistas del Bateau-Lavoir que se suicida colgándose de una viga a finales de 1908. El entierro que organizan los habitantes de Montmartre parece un verdadero carnaval. Esta muerte apresura la marcha de Picasso hacia el boulevard de Clichy. Wigels, según recuerda Fernande Olivier, llevaba unas costumbres curiosas (según todos los indicios tomó la decisión en una crisis de abstinencia ya que se drogaba) y su apariencia era equívoca (Crespelle, 1983: 61-62).

Tampoco hay que olvidar las posibles características autobiográficas de Max Aub en la experiencia o en sucesos relativamente recientes muy comentados en el momento de escribir la novela, por ejemplo el caso de Oscar Domínguez que se suicida en París en 1957.

Por otro lado la anécdota del entierro recuerda otra famosa ocurrida en el de Apollinaire, cuando Picasso se niega a estrechar la mano a Marinetti, anécdota referida en *España Peregrina* (núm. 10. México, II semestre 1941, p. 70) y por Michel Georges-Michel (en este caso se trata de una ceremonia de aniversario de Apollinaire y no se menciona el nombre del "académico futurista" que había escrito cosas sobre España que a Picasso no le habían gustado) (Georges-Michel, 1954: 103).

Este camino, (el del suicidio) como es evidente, no es el que toma nuestro artista. Ni siquiera se lo llega a plantear. Cuando contemplamos a un *Jusep Torres*

73. Con él Picasso se marcha a París pocos días antes de cumplir los diecinueve años. Antes habían compartido estudio en Barcelona, en la calle Riera de San Juan (1900). En París pasan a ocupar un antiguo estudio de Nonell en el núm. 49 de la rue Gabrielle, próxima a la cumbre de Montmartre. Gracias a la acogida de Berthe Weill y al mecenazgo de Pere Manyac reciben un apoyo económico suficiente, pero Casagemas se encontraba bastante desesperado porque se había enamorado de una muchacha que, a pesar de sus esfuerzos, no se interesaba por él. En diciembre deciden pasar las fiestas con la familia, visita que fue de mal en peor, el aspecto bohemio desagradaba a los familiares. Al volver a París Casagemas acaba con su vida pegándose un tiro en un café. El escultor Manolo sería testigo excepcional del hecho (Pla, 1976: 87-88).

Campalans profundamente abatido y deprimido a causa de la crisis que soporta en 1914: moral, artística, social, política... casi esperamos que se suicide, es la lógica de la costumbre en las novelas sobre artistas contemporáneos. Sería el último acto revolucionario ante la impotencia de cambiar los acontecimientos, pero esto en la novela de Max Aub no llega a ocurrir. La primera razón que se nos sugiere en la propia novela radica en su catolicismo ortodoxo. A este respecto, no se sabe si en serio o en broma, el artista le confiesa a Max Aub que lo único que queda por hacer es esperar el "santo advenimiento" (Aub, 1958: 290). Sin embargo, la solución de emigrar a México tiene otras raíces. En primer lugar estaría el camino marcado ya en la senda de la modernidad por Gauguin⁷⁴, camino iniciático hacia lo primitivo o esencial que Gauguin encuentra entre los nativos de los mares del sur y *Campalans* entre los indios chamulas. En segundo lugar, como ya hemos comentado, este camino coincidirá con el del propio Max Aub y con el exilio republicano. Y finalmente el suicidio, convertido en algo inadmisibles por la resistencia, es un camino que el artista tiene prohibido tomar.

En relación con este tema observamos un hecho curioso: Max Aub vuelve atrás en el tiempo, cosa sólo posible en la ficción, y "rectifica" la propia historia por él construida, evitando el suicidio del escritor *Luis Alvarez Petreña*. Escribe dos nuevas partes, en la segunda se sospecha que el personaje tal vez no se llegó a tirar al mar y continuó escribiendo y en la tercera se tiene la certeza de que no murió en la primera parte, al encontrarlo de nuevo su autor en la clínica inglesa donde ambos se encuentran convalecientes.

74. El viaje de Paul Gauguin (1848-1903), se inicia en 1883 cuando decide dedicarse por completo a la pintura, continúa con la estancia en Arles en 1885 junto a Van Gogh. Después el viaje de 1891-93 a Tahití, donde se establece en 1895, finalizando en las islas Marquesas. Sobre las razones de la búsqueda que emprende este artista se barajan distintas posibilidades, desde la búsqueda del mítico Edén y la pureza de lo primitivo, hasta la culminación de un gusto exótico iniciado con el arte egipcio, los primitivos italianos o el arte japonés. La retrospectiva de 1906 influyó profundamente en los *fauvismos*, acontecimiento que Max Aub hace notar en la novela.

Finalmente, para terminar, no hay que pasar por alto un comentario insólito de *Campalans* con respecto a Van Gogh en 1955:

La Primera Guerra Mundial la declaró Van Gogh el 27 de julio de 1890, al pegarse un tiro (Aub, 1958: 290).

lo que a primera vista indica que confía sobremanera en la trascendencia cósmica del hecho y nos da la medida emblemática de Van Gogh dentro de la novela. En este caso sí nos encontramos con el sacrificio del artista como algo tan trascendental que es capaz de cambiar la historia, pero se trata de V. Gogh, artista mítico por excelencia y de un hecho real que no le es permitido "rectificar".

7.- Fundamentos artísticos en J.T.C.

Si al principio de la biografía Max Aub nos retrata a un pintor tozudo, que escribe poco y habla menos, dándonos una imagen estereotipada del artista "salvaje" e individualista, en las discusiones con Juan Gris, Campalans será todo lo contrario. Recordemos el testimonio del tal *Laffitte* cuando transcribe una supuesta discusión entre los dos mantenida en 1910:

Esto de que los cuadros son espejo de nuestra insatisfacción no tiene el menor sentido. El arte no es movimiento, ni es impetu. Cuando se vuelva a descubrir que la tierra no se mueve... ¿O es que viendo una obra de Praxiteles o una de Nonell, de Matisse, o del Angélico se sabe si su autor era partidario o enemigo de Galileo? Todo esto son tonterías. Que si el instinto, que si la inteligencia, que si "las fuentes de la vida primitivas", "las formas vivas o muertas"... ¡Al demonio! Ahora va a resultar que hay pintores de derecha y de izquierda. Lo único que existe es la proporción. La proporción a la medida del hombre. (...) El que piensa pintando, o el que siente pintando, tanto me importa, no pinta. No pinta nada (...) La poesía son puras palabras. La pintura son puras líneas y colores. Cuando más puras mejor. Todo lo demás no son más que cromos para cajas de pasas de Málaga o himnos patrióticos. (...) La verdad artística -decía- nunca está escondida o disfrazada. (...) Siempre se inventa -dijo otro día. No hay que tener ideas acerca de lo que se pinta. O muy pocas. El que necesita pensar mucho para pintar, no es pintor. El pensar se ha hecho para los tontos. Pensando es como no se entiende la gente. ¿O creéis que Shakespeare, Velázquez o el Greco perdían el tiempo pensando lo que iban a hacer? No lo hubieran hecho. (Aub, 1958: 20-21).

Apróximadamente lo mismo que dicen unos conversadores en *Campo de los almendros*,

con distinto resultado:

- Entonces ¿no existe lo español?
- ¡Claro que sí!, como el idioma.
- Y Velázquez es pintor español. De la *escuela* española. Si hubiera nacido en Holanda: Rembrandt.
- ¿Y el Greco?
- Veneciano. Tintorero, cuando pintó en Venecia, y español en Toledo. Pintó más aquí que allá. Pero, además, ¿qué importa? Las biografías hacen mucho daño. Vale la obra.
- Por ellas se salva uno (Aub, 1981: 201).

Jusep ataca directamente las ideas de Juan Gris al mismo tiempo que expresa claramente las suyas, como cuando, furibundo, le increpa:

Cuando como cebolla, como cebolla y no la idea de la cebolla. Pintar ideas, o las ideas que tenemos de las cosas, como quieren los críticos, es un ejemplo del vacío de sus cabezas. Una cebolla es una cebolla y no la idea que tenemos de una cebolla. Y 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. La idea de una cebolla ¿no te fastidia? La idea de una cebolla sólo pudo tenerla alguien antes de que existiera una cebolla: Dios (Aub, 1958: 20-21)⁷⁵.

Justamente sale al paso de las teorías de Juan Gris expuestas en la conferencia titulada *Posibilidades de la pintura*, que pronunció en la Sorbona el 15 de mayo

75. Gris había dicho:

"Un pintor amigo mío escribió: No se hace un clavo con un clavo, sino con hierro. Siento contradecirle, pero creo justamente lo contrario. Se hace un clavo con un clavo, pues si la idea de la posibilidad del clavo no fuera previa, habría el peligro de fabricar un martillo o unas tenacillas" (Gris, 1971: 29).

El amigo al que se refiere Gris es Braque. Max Aub, a través de *Campalans*, cambia totalmente el sentido de la frase al sustituir el objeto industrial por uno natural, de ésta manera cambia de creador, puesto que el clavo lo fabrica el hombre pero la cebolla no puede haberla creado más que Dios.

de 1924 ante el Grupo de Estudios Filosóficos y Científicos. Fue publicada ese mismo año en la revista *Transatlantic Review* y fragmentariamente traducida en 1924 en *Alfar*. Max Aub cita en la novela el texto de la *Transatlantic Review*⁷⁶, aunque seguramente su primer contacto fue a través de *Alfar*. El artista por tanto está al corriente, a través del autor, de todas las teorías que entonces se formulaban.

Hay que tener en cuenta que *Campalans* varía en sus opiniones sobre arte a medida que su conocimiento sobre arte y sus adhesiones artísticas evolucionan, por lo que hay que tener en cuenta además los años en los que se producen los comentarios, así, en 1910, en un momento en que está bajo la influencia de Odilon Redon y llega a hacer la *Copia de unas rosas* del mismo, le preguntará a Ozenfant:

"¿Por qué ha de haber línea divisoria entre la pintura y lo que no lo es, cuando no se sabe dónde empieza la literatura?", es el momento de *La lágrima frente al espejo* que abre el camino del surrealismo en opinión de Miguel Gasch Guardia (Aub, 1958: 83).

El tema de la literatura unida a la pintura varía con la vanguardia. Por otro lado ¿qué sentido tiene hacer "copias" cuando se rechaza la "copia"? Es una más de las contradicciones de *Campalans*. Lo que se rechaza en realidad es la imitación, equiparable punto menos que a la falsificación (aunque no existe la falsificación a menos que también se imite la firma del autor copiado).

7.1.- La creación original

La actitud creativa de *Jusep* queda definida en la primera página del *Cuaderno Verde*:

No copiar (Aub, 1958: 120)

76. Creemos que Max Aub consulta un libro de Juar. Gris prestado por J. Renau que bien pudiera ser *De las posibilidades de la pintura y otros escritos*, pero también es posible que las citas sean extraídas de los manuales consultados, no directamente.

frase que escribe a raíz de la exposición de Gauguin de 1906 y que sería "el espinazo de su obra". Además añadiría

No copiar, digerir (Aub, 1958: 120).

Para *Jusep* sólo Picasso es original, *crea*, mientras que el modelo por antonomasia de "copión, cobarde, señorito, falsificador... etc." es Juan Gris (Aub, 1958: 150-154), sin embargo

Pablo es otra cosa (...) Inventa. Inventa para que copies. Te advierto que el noventa por ciento de los pintores nunca han hecho otra cosa. Da para vivir. (...) Copia es copia, y como tal se vende. Si la pinta Ana María o yo, es cosa que no te va ni te viene [se dirige a Gris]. Pero "fabricar" originales tiene otro nombre. Todas tus teorías (...) no son más que *chantage* (Aub, 1958: 150-154).

Pero la copia sólo se entiende en contraposición con el "original", con la invención, la "creación". Max Aub no define realmente al artista creador sino su opuesto. Para encontrar una definición recurrimos a José Ortega y Gasset en *Papeles sobre Velázquez y Goya*, un autor y una obra que sin duda está en la base de la novela, no en vano el escritor elige un texto del filósofo para encabezar la novela. Pues bien, Ortega define a Goya como el ejemplo extremo del "hombre creador", y añade:

Recurrimos al término "creación", cuando vemos que un hombre produce formas de vida que son nuevas -en arte, en pensamiento, en conducta o en cualquier otro orden de la humana existencia. La creación lo será en un sentido tanto más intenso cuanto más nuevo sea lo que produce; por tanto, cuantos menos precedentes tenga y más imprevisto sea (Ortega, 1987: 345).

En la novela, Max Aub, a través de la crítica de *Miguel Gasch Guardia*, trae a colación a R. Benet, de posiciones contrarias a la suya:

El hoy muy oficial crítico y pintor, señor Benet, dice que no envidia la gloria de Nonell y Picasso. 'Y no será ninguna impertinencia afirmar

-escribe- que el estilo paroxista de Nonell, estilo que el artista cultivará especialmente hacia 1899, está ya completamente formado en 1898 cuando el expresionismo en Picasso se manifiesta en igual fecha con bastante menos contundencia' (nota 1: *Isidro Nonell y su época*, p. 44, Ed. Iberia, Barcelona, 1948). (...) A Rafael Benet, ahora, le parece mal la rebelión. Pero la rebeldía fue el signo del arte español de aquellos años. Luego se apagará no poco, para mal y muerte de muchos. No sólo Rafael Benet clama al cielo por los temás de Nonell o los de Picasso -los de la generación del 98-: los pobres, la mugre, los repatriados -de la guerra de Cuba-, los golfos, las meretrices (Aub, 1958: 80).

La cita de Rafael Benet es exacta, aunque la fecha de la edición no está clara, en el volumen consultado no figura y en algunas enciclopedias figura como 1947. Con lo que no parece estar de acuerdo *Miguel Gasch* - Max Aub es con la tesis del plagiarío Picasso. En la misma página, R. Benet llega a preguntarse:

¿Cual de los dos [Nonell o Picasso] fué el que primeramente culminó en este aspecto expresivo de la fealdad, gloria que por otra parte no les envidio?

Y más adelante

¿Fué Picasso el primer maestro de la rebelión o fué Nonell?,

para culminar argumentando que en realidad Picasso

ha sido un pirata genial de la Historia del Arte y sus plagios sublimes empiezan allá por el año 1897 (...) No hay arte sin plagio y, claro es, la personalidad insobornable de Picasso se evidencia siempre (...) los que no damos demasiada importancia en el arte a la invención por la invención, hemos de reconocer no obstante que el inventor está casi siempre en Nonell (...) Pablo completó algunos aspectos de Isidro, pero el sentimiento deformador lo encontramos tal vez en estado original mucho más auténtico en Nonell que en Picasso (Benet, [1947]: 44-45).

Naturalmente estas consideraciones son contrarias enteramente a la tesis de la novela de *Jusep Torres Campalans*, en la cual Picasso es visto como el único que tiene la capacidad de *crear*. Pero, pese a la definición de Ortega, el artista que es Picasso no crea de la nada, no *inventa*, sino que capta búsquedas anteriores o coetáneas y les da solución, en eso consiste su genialidad y por ese motivo pueden tener razón los que argumentan que no es el primero, sobre todo antes de *les Demoiselles d'Avignon*, en utilizar una u otra problemática, sin que tal premisa tenga mayor relevancia a la hora de valorar su obra.

Sabemos que Max Aub era amigo de Rafael Benet⁷⁷ pero la trayectoria política no fue la misma, tal vez abriga cierto resentimiento contra él que se traduce en el ácido comentario citado. A pesar de confesarse amigo de sus amigos no perdona comentarios de este estilo cuando lo considera oportuno.

Inmerso en las imprecaciones que dirige a Juan Gris, no se percata de que está utilizando la palabra "copia" con distinto sentido, pues es distinta la copia de originales por "encargo" de la "falsificación" o el "robo de las ideas"⁷⁸.

En *Algunos muertos recientes que uno ha conocido*, Max Aub, a propósito de Giacometti, arroja alguna luz más hacia ese concepto de "falsificación"⁷⁹:

77. Como prueba el retrato que este pintor-crítico le hizo a Max Aub y que se publicó en *Fábula verde* (ver cap. VIII).

78. En este terreno hay que considerar las disquisiciones acerca de las *TRADUCCIONES* que hace Max Aub a menudo. Obligados los intelectuales españoles en el exilio a realizar múltiples traducciones para sobrevivir dentro de las letras, no es extraño que algunos reflexionen acerca de su validez, entre otros Max Aub, quien idea unas "traducciones inventadas" que son las que integran la *Antología traducida*. En la "Nota preliminar" dice Aub:

"Las poesías, traducidas, pierden tanta sangre que no hay transfusión que valga. Dejando aparte que todo poema es -está- ya, a su manera, traducido. Entre cierta correspondencia formal y otra interna, preferí la última. Cuando me fue posible procuré remedar medidas originales, malacogerme a algunas rimas. (...) Aunque pueda uno consolarse -como siempre jugando con las palabras- recordando que Bernal Díez llamó a los traductores 'verdaderas lenguas'" (Aub, 1963: 141-143).

79. Alberto Giacometti (1901-1966). Escultor y pintor suizo que vive en París. Max Aub le conoce el 34 o el 35, en la época de la ruptura con el surrealismo. Le recuerda como hombre nocturno y de mucho hablar a quien no le importaba cómo vivía sino vivir. Compara a Giacometti con Modigliani por la verticalidad, sin

Una escultura de Giacometti no se puede confundir con ninguna otra. Como un Mondrian, un Picasso, un Miró, un Calder, sólo se puede imitar; límite del arte. (Aub, 1966: 193).

Es necesario aclarar el concepto de imitación, de copia y de falsificación, lo que nos lleva al punto siguiente.

7.1.1.- Concepto de "copia"

Aquí hay que recordar el concepto de copia y falsificación que estudia Max Aub a través de la traducción de la *Apologie pour l'Histoire ou Métier d'historien* de Marc Bloch que realiza en 1952⁸⁰, donde, aparte de conseguir información e inspiración para su "falsa historia", aclararía las diferencias entre las imitaciones, que varían según el individuo y las modas comunes a una generación. Los plagarios se denuncian solos, pues al no comprender los modelos aparecen los contrasentidos que denuncian el fraude y, cuando intentan disfrazar sus fuentes, les pierde la torpeza de las estratagemas (Bloch, 1952: 92). Con el tiempo las copias o falsificaciones acaban por denunciarse solas, de modo que la frase "El tiempo revela la verdad" sería exacta. Según Praz (1981: 33-40) al pasar unos años el punto de vista cambia, los aspectos antes desconocidos pasan a primer plano. El imitador de una obra de arte trabaja de acuerdo con el gusto de su época y aunque logre imitar perfectamente la técnica de su antepasado, su propia idea de la belleza lo traicionará.

Ahora bien, en cuanto al arte contemporáneo y sus "advenedizos", tema tratado en la novela del artista muy a menudo, Max Aub está claro que se deja llevar por

embargo, dice:

"Giacometti, de origen campesino, resistió más tiempo" (Aub, 1966: 193-195) afirmación que llama la atención pues justifica la idea de un *Jusep Torres Campalans* como recio campesino, pero que parte de un dato erróneo, ya que Alberto Giacometti es hijo de un pintor de paisajes alpinos llamado Giovanni.

80. Título en castellano *Introducción a la Historia*, (trad. P. González Casanova y Max Aub) (México, 1952, F.C.E.).

un sentimiento de indignación acerca de lo que entiende por fácil imitación, como hemos podido ver en el capítulo III. A través de *Campalans* veríamos lo que entiende Max Aub por copia. En la conversación de 1955 en San Cristóbal, el pintor confiesa:

¿Hay algo mas fácil, teniendo cierto gusto, que copiar un cuadro cubista o inventarlo parecido? Más difícil copiar la *Gioconda*; ¿y cuántas no hay? Lo auténtico es lo contrario, a veces original, otras no. A nosotros nos tocó novedad. Ahí se quedarán, en los rincones oscuros de la historia: Sorolla, Zuloaga, Solana, Picasso, no. (...) Inventor (...) Hacer hoy un Mondrian parece la cosa más fácil; pero prueban y prueban y se cogen los dedos (Aub, 1958: 282-283).

Párrafo que tiene parangón en las reflexiones que realiza Michel Seuphor sobre Piet Mondrian

On l'a beaucoup imité, on l'a beaucoup copié. Et il est aussi facile -quoi qu'en dise un critique américain- de faire le décalque d'une toile de Mondrian que de copier une icône byzantine: il suffit de patience. Car dans cet art il n'y pas trace du tempérament ou de la sensibilité du peintre. (Seuphor, 1950: 118).

y que evidentemente fueron utilizadas por Max Aub para documentarse, ya que es uno de los libros de su biblioteca que consideramos claves para la elaboración de la novela.

La copia es fácil, tanto que el mismo Aub se atreve a imitar cuadros *fauves*, cubistas, surrealistas, etc. Hacemos notar la clasificación que realiza *Jusep* en la que salvo Picasso no hay otro genio contemporáneo. Ni Zuloaga, ni Solana, ni Sorolla, pervivirán en el futuro con lo cual estos tres pintores quedan clasificados como secundarios. Estas clasificaciones serán utilísimas a la hora de estudiar las categorías en el cap. VII.

Max Aub recurre incluso a las palabras de Enrique Díez Canedo⁸¹, traído a colación por el supuesto Miguel Gasch Guardia, para aclarar lo que es arte verdadero y arte que no lo es:

No hay arte que muera. De distinguir, distinguiremos entre arte y no arte: entre creación y aspiración (...) Es fácil pintar como X, o Z. De éste el color, de aquél el dibujo, de otro el asunto, un escrozo (sic), una perspectiva, lo que nos lleva a ver "lo buenos que son en Italia los pintores malos". Con el arte de hoy, más fácil de copiar, los aprovechados son legión. (Aub, 1958: 82-83).

Lo que no se puede copiar, como dice Seuphor en el caso de Mondrian, es el temperamento o la sensibilidad del pintor

Ces éléments-là [los figurativos] sont évincés (*überwunden*), afin de retrouver par delà les chaleurs de la vie, mais les comprenant à l'état sublimé, une enfance nouvelle, toute appliquée à transcrire et retranscrire dans un langage inouï, aussi pur que le chant grégorien, la perpétuelle contemplation de la clarté et de la paix (Seuphor, 1950: 118).

Otra cosa distinta sería la apropiación de imágenes populares que vienen realizando los artistas desde principio de siglo hasta nuestros días. En este contexto hay que entender la "copia" de Miró a la que alude Aragon en un texto reproducido por Aub⁸². En él comenta del *Interieur hollandais* de 1928 que se ha dado en comparar con una obra clásica, el *Joueur de Luth* de H. M. Sorgh

por mí no hay inconveniente y aun diría que sí. Miró lo *copió* de una tarjeta postal. Y si ustedes fuesen coherentes consigo mismos, (...) no debiera de

81. Como Jean Cassou o Alfonso Reyes uno de los valedores de Max Aub, ¿cómo no mencionar su sabia palabra para justificar unas opiniones críticas?

82. En *La gallina ciega* Aub transcribe un artículo de Aragon sobre Joan Miró, publicado en *Les Lettres Françaises*, comentando el proyecto de un mural que iba a construir el artista en Barcelona. Max Aub conoció a Aragon en 1924 por indicación de Roland Tual y de Michel Leiris y mantuvo esta amistad desde México. (Aub, 1971c: 158).

ser peor copiar una decorosa y honesta tarjeta postal, que se mandaba por correo, con la efigie de la reina Guillermina para llegar a esto, ¿no les parece? Todo se arregla, entra en los museos, se cuelga frente a las mejores familias. ¡Qué remedio! Por razones comerciales o políticas, que a veces se confunden cuando no es la política que se ha creído servir la que borra lo que uno ha hecho bajo el manto del olvido o de una interpretación púdica. (...) Debo mis informes a particulares y a un breve artículo del escritor catalán José M. Moreno Galván y de otro mayor de *Tauro*. Lo admito y les doy las gracias (en Aub, 1971c: 158).

Este tema, tan contemporáneo, no se vislumbra en la novela. Max Aub se acoge, para justificar los vestigios que aparecen, al espíritu anarquista de la generación del 98 que explicaría, según él, en boca de *Miguel Gasch Guardia*, el gusto por las cosas estafalarias compradas en el *Rastro* de Ramón Gómez de la Serna y en los *brocanteur de la Butte* de Picasso. Sería el gusto por el desecho, lo desechado que aparece tanto en Ganivet como en Baroja, en Gutiérrez Solana o en Picasso (Aub, 1985: 79-80).

El tema de las copias está indudablemente inspirado en la obra de Daniel-Henry Kahnweiler sobre *Juan Gris, sa vie, son oeuvre, ses écrits*,

Toutefois, entendons-nous bien! Le vrai peintre ne copie pas froidement une image mentale, car dans ce cas, il y aurait pour lui tautologie. Certes, nombre de peintres affirment qu'ils "voient" d'avance, dans tous ses détails, leur toile terminée. C'est ce dont se targuait van Dongen, autour de 1908, je m'en souviens bien. Je ne crois pas qu'une telle "prévision" soit bon signe pour un artiste. Picasso, par contre, m'a souvent dit: "Il faut avoir une idée de ce que l'on va faire, mais une idée vague (Kahnweiler, 1946: 103).

El escultor Manolo es mucho más benevolente con los que copian, declarando en su particular "cuaderno verde" lo siguiente:

Puestos a escoger, entre crear y copiar, hay gente que ha escogido sistemáticamente el copiar. Es una posición defendible y justa. Copiar es difícil: hay que saberlo hacer. Las repeticiones pueden ser mejor que los estrenos. En la época en que vivimos, quizá es la única manera posible de ir tirando -justo de ir tirando (en Pla, 1976: 235).

La clave para encontrar la justa medida del original y la copia la dan las palabras de Picasso según la anécdota referida por Gertrude Stein:

Exactamente y, tal como dijo Pablo en cierta ocasión, cuando uno quiere hacer algo resulta tan difícil el trabajo de hacerlo que a veces sale feo, pero aquellos que hacen el mismo trabajo después de que uno lo ha hecho ya, no tienen los problemas que atormentan al que lo hace por primera vez, y por esto pueden obtener resultados bonitos, y por eso a todos los espectadores les gusta lo que hacen otros, cuando hacen aquello que uno ha hecho antes por primera vez (Stein, 1983: 31).

Es un problema que ya encontrábamos en *L'Oeuvre* de Zola, hablando de la ficción, en la que *Claude Lantier*, el artista "creativo" e innovador que es ignorado, desemboca en el suicidio, mientras que los imitadores, que producen una pintura más adecuada a los gustos del público, medran. Es el eterno problema de la comprensión del arte moderno unido a la lenta adecuación del gusto.

Picasso sufriría por este motivo, según se suponía, aunque no hay constancia fidedigna, únicamente una supuesta carta del artista que fue publicada en los años veinte en varias revistas europeas y que dio lugar a numerosas controversias, incluso fue desautorizada por el propio Picasso. El texto tiene variantes en sus distintas publicaciones, y eso lo hace sospechoso. La versión castellana se publicó en el número 1 de la revista *Arte* en el año 1932 y se reprodujo por J. R. Escassi en *Cuadernos Hispanoamericanos* en 1973. En esta carta "Picasso" dice:

Hemos visto a muchos pobres diablos que de pronto hacían alarde de su arte cuando no existía tal arte. Se jactaban de poder engrandecerlo todo. De todo

ello salió un arte afectado, sin relación verdadera con la congruencia del trabajo que a mí me ocupaba. Usted no sabe la antipatía que tengo por todos los que quieren imitar mi manera de trabajo (...) ¡Qué manía la de quererse inspirar en el de al lado! Yo sufro casi físicamente cada vez que me veo imitado (en Romero Escassi, 1973b: 73).

Aunque la carta tenga todos los visos de ser apócrifa, lo cierto es que, según reconoce Romero Escassi, recoge la idea general que se tiene sobre las opiniones de Picasso, opiniones que fue dando a unos y a otros y que quedan reunidas en el escrito, incluso la famosa frase "yo no busco: encuentro", por lo que es un documento significativo para conocer un determinado estado de opinión.

Sin embargo no podemos estar seguros de que la opinión generalizada coincida con la mantenida por el pintor. Aparte de la notoria volubilidad de Picasso; en ocasiones se comentan anécdotas que contradicen la idea general, por ejemplo la referida por Michel Georges-Michel acerca de las falsificaciones. Este escritor cuenta que en tres ocasiones fue a consultarle acerca de la autenticidad de unas telas. Si bien en las dos primeras podía haber la duda, en la tercera no, porque él mismo le había visto pintarla, sin embargo en las tres ocasiones Picasso dice que son falsas. Michel protesta y entonces Picasso, sonriendo, dice:

- Qu'est-ce que tu veux, des faux Picassos, j'en fais, moi...(Georges-Michel, 1954: 102).

Tema que abre nuevas perspectivas que no están tratadas en la novela porque Max Aub sigue el tópico generalizado reflejado en la carta apócrifa que comentamos.

7.2.- Relación entre las artes en J.T.C. y las opiniones de Aub

La alianza entre la pintura y la poesía sigue dos vertientes desde hace siglos, según Praz (1981: 10) basándose en dos frases consagradas, una de Horacio

(*ut pictura poesis*, tomada del *Ars poetica*) y un comentario de Plutarco. El primero quiere decir que, como sucede con algunas pinturas, algunos poemas sólo gustan una vez y otros se pueden leer más veces, y el segundo se refiere a la pintura como poesía muda y la poesía como imagen que habla. Durante siglos los artistas han dado vueltas sobre esta idea integradora de las artes, pero después del *Laocoonte* de Lessing, que supuso uno de los más punzantes ataques contra el clasicismo o sobre las fronteras de la poesía y la pintura, donde se descalificaba enteramente el tópico de la *Ut Pictura Poesis*, y se sostenía que la pintura era un arte temporal mientras que la poesía era espacial, convertía en incompatibles los dos hechos artísticos. Consecuencia de esta doctrina sería el temor del arte contemporáneo a realizar una pintura "literaria" o una poesía "gráfica" o "descriptiva" (Calvo Serraller, 1991).

Mario Praz, que sigue el proceso hasta el momento actual, considera que es el arte "bruto", que sigue únicamente los propios impulsos desligándose de la tradición, el que ha acabado con la idea de la hermandad entre las artes, argumento que no excluye el anterior (Praz, 1981: 10)⁸³.

Más que discutir sobre la superioridad entre las artes, piedra de toque desde los antiguos tratados de arte, se habla en la novela de las diferencias entre ellas, así, *Campalans*, comenta a Aub en 1955 en San Cristóbal:

Los pintores, los verdaderos, eran -supongo que lo siguen siendo- grandes trabajadores. Trabajan como nadie; a nadie le gusta tanto su oficio. Es un trabajo que se ve. Un músico, un arquitecto, por mucho que oiga o imagine realizados sus proyectos al irlos escribiendo en el papel pautado o en sus mesas elegantes, trabajan en el vacío. Un pintor, no. La pintura es el único

83. Praz enumera los intentos de poetas y escritores de sugerir imágenes con la escritura, desde las *technopaignia* de los alejandrinos y de los poetas del siglo XVIII que intentaban sugerir objetos mediante una configuración de versos de diferente longitud, hasta los *calligrammes* de Apollinaire. Para más información cita a J. H. Hagstrum, *The Sister Arts: The tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago, 1958.

arte agradecido. Autor, actor y público, al mismo tiempo. Un poeta escribe, luego llega, o no, al libro, al canto, a la recitación. La pintura se ve en seguida. Es lo que más se ve. No necesita de nadie. Ahí queda sin intermediarios, sin intérpretes. Se da de una vez. De arte sabe nadie, porque saben todos. *A-bu* dice el niño y dibuja si le dan con qué. Los niños dibujan -todos- porque les sale de adentro, el dibujar es consustancial con el hombre (Aub, 1958: 280).

Max Aub no se resiste a exponer, por medio de *Campalans*, una reflexión suya que muestra las interrelaciones entre la literatura y pintura, y aprovecha un momento en el que el pintor se cruza con Ruben Darío, (1914), para que el artista comente a Alfonso Reyes lo siguiente:

- ¿Recuerda usted (...) aquel *Canto de esperanza* que parece hecho para hoy -y para siempre- y que empieza *Un gran vuelo de cuervos mancha el azul celeste* ¿Por qué no le pregunta si ese verso no se lo dio el último Van Gogh? (Aub, 1958: 177).

Naturalmente tenemos que tener en cuenta que Max Aub es un escritor que también pinta. Tal vez como aficionado a la pintura quiso iniciarse como pintor. Como adivina Estelle Irizarri, exponer en público por primera vez debe ser una experiencia difícil, especialmente cuando ya se es conocido como escritor, por eso Aub protege su propia imagen mediante comentarios autoburlescos, disminuyendo los méritos de su pintura con las palabras de *Campalans*. El único camino para el aficionado que quiere exponer sus cuadros (sin público no hay arte que valga), y al mismo tiempo proteger su amor propio, es adelantarse a los críticos profesionales calificándolos él mismo de copias mediocres (Irizarri, 1990: 144)⁸⁴.

84. La lista de escritores y pintores españoles que mantienen la afición por la pintura o la escritura es bastante extensa. Estelle Irizarri ha estudiado a unos cuantos (Tomás Barros, Castelao, Cándido Fernández Mazas, Anxeles Penas, Miguel de Unamuno, Santiago Ramón y Cajal, Juan Ramón Jiménez, Pablo Picasso, José Moreno Villa, Ramón Gómez de la Serna, Gregorio Prieto, Rafael Alberti, Miguel Delibes). No incluye a Dalí porque gran parte de su obra ha sido escrita en francés. (Véase Estelle Irizarri, *Writer-Painters of Contemporary Spain*, Boston,

A Max Aub le atraen los pintores que escriben y que escriben teatro como Kokoschka y, por ese motivo, *Campalans* también escribe poesía y teatro en Gerona, siendo jovencito. Los símiles entre los artistas y los actores, la pintura y el teatro también surgen inevitablemente:

Los artistas de hoy dan risa: no les importa más que su obra. Parecen cómicos -actores-. Han venido a ser exclusivamente intérpretes de una obra, que, a veces, no entienden. Faltan autores. El público varía poco. Entiéndame (le entendía perfectamente): todo arte es como el teatro, arte mayor, constituido por tres partes: el autor, el actor, el público. Sin público no hay arte que valga (Aub, 1958: 273).

El arte contemporáneo tiene paralelismo con el teatro, no hay que olvidar que la palabra *szene* se utiliza como equivalente al mundillo artístico y Aub, escritor, relaciona sus propias angustias como dramaturgo con las que puede tener un artista alejado de las vanidades de la moda y el mercado.

También en torno al realismo surgen las comparaciones. Un realismo que Max Aub entiende que subsiste a pesar de las modas vanguardistas y experimentales.

Se puede unir el realismo al naturalismo, al Teatro Libre. Zolá-Cézanne (Aub, 1958: 286).

Campalans inicia sus inquietudes culturales en Gerona, donde llegó a pergeñar una *comedia*, coincidiendo con el enamoramiento de *Juana Muñoz*⁸⁵, esa experiencia

1984. Existe versión española de la misma autora *Escritores-pintores españoles del siglo XX*, Sada, 1990. También "Cuatro bromas literarias de nuestros tiempos", *Actas del VIº Congreso Intl. de Hispanistas*, Toronto, 1980, pp. 402-405, y *La broma literaria en nuestros días*, Nueva York, 1979). Se siguen descubriendo dibujos de Unamuno y recientemente se han expuesto algunos desconocidos de Victor Hugo (ver cap. IX).

85. Como recordaremos, *Jusep*, en su juventud en Gerona, se enamora de *Juana Muñoz*, una "comediante" que hace el papel de Patros en *Electra*, de Benito Pérez Galdós, 1902, comedia significativa, pues Aub nos relata el escándalo que produjo esta obra el año anterior en Madrid (enero de 1901). De ahí que se produjera un famoso pleito contra la señorita Ubao que fue defendida por Antonio Maura. El pleito se había resuelto y en 1902 la obra ya no producía motines. Esta faceta es común al escultor Manolo, quien confiesa que se enamoraba de todas las actrices que actuaban en el Lyceo (Pla, 1976: 59).

basta para que se le supongan ciertos conocimientos teatrales:

El actor, la técnica de la representación, puede ser magnífico; como lo fueron los grandes actores del siglo XIX. Pero representaban grandes cuadros de Historia. Quisimos acabar con ellos. Y acabamos. Hicimos otra cosa, representándola bastante mal. Pero "había obra". Me da la impresión de que hoy, además de no haber obra, las "hacen" bastante mal. El público se engaña o se deja engañar con las peras del olmo, comulgando con ruedas de molino (Aub, 1958: 273).

Naturalmente seguimos manteniendo que es el mismo Aub quien habla en esta ocasión con las mismas intenciones. Y no será la única en la que *Jusep* "piensa" como escritor, pues en unas declaraciones escritas en 1907 en el *Cuaderno verde*, descubrimos lo siguiente:

Vencer la literatura con sus medios. La ventaja de los escritores: emplean palabras, material que nada tiene que ver con la realidad. Transformar los colores en vocablos (azul, el sustantivo; rojo, el verbo; amarillo, el complemento; los demás, adjetivos). Pintar en prosa, en verso. Colores consonantes, colores asonantes. Si empiezo, no termino. Tengo sueño (Aub, 1958: 197).

Y en la página siguiente:

Los cuentos no necesitan pintarse: se escriben, negro sobre blanco. (...) Pensar un cuadro, cómo ha de ser, está al alcance de cualquiera. Lo difícil es hacerlo. Igual que un poeta siente cómo debiera ser un poema y lo difícil es realizarlo. No se trata de ideas. Un poema es cuestión de palabras, como el dibujo y la pintura de trazos y colores. Nos regalan las ideas: es lo único que dan gratis por el hecho de haber nacido (198).

Y más adelante:

La afición de *Campalans* por el teatro en su adolescencia es reflejo de la misma que tenían José Gaos y José Medina en su juventud valenciana, afición que compartían con Max Aub que, al tiempo que escribía, dibujaba los decorados (Aub, 1970c: 75).

Esta es la diferencia fundamental entre la literatura y la pintura. La literatura se fabrica, se monta, con palabras puestas por el hombre. Es un artificio, se trabaja con ladrillos; arquitectos y albañiles. Los colores son otra cosa, hagamos lo que hagamos no los podemos inventar. Lo único que podemos hacer es descomponerlos, ponerlos, ensamblarlos. Pero la materia prima es radicalmente distinta. Por eso puede haber grandes pintores muy brutos. Queda el dibujo, para los mayores (Aub, 1958: 198).

Aquí se aprecia además una puntualización entre los pintores y los dibujantes y el dibujo despreciado por su "virtuosismo". Al año siguiente, 1908, en el *Cuaderno Verde*:

Comunicamos con mayor precisión nuestros pensamientos que la mayoría de los hombres, que los escritores desde luego. Tal vez sólo los músicos tienen instrumentos más perfectos que el nuestro. Las manos son más exactas que la lengua (Aub, 1958: 203).

Parece que Max Aub se introduce en la piel de un pintor o que se ha creído aquello de que "una imagen vale más que mil palabras", carácter totalizador y mesiánico de la obra de arte, pero que fue una idea muy extendida en las vanguardias.

La frase anotada más adelante, en la misma página del *Cuaderno verde*, (1908),

La belleza, dentro (Aub, 1958: 203).

Motivo para que Max Aub comente:

Inútil me parece recalcar la identidad de las ideas de Torres Campalans con la de algunos de los mejores poetas de su tiempo. Dudo mucho que conociera poemas de Juan Ramón Jiménez, pero no sería inútil que algún joven en mal de beca o tesis se fijara en el tema (Aub, 1958: 254 nota 8).

Aub muestra así su propio conocimiento hacia la sensibilidad de Juan Ramón, pues por sólo una frase ya está sugiriendo su propia conexión.

Cuando *Campalans* descubre su aversión a los homosexuales, que le huelen a "po-

drido", Aub no reprime la ocasión de incluir una referencia a la generación del 27 y la Institución Libre de Enseñanza (Buñuel, Dalí, García Lorca), que utilizaron ese término con otro sentido, ya que "putrefacto" era sinónimo de burgués⁸⁶. Y también se utiliza este otro sentido como otra más de las "anticipaciones" de *Jusep*:

La pintura fue decorado, decoración [la pintura de Historia] (o, como quieren los putrefactos: condecoración (Aub, 1958: 205).

Otro tema al que Max Aub vuelve una y otra vez es la decepción ante la deshumanización del arte en la sociedad burguesa contemporánea. En una sociedad como la actual el arte ha perdido su sentido revolucionario. Así, en *Poesía española contemporánea*, Aub escribe en 1954:

Se produce en poesía el mismo fenómeno que en la pintura o la escultura; dase importancia a la manera de hacerla, relegando al olvido el tema. La pintura de historia, de leyenda, se convierte al empuje de los impresionistas; la escultura, con Rodin, olvida los temas para convertirse en problema de superficies. Importa más la costra que el meollo, más lo que se ve que lo que se piensa. Toda la época (modernista) es así: La grandeza de la Torre Eiffel es del aire que la atraviesa. Pero esta corriente general, hija de la bonanza y de la tranquilidad, de la confianza en el progreso paulatino y de la inmovilidad de las bases en que se sustenta la sociedad burguesa que dirige sus trabas -que no se verá afectada hasta la guerra del 14-, tiene en España -como vimos- la contrapartida oscura de la revolución sin hacer, además de la amargura de los reveses (Aub, 1969: 40-41).

En este texto se percibe lo que ya hemos comentado más arriba, la conciencia que tiene Max Aub de que el desplome de la sociedad occidental comienza en los albores de la guerra del 14, siendo más trágica si cabe la situación en España.

86. Igualmente aparecen referencias en *La calle de Valverde*.

7.2.1.- Las técnicas artísticas

Como ya hemos comentado más arriba, *Campalans* entiende que la pintura se ve enseguida y no necesita intérpretes. No merecen la pena las teorías porque nadie y todos saben de arte. El dibujo es tan consustancial con el hombre que lo realizan con todo desparpajo hasta los niños. En este caso está hablando de una pintura y un dibujo al alcance de todo el mundo, un medio de expresión como otro cualquiera. Sin embargo, Max Aub sabe que el dibujo de los niños, aunque produce placer porque interviene el juego, cansa pronto. Algo parecido ocurre con el arte popular que ya no existe porque las masas modernas están vinculadas, hasta en los campos, a la civilización urbana. Esto lo conoce a través de Malraux⁸⁷.

Y más adelante:

la pintura es la más espléndida de las artes. El dibujo es el primer empuje del hombre para salirse de sí. ¿Qué le representa mejor? Los más viejos testimonios de nuestra existencia están en las paredes. La pintura, el afán de reproducción -en todos sus sentidos... Todos los hombres han dibujado alguna vez. Conozco algunos que nunca han cantado, que nunca han escrito. Por eso la responsabilidad del pintor -su relación con la belleza-, esa sorda aspiración, es mayor que cualquiera. (Aub, 1958: 288).

Esta idea del Arte como dignificador el hombre coincide con André Malraux. Y la responsabilidad del pintor "en relación con la belleza" es mayor que cualquiera. Aquí aparece la representación pictórica como la más clara muestra de la civilización, tal vez superior a todas las demás artes por este motivo.

En otros momentos el dibujo, que también puede ser entendido como "virtuosismo", lo contrario a la impronta "expresionista" y "bruta" de la pintura contempo-

87. Sabemos que tiene las obras artísticas fundamentales de Malraux en su biblioteca particular y son anteriores a la novela. No hemos estudiado tan a fondo como lo requiere la profunda influencia que tiene Malraux en *Jusep Torres Campalans*, pero encontramos su huella en numerosas ocasiones.

ránea, se trata de forma peyorativa y hasta será considerado como algo negativo, como el "paisaje" y como "Velázquez".

Es digno de tenerse en cuenta el interés que el artista puede mostrar por la Fotografía y su tratamiento, así, en 1911, anota en el *Cuaderno verde*:

ya no se hacen retratos de personajes famosos. ¿Vencidos por la fotografía? Tal vez, pero algo más: la pintura ha venido a ser otra cosa (...) Otra cosa de lo que teníamos por pintura. Por eso no tenemos nada que ver con los pintores que pertenecen todavía a aquel mundo. ¿Qué relación hay entre nosotros y Zuloaga o Sorolla? Somos de otro planeta (Aub, 1958: 218).

Sobre cómo suelen tomar el tema los pintores de su entorno, cuenta la siguiente anécdota en el mismo *Cuaderno verde* y en 1908:

Braque dice a Apollinaire: "La pintura se aproxima cada vez más a la Poesía, liberada de la anécdota por la fotografía. Como la música, la pintura debe existir por sus propios medios". Reflejo, mal entendido, de lo que le dije: queremos inventar las palabras de la pintura. ¿Imposible? Mejor (Aub, 1958: 207).

Es la interpretación de un escritor ante una frase muy conocida del cubismo y, en general, del arte moderno.

7.3.- Futuro de la pintura

Campalans dice a este respecto en 1955 en San Cristóbal:

La pintura tiene que volver a su lugar secundario y los pintores ya no tendrán más remedio que aprender a pintar. Era un callejón sin salida (Aub, 1958: 284).

No se trata del argumento anarquista de volver a la Edad Media y, por lo tanto, al anonimato y al trabajo en común. En este caso volvemos a ver la influencia de Malraux y *Le Musee Imaginaire*, aunque Max Aub, escudándose en *Jusep*,

es capaz de decir cosas más radicales y directas con respecto a aspectos fragmentados de la teoría malrauxiana.

En el momento de abandonar París, *Campalans* ya vislumbra el futuro de la pintura por el camino de Mondrian, no de Kandinsky, perspectiva extraída de uno de los manuales consultados por Max Aub, el de *La pintura del siglo XX* de Jorge Romero Brest.

Campalans se adentra por los senderos de lo sublime siguiendo los pasos de Mondrian a lo largo del Sena. Su aprendizaje es iniciático. Más tarde, ya en México, es incapaz de pintar, al parecer se ha adueñado de él un *miedo insuperable* que el "biógrafo" es incapaz de captar.

Un miedo insuperable que tal vez hermana al pintor y al escritor ante el lienzo o la página en blanco. A partir de ese punto el vacío y la soledad son iguales para ambos.

7.4.- Arte-naturaleza

Vuelven a surgir las relaciones con la literatura en un tema muy tratado por el cubismo, el nuevo lenguaje. *Jusep* lo complica con la crítica hacia la incompreensión que genera el arte actual entre el público.

El querer inventar un idioma nos llevó -de vuelta- a los jeroglíficos. Lo que había de ser un nuevo lenguaje se quedó en signos que sólo los entendidos, los que estaban en el secreto, podían traducir. Hoy, la pintura, dejándose arrastrar, es una sociedad secreta para iniciados. Una masonería cualquiera, con sus maestros, sus grados 33, etc. A veces pienso que los imbeciles tienen razón ¿Qué hicimos? Separar el arte de la naturaleza (Aub, 1958: 273).

De nuevo Malraux, pues a esa fuente sin duda nos remite Max Aub. No es el mimetismo de la naturaleza por lo que aboga *Campalans* sino por el sentido iniciático del arte.

En otra obra de Aub distinta, en *Campo abierto*, Riquelme insiste:

El hombre ha sacado su esencia de su existencia. Y los valores morales -para ti y para mí son lo primero- han surgido, existen, son, por obra de la naturaleza. Un perro es fiel; un árbol, hermoso; el hombre, inteligente (...) Siempre existe lo mejor. El arte no es aparte. Está hecho a la medida del hombre, por el hombre, para el hombre. Lo mejor siempre sorprende. Pero buscarle explicaciones irracionales son ganas de perder el tiempo (Aub, 1978: 438-439).

Y también en *Campo abierto*:

Sonó la alarma y bajaron a los sótanos para ver si todo estaba en orden.

- No se atreverán a bombardear el Museo.
- Porque usted lo dice, Villegas.

Había varios retablos adosados a las paredes y cuadros apoyados en ellos. Cuartero se quedó mirando a Felipe IV con su perro. (...) Miraba el paisaje del fondo, el mismo por el que ahora avanzaban los rebeldes hacia Madrid, con fusiles en las manos, no tan distintos del que lleva el monarca

Villegas reavivaba una vieja discusión:

- La diferencia entre la naturaleza y el arte es que el segundo está hecho a la medida del hombre y el mundo no sabemos a cuál. La explicación de los misterios de la vida, que son los que ahora infantilmente le interesan, están expuestos a otra escala, esto es todo. ¿Hay alguna probabilidad de que este ser pintado se anime y empiece a vivir? Si estuviésemos hechos a imagen y semejanza de Dios, ¿por qué no? (...) El mayor mito, Dios (Aub, 1978: 429-430).

La semejanza con la problemática de *Campalans* es evidente. Cuando hablan de Arte siempre acaban hablando de Dios. También en esta faceta tenemos que remitirnos a Malraux, no porque él sea especialmente religioso, sino porque insiste una

y otra vez en que el sentido del arte del pasado es ajeno a nuestro tiempo precisamente porque sus contemporáneos veían el mito que entre nosotros se ha perdido.

8.- Catalanismo

Antes que artista o anarquista, Jusep es

catalanista hasta las cachas y católico, a machamartillo (Aub, 1958: 94).

Cataluña es un concepto mucho más amplio del que conocen las fronteras actuales,

La gran Cataluña no comprende a Mallorca o Valencia, sino Francia (Aub, 1958: 278).

La primera vez que tenemos noticias de esta característica de *Jusep* es en la biografía del artista, cuando se producen algunos enfrentamientos y tensiones por el tema catalanista, tensiones que se dejan sentir incluso en acontecimientos intrascendentes como las representaciones teatrales, concretamente a raíz del drama *Electra* de Pérez Galdós:

La política invadía Gerona, como cualquier otra ciudad española; las huelgas se sucedían. Los radicales de Lerroux, con órdenes de Madrid, intentaban romper el frente catalanista. Pretendieron servirse, en Gerona, del drama de don Benito para sus fines, sin lograrlo. La gente se miraba con odio. La discusión acerca de las órdenes religiosas acababa de poner un toque de tirantez entre todos (Aub, 1958: 94).

No deja de ser reflejo de la propia actitud de Max Aub en unos acontecimientos paralelos que tendrían lugar en Barcelona muchos años después⁸⁸.

⁸⁸. En relación a los Actos de Solidaridad con Cataluña. Seis años después de que los intelectuales castellanos hubieran dado pruebas de solidaridad con Cataluña, los de aquella región les invitaron a un homenaje en Barcelona. A tal efecto, partieron de Madrid dos trenes que llegaron a la capital catalana el 23 de marzo de 1930. La invitación había surgido de la iniciativa de un grupo de catalanes pertenecientes a distintas tendencias, sin embargo el acto fue polémico desde el primer momento. Max Aub firmó entonces del lado de los discrepantes, reputando como "híbrida" la visita a Barcelona. (En *Nueva España*, 1-IV-1930. Citado por Tusell, 1990:91-99)

En 1955 Jusep rememora con el escritor la Cataluña de principios de siglo que le tocó vivir, con el catalanismo en todo su esplendor:

He visto bastantes cosas. Pero como Cataluña a principio (d)e siglo, ninguna. Usted dirá: claro, tenía quince, veinte años. La matemáticas no fallan. Pero era otra cosa. Un afán de saber que desbordaba por todas partes. Hervía. No se puede dar cuenta, Aub. Todos queríamos aprender. Los obreros principalmente. Los ateneos se multiplicaban. De todas clases: obreros, culturales, deportivos. El catalanismo ayudaba mucho, y el excursionismo, y, si me obliga un poco, le diré que el naturismo, el vegetarianismo, el esperanto, servían para enfervorizar el ambiente. Los *aplects* se multiplicaban. ¡Como bailábamos sardanas! ¡Cómo cantábamos! Las escuelas de Artes y Oficios... Las compañías de aficionados... Todo eso decayó después (...) Pero entonces -hablo de 1900, de 1905- corría por Cataluña una oleada optimista, de seguridad en sí. Decían que nuestros escritores eran tan buenos como cualquiera, que nuestros pintores eran comparables con los franceses, que nuestros músicos se metían a todos en el bolsillo. La verdad es que teníamos gente buena; Maragall, Verdaguer, Rusiñol, Nonell, Picasso -Picasso, para mí, catalán-, Albéniz, Granados, Casas, Gargallo, Clará... *Féa bonic...* (...) Todo el mundo tenía ganas de saber algo más de lo que sabía. (...) la pintura y la literatura catalana del 98 es más alegre, tiene más vida que la de Madrid. De hecho, de aquella época no quedamos más que Picasso y yo. Mateo Soto murió hace poco en México, en la capital. Lo supe por el librero de Tuxtla. Era un buen hombre. Según me dijo es la única persona que Baroja trata bien en sus memorias (Aub, 1958: 270-271)

El catalanismo provinciano se deja notar ridiculamente en las relaciones "secretas" entre *Pepita Romeu* y el joven notario *Luis Padrón*, que visitaba a la familia. Siendo murciano el novio y don Ramón, el padre, catalanista acérrimo, podía interpretarse como una "deserción".

El catalanismo de *Campalans* está igualmente en la base de la antipatía que siente por el madrileño Juan Gris, aspecto biográfico al que corresponde como modelo el escultor Manolo.

9.- El Arte comprometido

Al artista se le ha considerado generalmente nihilista, individualista y alejado de los grupos sociales. Este extrañamiento se acrecienta cuando se trata de un artista español como Picasso, vinculado a la generación del 98, y, como ésta, anarquista y nihilista.

La idea generalizada sin embargo no se justifica con la realidad, ya que en el mundo contemporáneo los artistas se han ido vinculando a los partidos políticos de izquierda, que los han reclutado con fines propagandísticos. Sobre esta vinculación y la difícil integración del artista en los partidos se tratará en los apartados siguientes.

La relación de los artistas con la izquierda se pierde en los orígenes del mundo moderno, con las aspiraciones generales de los intelectuales por una sociedad utópica. Siguiendo la trayectoria de la novela de Max Aub, y por poner algunos ejemplos, comencemos por los vinculados a la escuela sansimoniana a través del *Cenacle*, famoso club literario y artístico que tenía como cabeza visible a Victor Hugo y al que acudían desde Sainte-Beuve, Alfred de Vigny, Louis Boulanger, Barye y David d'Agers o Delacroix. Balzac también sentía simpatía por el sansimonismo, pero consideraba que el pensamiento de Charles Fourier era más profundo. De hecho Fourier, que asistía a los mismos círculos que Liszt que escribió su *Sinfonía Revolucionaria* en 1830, subrayaba más la importancia de la música. El mayor énfasis de Fourier sobre el individuo hizo que sus ideas fueran más atractivas que las sansimonianas para la bohemia y los representantes del arte por el arte, desarrollándose más aún entre los discípulos de Victor Hugo, que rechazaban la insistencia de los sansimonianos sobre el propósito y la utilidad social del arte (Drew, 1981: 149-150). Vincent Van Gogh había estado tan comprometido con las masas que durante un tiempo compartió las penurias de los mineros de Flandes,

mientras servía como predicador laico en una sociedad misionera calvinista. Mantuvo durante mucho tiempo un plan relativo a una colonia de artistas sobre una base comunitaria, que le llevó a pedir a los principales impresionistas que establecieran una sociedad cooperativa de pintores, dividiéndose entre sí el dinero que produjeran sus obras: una especie de *falansterio fourierista de artistas*. Van Gogh proponía que en esta sociedad los cuadros fueran producidos cooperativamente. Gauguin⁸⁹ tenía ideas similares y con el proyecto de establecer tal sociedad viajó al Sur de Francia.

Estos orígenes se vislumbran ligeramente en la novela de *Jusep Torres Campalans* como podemos apreciar en los anales, en las reuniones anarquistas del personaje y en la consideración especial que se tiene a Van Gogh y a Gauguin.

9.1.- Arte-política

En este apartado hay que aclarar muchos puntos, lo que se entiende en la novela de Aub por compromiso político, las aclaraciones o confusiones acerca del arte que es útil y el que no lo es, las vinculaciones políticas de los personajes, especialmente en el caso de *Campalans*, y las farragosas relaciones con grupos y partidos políticos, anarquistas, comunistas, socialistas, etc.

9.1.1.- El artista comprometido

Este es un debate que se arrastra en la obra maxaubiana desde los años treinta, desde la novela *Luis Alvarez Petreña*, y tiene su origen en la corriente de los *nuevos románticos*. Con la Guerra Civil el debate se radicaliza y numerosos escritores comprometidos, entre los que se incluye Max Aub, escriben obras llama-

⁸⁹. Gauguin, nieto de Flora Tristan, famosa propagandista revolucionaria muy conocida y popular, ya admiraba en su momento a Saint Simon y conocía las opiniones de Fourier, era revolucionario en lo social y en lo artístico. Max Aub posee en su biblioteca *Noa Noa* (München, 1961).

das *de urgencia*. La postura que toma él personalmente se refleja en la obra, así como el debate que suscita la adscripción a la revolución por parte de los escritores. Estas tensiones, que no coinciden en el tiempo con la novela *Jusep Torres Campalans*, se dejan sentir a través de sus páginas, por lo que consideramos necesario tener en cuenta otras obras en las que se pone de manifiesto el problema. Así, en *Campo abierto*, nos encontramos con la siguiente conversación anónima, escuchada por uno de los personajes en un bar:

Para ser revolucionario de verdad hay que tener callos.

- ¿Y Gorki? -terció otro.

¡Psché! Eso cuentan, pero ve a saber. Yo hablo de los españoles.

- Mira Sender, Alberti, Bergamín, ¿No has visto "El Mono Azul"?

- Esos son comunistas -dijo con un desprecio absoluto-, señoritos...

- Y Barral.

- Ese es pintor, ¿no? Los pintores son otra cosa. Por lo menos, se ensucian las manos. Cuando estemos en el poder, porque caerá en nuestras manos, tarde o temprano, que se deje el mundo de literaturas. Que hagan cine, si quieren, para divertirnos (Aub, 1978: 308).

El que habla seguramente es un anarquista de base: para quienes los intelectuales de izquierdas, comunistas, son dignos de desprecio, al tiempo que apunta el futuro del arte en el cine, un arte utilitario exclusivamente.

Y en otra ocasión:

no veo por qué te indignas porque Roces le haya pedido a León Felipe que haga un poema proletario. ¿Por qué? Echa una mirada a tu alrededor. ¿Qué hicieron los pintores? ¿Los pagaban o no para representar de la mejor manera posible, según los cánones de la propaganda, a los moradores de su cielo? ¿O a los reyes? ¿Es peor escribir hoy una oda a Stalin que fue para Velázquez retratar a los Carlos o los Felipes? Stalin es hombre de más valer. ¿A qué viene ese hacerse cruces? ¿Has leído algún poeta musulmán, sus dedicatorias,

o las de Cervantes o Lope? El arte siempre ha sido servil, a la orden de lo que sea. Como nunca ha dado dinero, es barato. Desde hace algún tiempo los artistas -algunos- se ganan la vida porque hay seres anónimos que compran sus obras. Eso nos ha llevado al arte por el arte. Mientras los pintores tuvieron que cubrir paredes o adornar iglesias bueno fue, pero cuando a los burgueses les ha dado por engalanar sus casas, que son muchas más que los palacios, nos fastidiamos, joven. El pintor fue dueño de hacer lo que le daba la gana... Y los demás nos hemos tenido que aguantar ¿Qué hemos ganado? ¿Sorolla es mejor que Velázquez? ¿Picasso mejor que Rivera? Todos trabajamos por encargo y hacemos lo que hacemos lo mejor que podemos. Tanto monta encargar a P. o a Z.; que pinte el retrato de la Virgen como el de la señora del paquetero del 26 de la calle de arriba. El que sabe, sabe. Me saldrás diciendo que la sinceridad. Estaríamos buenos. ¿Qué se hace con la sinceridad, la honestidad, la virtud? Muchas cosas, pero no arte. El arte está en hacer bien las cosas, pero no en las cosas en sí. Esas, déjalas para otros menesteres (...) Hubo por ahí cada cabrón, y cada marica ante los que nos quitamos reverentes el sombrero (317).

Como se puede apreciar la farragosidad de los argumentos entre el compromiso o la falta de él, la utilidad-inutilidad de los intelectuales, sean escritores o pintores, la posibilidad de una sociedad futura, un *mundo nuevo*, en el que serán todos iguales, sin genialidades que distingan a unos de otros llevan la marca de las discusiones entre anarquistas. Se valora lo que está bien hecho, no el producto de la genialidad.

Sobre las razones de la "antipatía" que mantiene *Campalans* sobre Gris (y en última instancia el mismo Aub), encontraríamos aclaración en el siguiente comentario acerca de Juan Gris:

Nunca le interesó la política. Torres la llevaba en la sangre y Picasso era testigo, sin más. -Se guarda siempre las espaldas- (Aub, 1958: 150).

En sus discusiones se traducen las diferentes convicciones que mantienen cada uno. Para *Gris* el artista es un profesional y por eso un hombre "especial", alejado de los problemas que atormentan al resto de los mortales

Nosotros debemos ver las cosas como pintores, exclusivamente como pintores
-dijo *Gris*. (Aub, 1958: 154).

Comentario que estaría basado en la conferencia de la Sorbona, según la nota 17 del mismo "historiador" Max Aub. Y *Campalans* le contestaría:

Si, claro -(...)-, como si fuésemos ángeles. No ves, pedazo de bruto, que no podemos dejar de ser hombres... (154),

porque ser "hombres" significa compromiso, valor, gallardía... De hecho sólo *Picasso* sería poseedor de las cualidades idóneas, por lo que no se contradice, aunque aparentemente lo parezca, con la idea del superhombre defendida tanto por *Campalans* como por Aub. En 1936, cuando se extiende el acta de defunción del *arte por el arte* o el arte puro, se plantea un horizonte único de utilidad inmediata del arte y se llega a utilizar la semejanza entre el arte y el arma como prueba la declaración de *Picasso* afirmando que maneja los pinceles como los milicianos el fusil (Larrea, 1977b: 14).

Es difícil separar los temas cuando Max Aub los entremezcla de una manera tan compleja. *Campalans* lo tiene claro cuando en 1955 dice a Aub:

La calidad nada tiene que ver con la justicia ni con la libertad. El arte ha dado obras maestras en sociedades muy jerarquizadas: en Egipto, en Mesopotamia, en la España de Felipe II, aquí, con los aztecas. Pero una cosa es la pintura y muy otra el pintor. Un asesino puede ser un gran poeta, o un político artista refinado. Es de sentir, pero es así. Lo bello y lo bueno tienen poco que ver. A veces se dan juntos por casualidad (Aub, 1958: 273).

El pintor en este caso está en contradicción con la estética anarquista de Tolstoi, a quien supuestamente sigue desde los tiempos de *Domingo Foix* ya que, para el filósofo anarquista, la belleza estaría en la justicia.

Max Aub defiende siempre la libertad, sin embargo en 1967, cuando escribe *El Cerco*, obra de teatro escrita en homenaje al Che Guevara muerto en 1966, parece que el sentimiento de Max Aub ha cambiado, al identificarse con el personaje del Comandante partidario de la Revolución:

lo que importa de la Revolución es la igualdad y no la libertad (Aub, 1975: 584).

Es el ideal comunista, discutido siempre ante Renau, pero en *El Cerco* el héroe es el revolucionario y el personaje del misionero renegado que vive mezclándose con los indios y dedicado al mestizaje (postura nihilista muy parecida a la de *Campalans*) es tratado como elemento contrarrevolucionario o abiertamente reaccionario. Tal vez es reflejo de la postura de Max Aub ante los cambios juveniles de los años sesenta.

9.1.2.- Arte popular en J.T.C.

Un tema de constante actualidad durante la Guerra Civil, la función social del cartel, también se aprecia en el *Cuaderno Verde* de *Jusep Torres Campalans*, pese a situarse cronológicamente muchos años antes de la contienda:

El arte puede llegar al pueblo por las reproducciones. La tricomía puede ser para la pintura lo que la imprenta fue para el libro. Si es así, no confundir con lo que se pinta ahora; todos: buenos, malos, regulares. Esperar que el tiempo selecciones. Prohibir que se reproduzcan cuadros que no tengan por lo menos cincuenta o cien años. Si a algún imbécil se le ocurriera obligarnos a pintar "para el pueblo" tendríamos que atenernos a lo digerido. Peligro de muerte. El arte va delante (Aub, 1958: 233).

Argumento que parece dirigido a J. Renau, negándose a una vulgarización que estaría en supuesta contradicción con las obras de Renau y las teorías acerca del cartelismo, y una alusión a las polémicas sobre Pintura y Cartelismo protagonizadas en 1937 por J. Renau y R. Gaya.

Al margen de la reflexión de *Campalans* sobre la selección de la obra de arte digna, tenemos que considerar el respeto del escritor para con el "pueblo", receptor último de la obra. Un pueblo al que no hay que engañar con las dudosas obras de arte del presente.

En otra ocasión, en una situación distinta, con motivo de recoger los restos (notas, cartas, poemas) encontrados entre los soldados muertos en *Imposible Sinaí*, Max Aub reivindica la "obra" del hombre sencillo, tan importante como la de los grandes hombres, un argumento anarquista por excelencia sobre la obra de arte, argumento al que también asimismo los "versos encontrados" de poetas de segunda de *Antología traducida* (lo veremos de nuevo en el cap. IX).

Según una conclusión preliminar, tenemos la sensación de que Max Aub utiliza indistintamente los dos razonamientos. Por un lado repite muy a menudo que el *genio*, del escritor o el pintor, se tiene o no se tiene desde el nacimiento, dando crédito a la existencia de personas "superdotadas", héroes y ejemplos para los demás, como Picasso, y por otro lado se deja seducir por el argumento populista de los anarquistas según el cual son igualmente dignas las obras de arte del hombre sencillo, no profesional.

9.1.3.- Arte útil

Todos estos puntos: política, justicia, sociedad, vida, etc., en relación con el arte tienen algo en común, la reflexión constante sobre su utilidad social. *Campalans*, desde una postura deshumanizada, se revela contra el arte de "tenedor, cuchara o cuchillo", digerible, que sirva o que tienda a hacer mejores a los hombres (Aub, 1958: 227). Argumentos que responden a una concepción libre del arte y que podrían utilizarse tanto contra los ortegistas como contra el realismo socialista.

Es distinto a la dialéctica de guerra de *Campo abierto*, en la que se reconoce que el "pueblo" no puede acercarse al arte porque ni siquiera el *Greco* es digno

de respeto,

lo más inútil que ha producido un mundo que lo ha tenido hundido en la basura (Aub, 1978: 316)

y que significa un rechazo radical a la cultura burguesa. Hay que hacer un arte distinto al igual que una sociedad o una historia distintas.

Sin embargo, cuando mejor se conoce el problema novelado por Max Aub es en el enfrentamiento entre *Laparra* y *Lugones*, dos artistas hispanoamericanos que vienen a combatir a Madrid durante la Guerra Civil. Estos dos personajes, en presencia de Renau, mantienen una conversación que bien podría estar protagonizada por éste último y el mismo Max Aub. De hecho la misma situación se encuentra reflejada en la correspondencia entre los dos ya que Renau, comunista, le envía una carta durísima a su amigo en 1953 y le llega a retirar la palabra a causa de su partido (véanse apéndices). Muchos diálogos de la novelística aubiana van dirigidos expresamente a él quien, tal vez, es el más importante de los interlocutores del escritor. En este caso concreto habría que considerar su presencia como una declaración de complicidad. Como tratamos detenidamente el desarrollo de la conversación en el capítulo IX, en el punto referente a otros personajes de artistas, no nos detendremos más que lo imprescindible.

En la conversación referida, Max Aub no sólo sintetiza y unifica la problemática de la Guerra Civil y la situación creada en México con la reacción anti-muralista, sino que añade un nuevo factor a la discusión existente entre los artistas de vanguardia acerca del realismo socialista. *Lugones*-(Siqueiros) dice entonces

La pintura forma parte integrante de un movimiento de conjunto que se desarrolla de acuerdo con un anhelo político de carácter universal. Si la pintura no tiene ideas, ni es pintura ni es nada (Aub, 1978: 321).

Argumento evidentemente coincidente con la filiación comunista.

No nos podemos engañar, la novela de *Jusep Torres Campalans* no está lejos de esta problemática a pesar de que cronológicamente se sitúe fuera de la Contienda. Entre los textos de *Estética del Cuaderno Verde* de nuestro pintor ficticio encontramos unas reflexiones sin fechar acerca del cartelismo que reproducen la misma discusión entre *Lugones* y *Laparra* (véase cita inicial del punto 9.1.2).

Lo que Max Aub deja claro a lo largo de su novelística es que el "pueblo", término sagrado utilizado demagógicamente por las ideologías populistas, no tiene por qué tener razón, sobre todo cuando se trata de cuestiones artísticas, y el ejemplo lo da el realismo socialista soviético.

9.2.- Opciones políticas en la obra aubiana: Anarquismo y catolicismo anarquista

El estereotipo del artista anarquista es individualista y nihilista, de hecho suele tener complicaciones con los anarquistas ortodoxos que no conceden tanta importancia al arte individualizado, defienden que el arte es patrimonio de todos y rechazan al artista profesional. Por supuesto el *genio* es del todo punto inadmisibles, como lo son los líderes. En este sentido el anarquismo de *Jusep*, que considera que sólo Picasso es digno de llamarse artista, (sólo él es un genio), choca de raíz con las ideologías anarquistas tradicionales.

En las primeras discusiones sobre arte que mantiene *Campalans* en París defendiendo que quien es reaccionario en arte lo es en política y a la inversa:

- Aseguras que Luce es un gran pintor, porque es anarquista.
- Es verdad. ¿Y qué? *Ara si que m'has ben f...* Se es bueno o malo según se es. ¿O crees que Detaille o Meissonier pudieron dejar de ser conservadores? (Lo ignoraba). (Aub, 1958: 125).

La contrapartida está en Velázquez, un "genio retrógrado" porque:

- Hubo genios retrógrados.

- No, hijo mio. Te han engañado.
- Velázquez...
- ¿Le conociste?
- Esa idea del genio sólo con ideas avanzadas, es de ayer (125).

Pero *Campalans* no se lo cree

- Déjate de historias: ayer fue ayer. Hablo de hoy. ¿O conoces alguien que valga la pena que sea de los de atrás?
- Barrès.
- ¿Y ese quién es? Además, uno no cuenta, ni dos. Fíjate en los que estimas: ¿quién es reaccionario? Nadie, hombre, nadie. No le des vueltas: o estás con los pobres o eres un...

No era verdad, pero se emperraba. (Aub, 1958: 125, 126).

No se sabe con seguridad el año en que se desarrolla la conversación ni quien es el interlocutor del pintor. Articulada en torno a la identificación arte-vida, en su fuero interno *Jusep* es un incrédulo. Tan pronto un gran pintor lo es sólo por sus ideas políticas (caso de Luce), como no tiene nada que ver, actúa según las circunstancias.

En otra conversación, esta vez hablando con Picasso en diciembre de 1907 o de enero de 1908, *Campalans* llegará a decir:

- Lo que yo querría -(...)- es una pintura de *acción directa*, una serie de *atentados* que hicieran saber a la humanidad que existimos, que queremos un mundo más justo.
 - La "propaganda por el hecho", de tus anarquistas.
 - Sí: sería mucho más eficaz que toda la faramalla de teorías de los amigos de ésta (Ana María y sus amigos los *fauves*) (...) -Pintar con dinamita. Hacer estallar el lienzo.
 - Cambiar de ojos -sentenció Torres Campalans-. Tú riéte.
- Pablo no se reía. (Aub, 1958: 131).

En realidad esta conversación es verosímil porque está descrita en unos términos perfectamente atribuibles a Picasso.

Entre los anarquistas, como entre los comunistas o socialistas, hay distintos grupos como queda reflejado en la novela de *Jusep Torre Campalans*. Por un lado estaría la corriente intelectual en la que se incluye la generación de 1898⁹⁰, recordemos que tanto *Campalans* como Picasso pertenecen a ella, y por otra la corriente más popular de los grupos sindicales (CNT) conocidos por Max Aub en España y, finalmente, los anarquistas de "acción" que generalmente actuaban aisladamente y que llegaron a tener gran importancia a principios de siglo, estos grupos serían descritos por Victor Serge.

De ahí que incluso el paisaje, sobre el que reflexionan tanto los de la generación del 98 como la Escuela de Vallecas, puede llegar a ser anarquista, tal como dice Aub en *Poesía española contemporánea* en 1954:

El paisaje desolado de Castilla, la meseta, con su regusto de desierto, es buen paisaje para anarquistas -quien lo dude, lea a Aben Jaldún-, y nuestra raíz árabe se complacerá en ello (Aub, 1969: 39).

Max Aub se explica la popularidad del anarquismo español basándolo en el anticlericalismo de la generación del 98:

Cuando se plantea el problema del anarquismo español y se preguntan por qué

90. La generación del 98 se identifica en general con el anarquismo. A tal efecto recordemos las palabras de María Zambrano en los años 30:

"Se podría afirmar que la característica intelectual de esta generación, mientras tuvo vitalidad, es la del anarquismo español, tan fácil de sentir y entender para un español y tan difícil de explicar, tan lleno de sustancia rica y fecunda en sus tremendas contradicciones. No importa que Unamuno, atormentado en sus últimos días de Salamanca, tuviese la debilidad de afirmar, siquiera por un momento, lo que toda su vida había ardientemente combatido; que un Baroja ande errabundo por París. Ellos lucharon, escarbaron en el alma española, inquietaron, revolvieron, se contradijeron, se atormentaron, buscaron... En ningún caso, aunque personalmente llegara a decirlo, el sentido de su vida y de su obra tendría nada que ver con el fascismo. Cuando se ha producido una obra, ya poco importa que su propio autor diga y dictamine sobre ella; la obra tiene ya su propio sentido por encima de los caprichos y obcecaciones de su autor, que puede incluso haber perdido su clave" (Zambrano, 1977).

Sorel y Bakunin tuvieron en España un éxito desconocido en otras partes del mundo, la contestación es sencilla y pareja del anticlericalismo, tan peculiar de la generación (Aub, 1969: 15, 16).

De Turgueniev viene la aplicación histórica de la palabra "nihilista"⁹¹ y, añade en el mismo texto, que fue la intransigencia patronal la responsable del anarquismo ibérico, ya que sólo con que hubieran sido tolerantes se hubiera podido evitar la Guerra.

La continuada intranquilidad, no sólo política sino social, que mantuvo el anarcosindicalismo casi ininterrumpidamente desde 1892, forma un fondo peculiarísimo a la vida española. (Aub, 1969: 19).

Es el clima y ambiente en el que "se hicieron hombres Picasso y *Torres Campalans*" (Aub, 1958: 86) y Max Aub, podemos añadir, pues no hay que olvidar el sustrato anarquista de los artistas valencianos y catalanes. Siendo *Campalans* de la zona (Gerona, Barcelona) y Picasso considerado catalán, no puede haber otra opción, al menos esa es una de las razones de su filiación anarquista⁹². A pesar de lo cual la historia y el artista que describe Max Aub no tiene apenas nada que ver con los artistas anarquistas ni mucho menos con la estética anarquista, aunque, en principio, coincide con el ideal del artista libertario que debía ser un hombre común, un obrero o campesino que hace su obra en algún momento movido por

91. Conocido y curioso hecho, la aplicación histórica de la palabra "nihilista" (y "nihilismo") es de origen literario: la usó Turgueniev y aparece por vez primera en su novela "Padres e hijos":

"(...) un nihilista es un hombre que no se inclina ante ninguna autoridad, que no acepta ningún principio sin exámen, por grande que sea el crédito de quien lo sustente (...) las personas del tiempo antiguo, como yo, pensamos que es absolutamente indispensable admitir ciertos principios sin exámen, (...) antes eran los hegelianos; ahora son los nihilistas. Veremos de qué manera os las arregláis para existir en la nada, en el vacío, como en una máquina reumática".

Max Aub no especifica las páginas ni la edición de la cita de Turgueniev (Aub, 1969, 15, 16).

92. Contradice los estudios que sitúan el origen del anarquismo picassiano en Madrid. Max Aub sin embargo es partidario de la tesis de que el caldo de cultivo del anarquismo de Picasso está en Barcelona.

un impulso social y que no es un artista consagrado. En la estética ácrata hay un rechazo de la perfección formal. El arte es experiencia y todos los individuos pueden ser creadores en potencia. La difusión y democratización ha de ser asimismo masiva, con lo cual utilizan todos los procedimientos técnicos a su alcance, desde la litografía, grabado fotográfico, fotografías, etc.⁹³

La proximidad de Picasso a los círculos anarquistas barceloneses se acredita muy a menudo por medio de dos dibujos célebres, uno muestra a un obrero leyendo un periódico anarquista y otro describe a los oradores de una reunión anarquista⁹⁴. Lo cierto es que en Barcelona a principios de siglo muchos artistas catalanes como Casas y Opisso estaban dibujando temas de fuerte contenido social al tiempo que obras de Millet, Daumier y Courbet se reproducen en la revista anarquista *Ciencia Social*. Picasso se sentía atraído en aquellos tiempos por Van Gogh y su inclinación hacia los pobres, y tanto Picasso como su grupo adoptaron una moda copiada de los agitadores anarquistas, con pantalones que se estrechaban hacia los tobillos (Drew, 1981: 300, 301).

En 1923 la *Gaceta de Bellas Artes* publica un artículo sobre Picasso, "Un renunciador de lo clásico" en el que, aparte de criticar a fondo el cubismo y las

93. Estas ilustraciones pueden ser anónimas y se publican en los numerosos periódicos y revistas anarquistas, desde *La Tramontana* de Barcelona (1881-1893); *La Huelga General* de Barcelona (1901-1903), fundada por Ferrer; *Solidaridad Obrera* de Barcelona (1907-); *Tierra y Libertad*, Barcelona, 1902-1913, como continuación del *Suplemento a la Revista Blanca*. La temática está enfocada a la lucha social, a veces realizados con torpeza por artistas no profesionales ya que la finalidad fundamental es la propaganda y el acto creador es más importante que la perfección formal. Se da más importancia al artista espontáneo que al profesional, según las conclusiones de Lily Litvak en "Arte anarquista catalán de finales del siglo XIX", publicado en *Polémica*, Barcelona, extra 13-14, 1984 (Litvak, 1990: 289-299), también en *La mirada roja: estética y arte del anarquismo español* (Litvak, 1988). Para la estética anarquista, consultar la tesis doctoral *Por una estética sociológica: la perspectiva anarquista*, de Carmen Senabre Llabata, en parte publicada en "La estética anarquista a través de 'La Revista Blanca'", en *Anthropos*, Barcelona, marzo, 1988.

94. Los dos dibujos se reproducen en *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 1 de agosto de 1923, pp. 2-3. El primero, según la *Gaceta de Bellas Artes*, fue realizado a los 14 años. El de la reunión anarquista se supone que fue realizado para la revista *Blanco y Negro* (1897?) (Drew, 1981: 301).

nuevas corrientes en las que se mueve el artista, publica los dos dibujos conocidos sobre anarquistas que indican la influencia que sobre él ejerció la "agitada vida del 94 en la Ciudad Condal" (Blanco, 1923b: 2-3)⁹⁵.

La idea de un Picasso anarquista ha estado siempre presente tanto en sus detractores como en sus admiradores, a pesar de su conversión al comunismo en 1944. Sin embargo la libertad artística y estilística de que siempre hizo gala fue un gran problema para el Partido Comunista y, como ejemplo estaría el escándalo que produjo el retrato de Stalin que le encarga Louis Aragon en 1953 para *Les Lettes françaises* (véase cap. VII). A raíz del rechazo inicial de este retrato, Araquistain escribe un artículo significativo que creemos que simboliza la sensibilidad de los intelectuales españoles hacia el tema, "Pablo Picasso: Anarquista Ibérico" (1953) y que reproducimos casi en su totalidad en el capítulo siguiente.

Es de hacer notar que mientras para Araquistain el cubismo era un "experimento técnico" que sólo quedará en los museos como "una curiosidad experimental, sin consecuencias, sin mañana", Max Aub, a través de la crítica supuesta de Paul Der-teil (agosto 1957), señala como el cubismo en un momento dado es considerado producto del anarquismo:

La gran expresión de este mundo nuevo no es el marxismo, como pudiera creerse, sino el anarquismo, que está a la base de todo lo nuevo de este siglo (el cubismo: Picasso, Torres Campalans, Braque; la novela: Dos Passos, Hemingway, Orwell; la poesía: Pound, George, Paz, Larrea, León Felipe, Char; los músicos: Schönberg, Stravinsky, Berg, Bartok) (Aub, 1958: 84).

Una de las grandes interrogantes que sugiere la novela es ¿cómo es que *Campalans* puede ser católico siendo anarquista? Como los estudios de Lily Litvak (Litvak, 1988 y 1990) han demostrado, este sería un caso atípico dentro del anarquismo español, no por su religiosidad, sino por su actitud artística. Es evidente que sigue más la línea de Tolstoi que la de Bakunin o Proudhon, pero de todos mo-

95. Véanse ilustraciones del cap. VII, punto sobre Picasso.

dos, a pesar de su misticismo, con el que coincidiría, Tolstoi resulta excesivamente estricto en cuanto a las directrices artísticas, demasiado dogmáticas y estrechas, por lo que habría que observar cuidadosamente ese sentimiento que detecta Max Aub entre el anarquismo español.

En el ámbito picassiano el antecedente se encuentra en el poeta Alberto Lozano (retratado por Picasso en más de una ocasión), quien tenía una sección en *Arte Joven* titulada *Gotas de tinta*, en la cual, a base de cuartetos y sextetos de filiación rubeniana, proclama la síntesis entre las ideas anarquistas y el misticismo cristiano, ideas muy contradictorias en las que se proclama al mismo tiempo místico y ateo, se burla de toda autoridad y declara a Dios como artista supremo y a la Naturaleza como modelo y que responden fielmente, al modo de ver de Javier Herrera Navarro, a la ideología de la juventud intelectual de la época (Herrera, 1992: 158). Esta fusión entre ideales anarquistas y cristianos era un concepto muy común dentro del *anarquismo comunista* inspirado en el pensamiento de Ernest Renan⁹⁶. Asimismo los poemas de Alberto Lozano denotan la percepción individualista del artista, desarraigado e incomprendido, enfrente al mundo, situación que le identifica con las clases miserables y que conduce a la teologización del arte y al mesianismo del artista (Herrera, 1992: 158).

En el caso de Max Aub hay que recurrir, más que a la prensa anarquista que nos presentan Lily Litvak y Carmen Senabre Llabata, a la interpretación del anarquismo desde revistas culturales que leía Max Aub, de tendencia socialista como *Leviatán*⁹⁷ y heterogéneas de izquierda como *Hora de España* o incluso *La Gaceta Lite-*

96. Su libro titulado *Jesús*, dice Herrera, es citado por Martínez Ruiz en 1898 en un artículo titulado *El Cristo nuevo*, en el cual se considera a Cristo como un auténtico anarquista por su manera de entender el poder establecido y por su concepción del amor universal (Herrera, 1992: 158).

97. En ésta hay que subrayar el artículo de Rafael Vidiella, "Psicología del anarquismo español", (*Leviatán*, Madrid, mayo 1934) en el que comienza hablando del fondo "místico y romántico del anarquismo", para terminar admirando su generosidad a la hora de pagar sus cuotas y ayudar a sus compañeros y su austeridad, muy alejadas del "anarquismo de acción". Más escéptico es L. Fersen, ya en 1935, que habla de la ingenuidad de los anarquistas, siendo España el único país donde

raria. Entre todas habría que destacar la polémica que desata José Bergamín al publicar un artículo en la revista *Esprit* titulado "Anarquía y personalismo" (abril 1937), contestada por Rosa Chacel en un artículo titulado "Carta a José Bergamín sobre anarquía y cristianismo"⁹⁸, quien resalta que antes que hablar de los males intrínsecos de la anarquía habría que aproximarse al conflicto que los origina. Rosa Chacel destaca su interés en "la realidad de su porvenir intelectual" que es la que despierta curiosidad fuera de España. Tiene además la convicción de que *toda la filosofía española* es, fundamentalmente, anarquista⁹⁹. La escritora llega a decir

Y conste que no formulo esta protesta en nombre de mi anarquía, sino en nombre de mi cristianismo (Chacel, 1937: 112)¹⁰⁰.

Ella también entiende el cubismo como revolución anarquista:

Su atentatoria desarticulación, su patentización de la elemental anarquía (...) "Ese azar que respeta al azar" (Chacel, 1937: 119)

Y además, conviene que tomemos nota desde ahora, identifica la anarquía con el amor¹⁰¹, lo que nos recuerda a *Domingo Foix* y nos aclara uno de los comentarios

existe un movimiento anarquista digno de consideración, después de la revolución rusa ("La bancarrota del anarquismo español", *Levitan*, Madrid, agosto 1935).

98. *Sprit* es una revista católica. Téngase en cuenta que J. Bergamín es uno de los intelectuales claramente católicos que participan en el II Congreso de Intelectuales para la defensa de la Cultura y que se declara abiertamente católico antifascista. Está dentro de una corriente que, no siendo comunista, aprecia en los comunistas un fondo de preocupaciones, una voluntad de entenderse y un propósito de comunicación apreciable (Zambrano, 1977: 47).

99. Alude a un ensayo anterior, *Cultura y Pueblo*, que tuvo gran aceptación en los periódicos anarquistas de Valencia y Caspe, y a otro sobre Unamuno, *Dios insiste en España*, destinado a la revista *Das Wort* que fue leído en la Casa de la Cultura (Chacel, 1937).

100. Rosa Chacel descubre la anarquía a través del obispo Newman y su libro *El desarrollo del dogma*, donde encuentra el concepto de anarquía unido al nombre de Cristo.

101. "Anarquía no es desorden ni resentimiento. No es desorden, porque orden (...) es un concepto meramente ordinal, anárquico. (...) Y no es resentimiento porque es, en su comienzo, justicia: esa palabra prediluvial. Y al final, después del diluvio de sangre, es amor. Amor de nada abstracto. Amor

aparentemente incomprensibles de Max Aub.

En el mismo número de la revista Arturo Serrano Plaja contesta a Rosa Chacel, pero curiosamente confirma la relación entre el cristianismo católico español y el anarquismo¹⁰², rechazando al tiempo la adscripción de Unamuno al anarquismo y la identificación de anarquismo-hispanismo¹⁰³.

A la hora de las vinculaciones políticas con los partidos políticos, como los comunistas, la problemática suele ser mayor, pues el héroe comunista, que sigue el modelo de Lenin y su leyenda, se caracteriza por la inmovible convicción de su propia justicia fundada en la ciencia marxista. Sólo se llega a ser comunista después de un intenso proceso de auto-transformación, proceso que nunca se detiene salvo peligro de involución reaccionaria. El comunista pertenece a una élite del conocimiento, por lo tanto es un intelectual, pero es un intelectual que no necesita pensar porque la verdad reside en el partido y se subordina a ella mediante su adhesión. El militante ha sido criticado muchas veces por su renuncia al pensamiento independiente y su desprecio al intelectual no comunista. Este último sigue todos los meandros del pensamiento, pero como mucho puede aspirar a alcanzar lo que ya es conocido. En realidad para el Partido los intelectuales son personas superfluas dado el estado inconcluso de la historia, pueden ser empleados para determinados usos prácticos, pero carecen de futuro y es prudente desconfiar de ellos. El artista pierde sus características míticas entre sus compa-

del que nace en la sangre ante la sangre" (Chacel, 1937: 122).

102. No es de extrañar porque lo ve como consecuencia de la represión católica y el poder de la Iglesia que provoca una reacción de rebeldía anárquica que se ve al mismo tiempo invadida de sentimientos nostálgicos sobre la bondad natural del hombre. (Serrano, 1937: 36).

103. Efectivamente el contradictorio Unamuno, de quien Arturo Serrano Plaja utiliza citas de su ensayo sobre "El individualismo Español", ha sido utilizado por todos los sectores políticos. Asimismo recuerda que el "individualismo español" ha sido utilizado por Falange española como pretexto para combatir el "comunismo asiático". Arturo Serrano Plaja recuerda que el comunismo español está luchando junto a todos los demás grupos antifascistas. Es evidente que sale al paso del individualismo, también utilizado por los anarquistas contra los comunistas (Serrano, 1937: 38).

ñeros comunistas y su actividad, tanto como su personalidad, quedará en entredicho. Esta situación es denunciada por Aub a lo largo de toda su obra, como si de una interminable conversación con sus amigos comunistas (sobre todo J. Renau) se tratara.

Hay que remontarse a *Luis Alvarez Petreña* para entender la posición de Aub y de *Campalans*. En esta novela de juventud (la primera parte), el ambiente de los intelectuales jóvenes es de "compromiso progresivo" y se trata de fustigar a los intelectuales que, anclados en posturas nihilistas y esteticistas, se alejan de la masa. A ese momento corresponde *Luis Alvarez Petreña*, por eso no ha de extrañar que Aub desprecie su indecisión.

El escritor ficticio desconfía de los *comunistas* (Aub, 1971: 37), aunque no podemos asegurar que sus opiniones fueran entonces compartidas por Aub, quien sería considerado en tiempos de Guerra y exilio como un "compañero de viaje" de los comunistas. En el diario dirigido a Laura, *Petreña* dice:

anhelo una fe. Una fe en algo nuevo que no sé, una fe que no existe. Porque no hay duda que un intelectual no podrá ser nunca comunista de verdad, aunque lo sea efectivamente y coadyuve con toda su razón a su advenimiento (Aub, 1971f: 60).

Hay que tener en cuenta que estamos en 1934 y Max Aub tiene carnet de socialista desde 1929¹⁰⁴.

En *Campo abierto* (1951) y en *Campo de los almendros* (1968), la pareja de "protagonistas"¹⁰⁵, *Vicente Dalmases* y *Asunción Meliá*, son comunistas e ingresan en la narración a través del teatro, *El Retablo*, parecido a *El Búho* -el teatro

104. Concretamente título de afiliado a favor de Max Aub de la Agrupación o Sociedad Socialista de Valencia, libreta núm. 65, con fecha del 23 de noviembre de 1929 (Expuesto en F.C.S., Segorbe, 1992).

105. No hay protagonistas propiamente dichos en los *Campos*, sin embargo Vicente Dalmases y Asunción tal vez se pueden considerar así por la continuidad que tienen a lo largo de las novelas, ligando las historias hasta *Campo de los almendros*.

universitario de Valencia al que estuvo ligado el propio Max Aub en 1934, aunque por un breve espacio de tiempo-. *Asunción* llega a significar algo muy especial para el escritor tal como ha puesto de manifiesto Gorzalo Sobejano¹⁰⁶. Max Aub se enamora literalmente de *Asunción*, su personaje, más real que los personajes reales que aparecen nombrados dentro de la novela y que da lugar a que el autor reflexione en las "páginas azules" acerca de la realidad y la irrealidad (Aub, 1981: 418-419).

Sin embargo es aleatorio el que el personaje sea comunista, a nuestro modo de ver. A esas alturas Max Aub, que fue denunciado en Francia por comunista y que por esa razón sufrió la dureza de los campos de concentración, (Djelfa es un campo de castigo para individuos peligrosos), y la denegación del visado para viajar a Francia a ver a sus padres en 1951 a causa de su ficha policial¹⁰⁷, es protagonista, en 1953, de una situación política desagradable en México en la que es acusado de comunista y tienen que intervenir el presidente de la República, amigos y personalidades políticas (González Sanchís, 1992: 114). Además está el incidente *Librada* (1951), donde se cuestionan las falsas directrices del partido comunista y que tiene repercusiones muy dolorosas para Max Aub, ya que llega a resentirse la amistad que le une desde hace treinta años a Renau, comunista convencido¹⁰⁸.

106. "Asunción en el laberinto" (Sobejano, 1973: 98, 105) y conferencia "La novela testimonial" (Sobejano, 1992).

107. Aub escribe una carta abierta al Presidente Auriol, "auténtico brulote a los mentores de la nueva República" que al decir de I. Soldevila figura entre sus mejores escritos políticos. Fue publicado en *Hablo como hombre* (Aub, 1967)

108. Max Aub escribe *Librada* (publicado en diciembre 1951) indignado por el tratamiento que el propio partido comunista da a uno de los suyos (Quiñones) que ha caído preso en España tratándolo de traidor. Esta discrepancia con las directrices del Partido no es bien acogida y por este motivo Max Aub atraviesa un periodo muy duro en el cual incluso sus amigos comunistas le repudian (Morán, 1992). Consultada la correspondencia entre Renau y Max Aub (Carta de Renau a Max Aub desde Cuernavaca el 25, 8, 1952 y los borradores de la carta de contestación de Max Aub, Leg. 12-8, A-B.) llegamos a la conclusión de que en realidad el incidente, siendo efectivamente duro y desagradable, no llega a romper la amistad que mantienen los dos amigos. En 1957, cuando Max Aub escribe el *Campalans* recibe la

Max Aub es socialista, como asegura en la autobiografía, desde muy joven, y muchos personajes de los *Campos* son socialistas, aunque no faltan los integrantes de otros partidos, pero al mismo tiempo tiene algunas simpatías por los anarquistas (no en vano estudió en la Escuela Moderna), al igual que Malraux y será, como su amigo, considerado "un compañero de viaje" por los comunistas.

El personaje de Vicente Farnals en *Campo abierto*, seguidor de Prieto y ebanista, creemos que es significativo:

Vino a ser socialista por su amor al trabajo. Le dolía tener que cambiar sus obras por dinero. Y que le regatearan. Se dio cuenta de qué manera tan distinta consideraban la madera él y sus compradores. (...) Así le entró el odio a la burguesía y al capitalismo. El que se transformaran, a ojos vistas, sus mesas, sus sillas en reales, pesetas y duros, en objetos de comercio; (...) era superior a su entendimiento y despertaba su furia. (...) Crió a sus hijos con la misma medicina, con lo que le respetaron y crecieron cada uno a su manera. Fueron a la Escuela Moderna, única escuela laica existente entonces en Valencia, que fundó un tal Samuel Torner¹⁰⁹, que según decían había sido secretario de Francisco Ferrer (Aub, 1978: 72-73).

Sus lecturas: Eliseo Reclús, Blasco Ibáñez, Max Nordau, Baroja, Valles, los hermanos Margueritte, Barbusse, Flammarión, Insúa, Felipe Trigo,

ayuda de Renau para el montaje fotográfico del artista ficticio con Picasso e incluso recibe libros prestados para la elaboración de la novela. Renau será uno de los nombres que Max Aub incluye en los agradecimientos. Durante muchos años mantienen una correspondencia entre México y Berlín que se puede calificar de fraternal por lo que las conclusiones de Morán de 1992 son demasiado precipitadas. De todos modos la contraposición entre el individualismo nihilista y el obediente militante comunista se repite en numerosas ocasiones en la novelística aubiana, siendo estos últimos criticados por la servidumbre ciega al partido que implica, si es preciso, dar la espalda al amigo, al padre, al hermano... Asimismo algunas reflexiones acerca de la traición que encontramos en sus novelas parecen igualmente dirigidas a sus amigos comunistas.

109. Tiene tintes autobiográficos. Cuando se describe el itinerario que siguen los hijos de Vicente Farnals para acudir a la Escuela descubrimos las mismas calles que debía recorrer el propio Max Aub, si no siendo niño, al menos según la última residencia valenciana, calle de Almirante Cadarso.

literatura vagamente humanitaria que concordaba con su filantrópico liberalismo. Su mayor admiración, Galdós (Aub, 1978: 78).

Este personaje, aunque mucho mayor que Aub parecen que debe ser bastante cercano a los orígenes del escritor, basados en la literatura "humanitaria" y la Escuela Moderna que además explicaría su interés por el anarquismo.

Las rencillas entre distintos partidos y facciones dentro de los grupos políticos en general y entre los anarquistas en particular se originan, sobre todo, en los últimos momentos de desesperación, cuando todo está perdido, como en *Campo del moro*, en Madrid, cuando no se sabe si el Gobierno de Negrín se va porque no quiere ver la lucha entre antifascistas o es su huida lo que la provoca. El caos es total, comunistas contra anarquistas, anarquistas contra todos. Unos son partidarios de replegarse y organizar la evacuación y otros de resistir hasta el fin con lo que los primeros pasan a ser enemigos de los segundos.

Hay muchos grupos y facciones dentro de los partidos, por eso en realidad no significa gran cosa decir el partido al que se pertenece. El entramado político de la época se puede seguir perfectamente a través de los *Campos*, pero no es este el momento de estudiarlo. Sí es necesario aclarar hasta cierto punto la postura de Aub en estos temas para llegar a comprender el anarquismo de *Campalans* y, en última instancia, el anarquismo de Picasso, tal como lo entendían Max Aub y su generación.

Acerca de las diferencias entre grupos políticos ya comentamos en el capítulo II como se volvieron a reproducir en México, y como Max Aub sintetiza la situación en *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* (1960):

Los españoles (...) lo revolvieron todo con sus partidos y subdivisiones sutiles que sólo el tiempo se encargó de aclarar en la mente nada obtusa, para estos matices, del mesero sonoreño; por ejemplo: de cómo un socialista partidario de Negrín no podía hablar sino mal de otro socialista, si era largocaballerista o "de Prieto", ni dirigirle la palabra, a menos que fuesen de

la misma provincia; de cómo un anarquista de cierta fracción podía tomar café con un federal, pero no con un anarquista de otro grupo y jamás -desde luego- con un socialista, fuera partidario de quien fuera, de la región que fuese. El haber servido en un mismo cuerpo de ejército era ocasión de amistad o lo contrario. El cobrar los exiguos subsidios que se otorgaron a los refugiados los primeros años, subdividía más a los recién llegados: los del SERE frente a los del JARE, así fuesen republicanos, socialistas, comunistas, ácratas, federales, andaluces, gallegos, catalanes, aragoneses, valencianos, montañeses o lo que fueran. En una cosa estaban de acuerdo: en hablar sólo del pasado, con un acento duro, hiriente, que trastornaba (Aub, 1979c: 16, 17).

No podemos asegurar a qué facción pudo pertenecer Max Aub si es que perteneció a alguna. Según Francisco Ayala debió ser muy leal con sus dirigentes en todo momento, cosa que no ocurrió con Araquistain, su superior en París¹¹⁰.

Dentro de la novela de *Jusep Torres Campalans* nos encontramos con poquísimos socialistas: *Enrique Beltrán Casamitjana*, que se burla del anarquismo a pesar de ser muy amigo de *Campalans*, y la pareja formada por *Guillermo Wolf* y *Germaine*, grabador él, ceramista ella, admiradora de Jaurès a machamartillo. También es cierto que hay que tener en cuenta la situación del socialismo antes de 1914. Así, *Enrique Beltrán Casamitjana*, que sería "futuro diputado de la liga" y

110. Aub fue azañista cuando Azaña y obediente con Negrín cuando éste le sustituyó, (Ayala, 1992). Por unos papeles de Negrín que encontraron en su mesa de trabajo los franceses le acusaron de comunista. Con Araquistain, con quien trabajó durante los años de guerra en París, mantuvo correspondencia desde México.

Araquistain era partidario de Largo Caballero y trabajó políticamente por que éste accediera al poder. Al conseguirlo le fue encargada la Embajada de París. Cuando Largo Caballero perdió su puesto provocó la dimisión de Araquistain, con lo que pasó a formar parte, desde mayo de 1937 hasta el final de la guerra, de la oposición del socialismo caballerista al Gobierno de Negrín. Una vez pasada la frontera, ya en marzo de 1939, no tuvo reparos en culpar directamente al Gobierno de Negrín,

"En parte modificando la realidad histórica, y en parte revelándola, acusó a los comunistas de haberse apoderado del Estado republicano y de haber ejercido una verdadera dictadura sobre él" (Tussell, 1983: 11).

escribirá en 1941 en Perpiñá, *La meva joventut*¹¹¹ (Aub, 1958: 180 nota 5), embauca a su amigo para que forme parte del servicio de orden en el mitin de Solidaridad Catalana, con lo que provoca la ruptura con el anarquista *Domingo Foix*. Efectivamente la Lliga obtuvo su primer triunfo electoral en 1901 y en 1907 se constituyó la Solidaridad Catalana, contra la agresión simbolizada en la ley de Jurisdicciones y reivindicando la autonomía de Cataluña. En las elecciones de dicho año triunfó la Solidaridad y fue derrotado Lerroux (Tuñón de Lara, 1977: 171).

De la pareja formada por *Guillermo Wolf* y *Germaine* es ella la auténtica socialista pues el alemán únicamente sigue a su compañera. Es admiradora de Jaurès y no es para menos pues sería el más importante dirigente del Partido socialista francés cuando en 1905 se unen los partidos de Guesde y de Vaillant y los broussistas, allemanistas e independientes, entre los que se contaba Jaurès. El partido socialista francés sería denominado habitualmente entre 1905 y 1960 *Sección francesa de la Internacional obrera* (S.F.I.O.). El asesinato de Jaurès en 1914 se refleja igualmente en la novela que nos ocupa como una de las desgracias ocurridas al movimiento revolucionario y antecedente del desastre de la I Guerra Mundial.

Los anarquistas amigos de *Campalans* naturalmente no pueden ver a los socialistas con buenos ojos, en boca de *Jeanne* se les llamaría "caracoles", por su falta de arrojo y sus miedos a perder sus comodidades burguesas (Aub, 1958: 144).

9.2.1.- Anarquistas en la obra aubiana

La riqueza de personajes anarquistas en la obra aubiana, tanto en teatro como en narrativa, es evidente. En unos casos como elementos negativos y en otros positivos, generalmente enemigos acérrimos de los comunistas, demasiado supeditados a las consignas de partido, y poco simpatizantes de los socialistas, a los que consideran poco decididos, cuando no burgueses inmovilistas. Aunque no es el mo-

111. De nuevo, suponemos, el exilio republicano aflora de manera solapada.

mento de hacer recuento de todos los personajes anarquistas de la obra de Max Aub, conviene tener en cuenta algunos por sus diferencias o por su relación con la obra concreta que estudiamos.

En *Campo cerrado* (1943), novela ambientada en la Guerra Civil Española, se sospecha que los anarquistas, dada su ingenuidad, han podido caer en la manipulación de Falange (en un primer momento podía ser bastante equívoca al tomar emblemas y actitudes propias de los anarquistas) (Aub, 1978b: 168-169). Lo más interesante en relación con nuestra novela es el personaje del *Anacoreta*, por lo que puede tener de cercano a *Libertad* (Aub, 1978b: 65-66).

protesto de que me llaméis anacoreta. Yo no hago penitencia, ni creo en la muerte. Mirad el mundo y alabad a Dios, que no es nadie y lo es todo (63).

Esta referencia a Dios es importante subrayarla porque no es la misma que tiene *Campalans*, "católico a machamartillo", sino que se identifica con el panteísmo o con las declaraciones de *Domingo Foix* quien decía que Dios, de existir, tendría que ser el "anarquista máximo". Sin embargo, a pesar de su catolicismo, hay momentos, en las Conversaciones de San Cristóbal entre el pintor y Max Aub, en que se adivina en *Campalans* este mismo panteísmo.

El Anacoreta resulta menos simpático que *Libertad* porque, a pesar de ser aceptado por los anarquistas, que le toleran,

Aquel ser se pasaba lo más de su tiempo vagando por las faldas de Montjuich; sentábase en un hornazo repitiendo hasta más no poder ciertas palabras "de alcance": *jamás, hondo, siempre, nada, luz, mañana...* Era su "sistema". Vegetariano, pederasta y sodomita, inspiraba, sin razón valedera, cierto respeto en el barrio; era, además confidente de la policía sin hacer misterio de ello, quién decía que para poder vivir, quién para que le dejaran en paz. Los anarquistas lo toleraban en sus tertulias y ateneos porque hablaba esperanto. Aseguraba que había sido capitán en Cuba (...) Algunos le tenían por sabihondo y gran filósofo; había descubierto manantiales y algún tiempo vis-

tió clámide (Aub, 1978b: 66).

Según otros rasgos se identifica con la masa anarquista española:

era muy leído. Devolvía puntualmente los libros al Ateneo Libertario, sin manchas, con lo que ganó la confianza del bibliotecario. Atravesó Max Nordau, Eliseo Reclús, Bakunin, Tolstoi y Eugenio Sue sin grandes dificultades (66).

El interés por la cultura de los anarquistas y su seriedad es un hecho que producía admiración, gracias a su constancia y entusiasmo las publicaciones anarquistas tuvieron relativamente larga existencia. Personajes como Maeztu resaltaban el hecho de la lectura comunitaria y del interés demostrado que serían dignos de admiración frente al "libro burgues" que una vez leído descansa en la biblioteca (Senabre, 1988: 22). Según esto no es de extrañar la proliferación de reuniones de anarquistas en las que se leían textos, se prestaban libros y se comentaban:

La peña del mediodía era mucho más numerosa que la nocturna. Aparte de siete u ocho hombres de la Confederación, siempre diezmos por la Modelo, acudían gentes de toda calaña, vagos, periodistas, actores, uno o dos maestros, un librero de viejo, algún italiano, un mendigo, algunos sablistas, hombres puntuales eran un viejo republicano federal de barba blanca a lo Pi, un chófer sin trabajo y el taquillero del "Sevilla", café cantante vecino. A Rafael le tenían por zahareño; le trataban bien porque lo había llevado Celestino Escobar (Aub, 1978: 66-67).

Otro anarquista era el *Maquinista*,

hombre de cuarenta años, calvo, cojo de un balazo, ganado en la puerta de un banco, cuando la Organización, hace años, necesitó fondos para sostener una huelga. Estaba empleado en las oficinas de la Marítima Terrestre. Seco de carnes, descolorido, tenía el estómago hecho polvo; más cárcel que calle desde que tuvo uso de razón (70).

que a pesar de tener relaciones con las máquinas como *Domingo Foix* o *Ferrer*, en realidad es más parecido al anarquista de "acción" de la *Bande à Bonnot*. El asalto del banco no es para el propio lucro, sino para recabar fondos para los compañeros en huelga. Este aspecto, que se producía entre los anarquistas españoles, era admirable incluso para los socialistas de *Leviatán* (Vidiella, 1934). Max Aub lo refleja igualmente en la obra de teatro *Un anarquista* (1947-1950).

Otro tipo más identificado con el campesino rousseauniano sería

González Cantos (...) un hombrón sucio que había vivido mucho tiempo en la emigración, hablaba bien el francés y era muy amigo de Durruti. De él decían sus mismos compañeros que era muy bruto (Aub, 1978b: 72).

Como mencionamos en el capítulo II, es evidente que los intelectuales se dejaron seducir en un primer momento al menos por el anarquismo y los anarquistas españoles. De hecho Durruti era uno de los héroes admirados por Malraux, por lo que ser amigo suyo era una buena garantía.

El aspecto negativo que pudieran tener los anteriores se contrapone con las discusiones sobre el anarquismo de acción directa y el anarquismo que no busca la violencia

La anarquía es lo contrario de la barbarie (...) Barbarie y anarquía son como el bien y el mal (79),

y más adelante

Hasta que no te enteres de que un hombre solo no es nada, no nos entenderemos. Un anarquista, en contra de lo que cree la gente, es un hombre que no sabe lo que es la soledad. Mira el único individualista es el burgués, el católico que cree y busca su salvación personal; el fascista es un burgués con careta. Yo creo en el puñado, en el grupo (80-81).

Mientras que los comunistas están equivocados porque

ven demasiado grande, son unos ilusos: perderán el mar por un riachuelo, quieren burocratizar la fraternidad; la igualdad en fichas. (...) Y no

hablemos del partido. Ya dicen todos por ahí que es la Compañía de Jesús (80-81).

En la novela *Las buenas intenciones* (1954) aparecen distintos personajes de anarquistas, *Alberto Chuliá*, "*El tellina*", *Feliciano Benito*, (*El Padre Benito*), el librero *D. Lucas González* y su hija *Pilar*, *Sebastián Correcher* y *Blasco*. En la novela se describe la naturaleza de las disputas durante la guerra entre anarquistas y comunistas. (Aub, 1971b: 64-65, 148, 152-159, 184-185, 226-230, 206-212). Unos personajes son negativos y otros positivos. Junto a *El tellina*, personificación del traidor que pasará a llamarse *Jaime Colomer*, nos encontramos con el librero *D. Lucas* y su hija *Pilar*, personajes amables dentro de la obra aubiana como suelen serlo los libreros o archiveros. *Pilar* es comparable a *la Pili*, la hermana de *Domingo Foix*, con la que *Jusep* mantiene unas relaciones sexuales que se describen como vulgares¹¹², pero en este caso está mejor tratada, como una mujer fuerte y libre, aunque no hermosa.

Los numerosos anarquistas que figuran en *Jusep Torres Campalans* (1958) se estudiarán en el punto siguiente.

En *Campo del Moro* (1963), novela ambientada en la Guerra Civil Española, el padre de *Víctor Terrazas* (ahora *Comandante Rafael*)¹¹³ es anarquista de acción y no es un personaje bien tratado en la novela por sus características arribistas, pero tiene gran conocimiento de los anarquistas de la zona valenciana en la que proliferaban los artistas (como veremos en el cap. IX) y en un momento dado enumera a todos los camaradas que recuerda. Entre sus recuerdos resaltamos los referentes a las reuniones, que se celebraban

Por la noche, y sobre todos los domingos, se reunían para leer a Bakunin, a

112. Consideramos que Max Aub es bastante misógino en la descripción de las relaciones con las mujeres por lo general y en este caso es especialmente injusto.

113. En esta novela es un personaje positivo, un héroe de guerra, perteneciente a la generación de Max Aub, intelectual que acepta el compromiso y coge las armas. Es el mismo que en *La Calle de Valverde* se llama Victoriano Terraza, un arribista que es capaz de prostituirse para triunfar.

Prudhon, a Faure. Leían por la noche, los días de lluvia o de invierno, los tomos de la biblioteca de Sempere, de Francisco Sempere, que entonces estaba en la calle de Isabel la Católica. *Arte y Libertad* ponía el sello, con una República en medio (...) antes estaba en la calle de Palomar. A cuatro reales el tomo. (Aub, 1979b: 57).

Estas reuniones comunitarias, respetadas y alabadas por los socialistas de *Leviatán*, serán la base de la formación de *Campalans*, en Gerona con *Domingo Foix*, en París con *Libertad* y *Forestier*.

Finalmente, en la obra de teatro *El Cerco* (1968), escrita como homenaje al Che Guevara, el personaje de Juan tiene un gran parecido con *Jusep Torres Campalans* (ex-misionero que conoce la lengua de unos indígenas parecidos a los de *Jusep* y que ha abandonado su antiguo credo para integrarse con ellos, dedicándose únicamente a tomar coca y al mestizaje). Admira el pasado indígena que tenía un régimen colectivista agrario, siguiendo la utopía anarquista sansimoniana. Es tratado como un traidor y finalmente asesinado porque no quiere convencer a los indios para que distraigan a los soldados a favor del Che Guevara. El debate es comunismo-anarquismo, o lo que es igual, trabajo por los demás perdiendo la egoísta individualidad contra el egoísmo individualista del anarquismo que no se quiere implicar siguiendo cierta idea de fatalismo, o incluso que es mejor no hacer nada porque a la postre los indios, siendo como son, han pervivido durante siglos, mientras que los comunistas son una gota de agua en la historia. Hay una confusión acerca de un delator que podría ser Juan (no queda en absoluto claro) y a raíz del hecho es asesinado. El asesino es *Rizo*, un ex-anarquista pasado a comunista que habla con conocimiento de causa, que ha optado por seguir a un "líder" por el que está dispuesto a dar la vida, y no soporta la pasividad del ex-jesuita. Esta obra de teatro, escrita por Aub después de un viaje a Cuba del que ha regresado ciertamente entusiasmado¹¹⁴, parece que da un giro de 90 grados a *Jusep*

114. Dedicada a Terere y el Güero, sus nietos cubanos, hijos de Elena Aub y de

Torres Campalans. El individualismo nihilista y antimilitarista que para 1914 parecía adecuado ahora le parece una deserción. Hay que tener en cuenta que se ha visto obligado moralmente a dimitir de su puesto en la Universidad mexicana después de las revueltas estudiantiles y que el mismo Malraux en Francia ha tomado postura a favor de De Gaulle y en contra de las revueltas juveniles ocurridas en mayo de 1968. La postura de *Juan* le parece antirrevolucionaria como le parece un error que los franceses no apoyen al General.

9.2.2.- Anarquistas en torno a Jusep

Sin que en realidad tuvieran ningún contacto, la historia de *Campalans* está ligada a la de Ferrer al igual que la de Max Aub ya que el escritor, al llegar a Valencia en 1914, acudió a la Escuela Moderna y suponemos que el interés por las distintas personalidades anarquistas y su conocimiento del tema muy bien pudiera arrancar de aquel primer contacto. Hay que recordar que ese mismo año se ofreció en Valencia un gran homenaje a Ferrer desde distintos periódicos. A través de la novela *Jusep Torres Campalans* sabemos que *Francisco Ferrer* hacia 1905 es, efectivamente, revisor de la línea Barcelona-Port Bou, de donde viene su amistad con el personaje ficticio de *Domingo Foix* quien inicia al pintor en el anarquismo y en la pintura. *Ferrer* le prestaba libros y folletos, parando a veces en su casa. Para *Domingo* era un genio.

Mientras tanto, en los *Anales*, el mismo año se lee:

Recrudescimiento del catalanismo en Barcelona. Hundimiento del depósito del Canal de Lozoya, que da pretexto a manifestaciones revolucionarias en Madrid. Se acusa a Francisco Ferrer y a los anarquistas de su grupo. Un grupo de oficiales ataca las redacciones del *Cu-cut* y de la *Veu*. Estalla una bomba en la Rambla de las Flores. (Aub, 1958: 54).

En 1909 se produce una gran *Huelga general* en Barcelona, dando lugar a la Semana Trágica. Como consecuencia de ello son fusilados (el 13 de octubre) José Miguel Bazó, Antonio Malet Pujol, Eugenio del Hoyo, Ramón Clemente García y Francisco Ferrer Guardia. Se producen manifestaciones y mítines de protesta en todo el mundo.

Max Aub cita a Victor Serge, (*Mémoires d'un Revolutionnaire*, París, 1951, p. 35), para describir el ambiente internacional:

De un lado al otro del continente -menos en Rusia, menos en Turquía- el asesinato jurídico de Ferrer alzó en 24 horas protestas furiosas de poblaciones enteras. En París, el movimiento fue espontáneo. De todos los barrios afluyeron al centro, por centenares de miles, obreros y empleados movidos por una indignación terrible. Los grupos revolucionarios seguían más que guiaban a esas masas. Los redactores de los periódicos revolucionarios, sorprendidos de su súbita influencia, lanzaron la orden: "¡A la Embajada de España!" Habrían arrasado la Embajada, pero el prefecto de policía, Lépine, cortó los accesos del boulevard Malesherbes y hubo furiosos encuentros en esas arterias burguesas, entre bancos y residencias aristocráticas. (...) Lépine fue objeto de una descarga de revólver que salió del grupo de periodistas de la Guerra social, del Libertario y de la Anarquía. El cansancio y la noche calmaron el motín (...). El gobierno autorizó para dos días después, una manifestación legal, conducida por Jaurès, en la cual desfilaron quinientos mil, encuadrados por los guardias republicanos a caballo, tranquilizados, midiendo la subida de una potencia nueva... (Aub, 1958: 77-78 nota 10)¹¹⁵.

115. Efectivamente la cita, traducida seguramente por el propio Max Aub, es correcta. *Mémoires d'un révolutionnaire* es una de las fuentes fundamentales en las que se basa Max Aub para establecer el ambiente anarquista vivido por *Jusep Torres Campalans*, por lo que de nuevo el escritor no tiene el menor reparo en comunicar el origen de su información.

El nombre de *Campalans* no aparecería en ninguna de las innumerables manifestaciones de protesta que levantó el fusilamiento de Francisco Ferrer el 13 de octubre de 1909 como no aparece el nombre de Picasso, pero *su* cuadro se reprodujo en París, Bruselas y Milán, en distintas revistas libertarias, según *Roberto Camp*, supuesto estudioso del periodismo (119). El "historiador" Max Aub sale al paso de las dudas que suscita la existencia real del cuadro, del que se ignora el paradero, y rápidamente busca un nuevo testimonio que avale su teoría y éste será ofrecido por un tal *Rouvier*. Así se llegaría a la conclusión de que efectivamente el cuadro existió¹¹⁶, aunque sólo se conserve el *Boceto para Francisco Ferrer* que conocemos a través del catálogo.

Es posible que Max Aub hubiera querido que Picasso efectivamente hubiera dado muestras de sentirse afectado por el acontecimiento. De hecho no es comprensible su leyenda de anarquista sin demostrar repulsa por esta ejecución. Lo cierto es que estos acontecimientos coinciden con el primer período de "aburguesamiento" de Picasso y su abandono del *Bateau Lavoir*.

Campalans escribirá en el *Cuaderno Verde* (1909):

¡Ferrer!, ¡Ferrer!, ¡Ferrer! (Aub, 1958: 209)

Y el Max Aub "historiador" añadirá en nota aparte:

La pág. entera está llena de su nombre. (254 nota 13).

El pintor añade un poco más adelante:

Tan malo un gobierno como otro. No nos echen nada en cara: tan malo el zar como el presidente de la República (...) Ferrer. ¡Haber estado, allí, con ellos! (210).

Max Aub escoge hábilmente a un personaje con parte de las características de Picasso pero que no es el reconocido artista, de modo que puede hacerle partícipe

116. Max Aub hubiera querido que, al igual que en el caso de *Guernica*, Picasso hubiera pintado un cuadro por la muerte del Che Cuevara, por lo que el cuadro de Ferrer atribuido a *Campalans* es una manera de dotar de significación especial a la muerte del líder anarquista.

de sentimientos que en su opinión tendrían que haber estado presentes en Picasso de acuerdo con su fama. No olvidemos que él mismo es un antiguo alumno de la Escuela Moderna. Los personajes de sus novelas exhiben con orgullo la asistencia a tal Escuela, como el caso de *Victoriano Terraza en Campo del moro*¹¹⁷, de quien ya hemos hablado. De Picasso, si bien es cierto que se le supone un anarquismo sentimental en el inicio de su carrera, no se conoce ninguna toma de partido o ninguna declaración de su filiación, siendo especialmente sorprendente en el caso de Ferrer y más cuando, años después, con la república asediada no duda en tomar partido.

El primer anarquista del que oye hablar *Campalans* es Pío Baroja y por parte de Picasso. Posteriormente conocerá a *Domingo Foix*, personaje ficticio con quien se inicia en el anarquismo y en la pintura. Factor de la estación de Gerona, anarquista, admirador de mosén Jacinto Verdaguer¹¹⁸, hombrecillo enclenque, nacido en Collbató, aldea de Montserrat. Se sabía de memoria cánticos enteros del *Canigó*. Viudo, padre de tres hijos pequeños, vive con su hermana *Pilar*, (la *Pili*), también viuda, que realiza las tareas de la casa y cuida de los niños. Aficionado a la pintura, es quien induce realmente en *Jusep* el gusto por pintar. Sus temas son los bodegones de flores y los conejos muertos (Aub, 1958: 111).

117. "En 1906 fui a la Escuela Moderna, en la Plaza de San Gil. Un caserón, una gran escalera, con un león rampante. La inauguró Francisco Ferrer. La dirigía un concejal republicano, Ortega, que, ya viejo, se hizo conservador. Todos los fundadores eran anarquistas, pero la amistad con Blasco Ibáñez les llevó al republicanismo. Formaban la brigada de choque del partido. Tenías que haber conocido a un tal Cañizares, alto, fuerte, bárbaro. Era un espectáculo sólo verle. Al año siguiente trasladaron la escuela a la plaza Pelliscers. Cuando murió Alfredo Calderón todos los profesores y los alumnos fuimos al entierro llevando banderas republicanas y flores. Llegamos al cementerio en tartanas y galera. Regresamos a pie los que no cupimos en los tranvías de dos caballos que entonces iban hasta allá" (Aub, 1979b: 223).

118. (Folgueroles, 1845 - Vallvidrera, Barcelona, 1902). Escritor catalán de origen campesino que desde 1870 fue ordenado sacerdote. Causó gran impacto en los Juegos Florales de Barcelona desde muy joven. En 1886 sufre una grave crisis espiritual y a partir de ese momento comienza su gran tragedia. Condenado por la autoridad eclesiástica fue finalmente rehabilitado. Su caso apasionó a la opinión pública, escindida ante el drama de su máximo poeta, autor de *La Atlántida* (1877) y *Canigó* (1885), entre otras.

Parece que, pese a ser anarquista, no ve con buenos ojos las relaciones libres de su hermana con *Campalans* pese a que, como buen anarquista, justifica el amor libre. En una alacena tenía pintado el lema de Blanqui: "Ni Dios ni amo"¹¹⁹ y lo enseñaba a sus correligionarios como si fuera una capilla. Sin embargo ponía a Kropotkin por encima de todo, a diferencia del joven, que admiraba a Tolstoi por su cristianismo¹²⁰. Foix había urdido una *filosofía personal*:

No hay escuelas, cada uno es como es¹²¹ (Aub, 1958: 111).

Discutía con *Jusep* acerca de Dios que para él, de existir, sería *El Gran Anarquista*, el individualista máximo.

119. Louis Auguste Blanqui (Puget-Théniers, Alpes Maritimes, 1-II-1805 - París, 1881). Muy joven, siendo estudiante de derecho y de medicina, se afilió al carbonarismo. Desde 1830 fue uno de los jefes de la oposición republicana y luego del movimiento socialista. Su vida se resume en una sucesión de conspiraciones y de encarcelamientos. Participó en la revolución de 1848 como uno de los dirigentes de una de las corrientes socialistas de la época conocida como *blanquismo*. Fue fugitivo en Bélgica, durante la guerra de 1870 volvió a París y después de la revolución que implantó la III república fundó el periódico *La patrie en danger* (*La patria en peligro*). Fue detenido de nuevo antes de la revolución de la Comuna de París (18 de marzo de 1871), por lo que no pudo participar activamente en ella. En la última etapa de su vida dirigió un diario de extrema izquierda, *Ni Dieu ni maître* (*Ni Dios ni amo*), frase a la que alude Max Aub en el libro. El escultor español A. Maillol le dedicó una de sus esculturas, *Acción encadenada*, emplazada en su ciudad natal.

120. La principal introductora de este novelista en España fue Emilia Pardo Bazán a través de *La revolución y la novela en Rusia* (1837), y la primera traducción de *Ana Karenina* en 1888. Es *La Revista Blanca* la que contribuye a su popularidad. En diciembre de 1898 F. Urales escribe en ella un artículo, "Tolstoi", admirándolo más que nada como novelista. (Senabre, 1988: 70). En realidad este escritor produjo un gran debate entre los anarquistas que no admitían su doctrina de resistencia pasiva y desconfiaban de su cristianismo. La influencia de sus doctrinas estéticas sin embargo fue significativa (31).

A pesar de que *Jusep* "prefiere" a Tolstoi, no deja de ser significativo que en el *Cuaderno verde* se incluyan citas (sin especificar) que el "historiador Max Aub" identifica como textos de Kropotkin correspondientes a *Palabras de un rebelde*, de 1885 y *Campos, fábricas y talleres*, de 1898 (Aub, 1985:258-261). Kropotkin creía que la tarea esencial del reformador social era la de destruir (la función de crear la negaba a los proyectistas de futuro, a los que consideraba arbitristas utópicos, pues creía que había de ser el pueblo, quien una vez alcanzada la libertad, daría forma precisa a la nueva sociedad), esta idea destructiva sí se percibe en la leyenda que rodea a Picasso y en frases de *Campalans*.

121. Aunque la Escuela Moderna ha sido considerada como exponente de la pedagogía anarquista, lo cierto es que este terreno es discutible y discutido por los propios anarquistas (véase Carlos Díaz, introducción a la *Escuela Moderna*). Ignoramos si Max Aub era consciente de estos debates en 1958.

El anarquismo de Domingo Foix era todo amor¹²² (111).

Cuando, por indicación de su amigo *Beltrán Casamitjana*, el pintor forma parte del "servicio de orden" del mitin de *Solidaridad Catalana*, el anarquista *Domingo Foix* lo interpreta como una señal inequívoca de que no puede ser uno de los suyos.

Este primer maestro resucita de forma velada en el catálogo de H.R.T., en la obra titulada *Neptuno, ¿1907-1908?*, en la que se apostilla:

Hay, en varios retratos de J.T.C., cierta predilección por los ojituertos, ¿de dónde ese complejo de cíclope? (Aub, 1958: 304),

y una nota,

Recuérdese a Domingo Foix, sin echar en saco roto la inteligente referencia a los hijos de la Tierra y el Cielo (Nota de M.A.) (304).

Max Aub "historiador", hábilmente relaciona a Neptuno con los cíclopes, hijos de la Tierra y el Cielo, pero naturalmente es un comentario que se puede aplicar al modelo, a Picasso, quien efectivamente pinta los ojos desiguales en numerosas ocasiones con fines exclusivamente plásticos.

En 1955, en las *Conversaciones de San Cristóbal*, con Max Aub, Jusep se acuerda aún de algunas canciones de Nalbandian¹²³, amigo de Bakunin, que le enseñó *Domingo Foix* (Aub, 1958: 272).

La siguiente figura anarquista de gran personalidad que nos encontramos es la de *Libertad*, figura identificable, por su aspecto, con el anarquismo romántico ruso, ya que Max Aub le describe con la cara de Dostoyewsky, las largas barbas de Tolstoi y, por si eso fuera poco, le viste con una blusa negra de mangas anchas

122. Véase Rosa Chacel,

"Anarquía no es desorden ni resentimiento (...) es amor. Amor de nada abstracto. Amor del que nace en la sangre ante la sangre" (1937: 26).

123. Michaël Lazarevich Nalbandian (1829-1866), crítico y filósofo armenio, figura clásica del revolucionario. Fue arrestado en 1862, fue encarcelado en San Petersburgo y liberado antes de morir. Jusep se refiere seguramente a las recopilaciones líricas, *Libertad*, de 1859 que alcanzaron gran popularidad por su ideario libertario.

que le da un aire de "sacerdote ordodoxo". Cojo, con las dos piernas "rotas", se ayuda de bastones para caminar. Es protagonista de varias anécdotas escandalosas, ya que en una ocasión interrumpió un sermón en el Sacré Coeur para pronunciar un discurso anarquista.

La información se la dan las memorias de Victor Serge:

L'individualisme venait d'être affirmé par Albert Libertad, que nous admirions. On ne sait pas son vrai nom. On ne sait rien de lui avant la prédication. Infirme des deux jambes, marchant sur des béquilles dont il se servait vigoureusement dans les bagarres, grand bagarreur du reste, il portait sur un torse puissant une tête barbue au front harmonieux. Miséreux, venu en clochard du Midi, il comença sa prédication à Montmartre, dans les cercles libertaires et les queues de pauvres bougres auxquels on distribuait la soupe pas loin des chantiers du Sacré-Coeur. violent et magnétique, il devint l'âme d'un mouvement d'un dynamisme si extraordinaire qu'il n'est pas tout à fait éteint à ce jour. Lui-même aimait la rue, la foule, les chahuts, les idées, les femmes. Il vécut deux fois en ménage avec deux soeurs, les soeurs Mahé, les soeurs Morand. Il eut des enfants qu'il refusa d'inscrire à l'état civil. (...) Il mourut en 1908, des suites d'une bagarre, à l'hôpital, non sans léguer son corps -"ma charogne", disait-il, -aux prosecteurs pour la science (Serge, 1951: 25-26).

Max Aub modifica ligeramente la historia y entre otras cosas interpreta de lo referido que *Libertad* vivió de limosna durante años exigiéndola con voz y aire fieros y que murió en 1908 arrastrado por cuatro policías a través de las escaleras de Montmartre. Su casa de Romainville será el futuro nido de la *Bande à Bonnot*.

El "historiador" Max Aub, que después de la publicación de la novela en 1958 recibe supuestamente más información de los "testigos vivos", incluye rectificaciones posteriores a la primera edición; así, en la edición francesa de 1961, se

publica una carta que le envía Rirette Maîtrejean desmintiendo la supuesta mendicidad de *Libertad*:

Note à l'Édition française. Prière instante de transmettre a l'auteur. Page 126, sur les anarchistes: il est question de la rue du Chevalier-de-la-Barre et du journal *L'Anarchie*.

L'auteur des corrections de ces épreuves est Rirette-Maîtrejean, la compagne de Victor Serge. Elle a parfaitement connu *Libertad*, et à la mort de ce dernier elle fut désignée pour continuer *L'Anarchie*, tâche pour laquelle Victor Serge la rejoignit un peu plus tard. Il est dit dans cette page que *Libertad* (qui ne s'est jamais appelé *Liberté*) a vécu un certain temps de la mendicité.

Il y a beaucoup d'autres erreurs sans trop d'importance dans cette page, mais celle-là est de taille. *Libertad* était un très bon correcteur de presse, il travailla un certain temps au *Matin* où il avait comme teneuse de copie sa compagne Anna Maé, c'est même grâce à ce travail continu qu'il put fonder *L'Anarchie*. Il n'avait donc pas besoin de recourir à la mendicité, et c'était tellement contraire à son tempérament que Rirette-Maîtrejean en est horrifiée. Elle prie instamment l'auteur de supprimer ou de rectifier ce passage. Elle le remercie par avance, de tout son coeur. RIRETTE-MAITREJEAN (Aub, 1961b: 270).

Como esta señora realmente existió, era la esposa de Victor Serge y fue conocida por Buñuel en sus tiempos parisinos, no es de extrañar que se pusiera en contacto con Max Aub. Efectivamente, en la correspondencia de éste con Rirette Maîtrejean que se puede consultar en el *Archivo-Biblioteca Max Aub*, aparece una pequeña nota manuscrita con fecha del 21 de marzo (¿1966?):

Cher Max Aub, j'ai reçu le Campalans et je saurais vous dire combien je vous en suis reconnaissante. Je l'ai feuilleté aussitôt avec un plaisir renouvelé et j'ai été contente aussi de retomb à la fin du volume ma petite note

rectificative.

Inutile de vous dire que si vous avez un jour la bonne idée de revenir me visiter (...) ce serait pour moi un vrai bonheur.

Je vous prie de croire à mes sentiments (sic) les meilleurs" (Leg. 9/7 A-B).

Que acompaña a otra nota igualmente manuscrita y en el mismo papel que corresponde a la rectificación incluida en la edición. (Leg. 9/7 A-B).

Con *Libertad* acude Jusep a reuniones donde se discute la manera de hacer la revolución para lo cual se necesitaba dinero y esto les hace concebir planes terroristas. Leen a poetas como Jean Rictus, novelistas como Anatole France, filósofos como Haeckel o Gustave le Bon y Eliseo Reclus. También Verhaeren, Jules Romains o Vildrac¹²⁴. La información está extraída de las memorias de Victor Serge.

124. Jean Rictus es el seudónimo de Gabriel Randon (Boulogne-sur-mer, 1867 - París, 1938) Sus poemas describen el mundo pobre parisiense: *Doléances*, 1900; *Les cantilènes du malheur*, 1900; *Le coeur populaire*, 1914 y una novela con poesías, *Fil de fer*, 1906.

Anatole France es el seudónimo de François-Anatole Thibault (París, 1844 - Saint-Cyr-sur-Loire, 1924). Defensor de la inocencia de Dreyfus, intervino en la vida política como uno de los inspiradores de las leyes para la laicidad de la escuela pública, siendo simpatizante de las ideas comunistas tras la revolución rusa. El despertar por los temas sociales y políticos se aprecia sobre todo en *L'orme du mail* de 1897, *Le mannequin d'osier* de 1897, y *L'anneau d'améthyste* de 1899, *Opinions sociales* en 1902 e *Histoire comique* de 1903. También *La vie de Jeanne d'Arc* en 1908 y *L'île des pingouins* de 1908.

Eliseo Reclus es un geógrafo (Sainte-Foy-la-Grande, 1830 - Thourout, 1905). Internacionalista, participó en la Comuna y fue deportado. Escribe obras como *La tierra, descripción de los fenómenos de la vida del globo* (1867-1868), *Geografía universal* (1875-1894) y *El hombre y la tierra* (1905-1908). Su hermano mayor, Elie (1827-1904) participó en la revolución de 1848 y fue perseguido después de los hechos de la Comuna.

Émile Verhaeren (Saint-Armand, Amberes, 1855 - Ruán, 1916) es poeta belga. Formó parte de la vanguardia cultural parisina, acogido por J. K. Huysmans y V. Hugo, pero, tras un periodo de fuertes tensiones religiosas y aterrado por el desarrollo de la civilización industrial, se decanta por una obra cada vez más social como *Les campagnes hallucinées* de 1893; *Les villes tentaculaires*, 1896, *Les forces tumultueuses*, 1902; *La multiple splendeur*, 1906, o *Les heures*, 1896-1911. Al estallar la guerra mundial canta las luchas de su país contra la invasión alemana, *La Belgique sanglante*, 1915; *Les ailes rouges de la guerre*, 1916, o *Les flammes hautes*, de 1917, póstumo pues muere en 1916 arrollado por un tren en la estación de Ruán.

Jules Romains, el autor de *La vie unanime* de 1908, es uno de los autores que más han influido en Max Aub con respecto a la percepción de la conciencia colectiva como vimos en el cap. II. Jules Romains le entregó la carta de presentación para Canedo.

Vildrac (Charles Messenger, llamado Charles Vildrac, París, 1882). Amigo de Ro-

Según éste de Anatole France se leía *L'Île des Pingouins*, se repetía *L'Oiseau blanc* de Vildrac, *L'Ode à la foule* de Jules Romains y *Revenant* de Jean Rictus (Serge, 1951: 28), pero Victor Serge no parece que llegara a conocer a *Libertad*, pues llega a París poco después de su muerte (Serge, 1951: 28) y conoce a Rirette

petite militante agressive et mince, au profil gothique (30)

con el resto de los integrantes de la redacción de *L'Anarchie*, fundada por *Libertad*.

Otros personajes curiosos de la ficción aubiana son *Enrique Pla*, que ha sido estudiado en el capítulo II en el punto correspondiente a la Traición en Max Aub¹²⁵, y *Jeanne Laurier*, "ramera por convicción", estudiada en el punto correspondiente a las relaciones de *Jusep* con las mujeres y con el sexo.

Finalmente el tercer gran personaje anarquista de la novela será *Louis Forestier*¹²⁶, a quien conoce en un "Círculo de estudios" de la calle Grégoire-de-Tours al que le llevan, en 1909, *Victor Serge* (Victor Lvovich Kilbachibe) y su compañera Rirette Maîtrejean (Aub, 1958: 144). Se trata sin duda alguna de "La Libre recherche", el círculo de estudios fundado por Victor Serge en la misma calle (Serge, 1951: 39).

Louis Forestier es un "librero de viejo" que vende libros al lado del Sena, una de las profesiones más apreciadas por Max Aub, y es quien imparte las clases en el "Círculo". A estas reuniones acuden

una docena de hombres: cargadores, marineros de agua dulce, algún mendigo,

mains publicó obras de poesía y crítica. Su gran éxito comienza con su obra teatral *Le paquebot "Tenacity"*, en 1920, mucho después de la desaparición de *Campalans* de la escena parisina. Su mejor obra sería *La bouille* en 1930, obra que tal vez conoció Max Aub personalmente.

125. En las memorias de Victor Serge hay un personaje que juega un papel parecido llamado Patrick (Serge, 1951: 31). Los "agentes provocadores" debían ser habituales entre los grupos revolucionarios o simplemente políticos.

126. Personaje con cierta correspondencia en Édouard Ferral, descrito en las memorias de Victor Serge (1951: 32).

tres o cuatro obreros, generalmente tipógrafos de imprentas cercanas (Aub, 1958: 144)

Las reuniones eran los miércoles y sábados de ocho a nueve, comenzaban invariablemente con Zenón, seguían con Godwin, el s. XVIII...¹²⁷ (Era famosa su muletilla ¿no?)¹²⁸. Aseguraba que los gobernantes siempre abusan del poder y hablaba de su Dios, que era Proudhon, como buen francés, y de su profeta, Bakunin, cuyo *Catecismo Revolucionario* era la biblia de todos:

El revolucionario debe estar dispuesto a morir y a matar. No deben detenerle sus afectos personales (Aub, 1958: 155).

Los otros grandes serían: Kropotkin, Stirner, Thoreau y Malatesta. Tolstoi no le caía bien por la vuelta a la naturaleza, siendo él de ciudad¹²⁹, sin embargo, cuando habla de arte y política con Jusep se identificaba con el escritor ruso en que no podía existir el arte mientras existiera la injusticia (Tolstoi, 1982: 65). Para él la inexistencia de Dios era incuestionable. Cita a menudo a Kropotkin por el problema de la especialización, según anota el pintor en el *Cuaderno Verde* en 1911 (Aub, 1958: 218).

Descompuestos los grupos ácratas al desaparecer la *Bande à Bonnot*, Campalans seguía viendo a *Louis Forestier* en su puesto de librero del Pont Neuf, junto con *Francisco Pla*. Habían tratado de hacerle confidente e incluso le habían llegado a internar en un asilo, pero como terminaba revolucioando a los compañeros, desis-

127. Zenón sin duda es Zenón de Citio, el fundador de la escuela estoica, no Zenón de Elea, autor de los sofismas contra la existencia del movimiento. Godwin es William Godwin quien desde 1793 abre el camino al desarrollo de un pensamiento estético anarquista en temas que seguirán en el siglo siguiente Proudhon, Bakunin o Kropotkin, claramente expuestos en su *An Enquiry Concerning Political Justice*, que anuncia un arte nuevo que liberará al artista latente en el hombre. Godwin también rechaza el arte dominador y falso (Reszler, 1974: 9).

128. Muletilla propia de Juan Chabás, según una descripción de Melchor Fernández Almagro ("Nómina incompleta de la joven literatura", *Verso y Prosa*, Murcia, 1 enero 1927, p. 1), citado por Javier Pérez Bazo (1992: 28).

129. Ésta era efectivamente una de las objeciones que también le ponían los anarquistas españoles al escritor ruso, el favorito de *Jusep*.

tieron en el empeño. Su único consuelo residía ya en la bebida, embriagándose los sábados por la noche. Al contrario que *Campalans*, mantiene la confianza en la masa obrera europea que aprovechará, según él, la guerra para transformarla en revolución (Aub, 1958: 173), idea que entonces compartían algunos intelectuales pero que se demostró falta de realidad¹³⁰. Muere durante la guerra de 1914 en el portal de un "hotel" del muelle de Conti.

Serge comenta en sus memorias como de "La Libre recherche" surge la idea de nombrarle director de *L'Anarchie*¹³¹, el periódico creado por Libertad que fue

130. Con la Primera Guerra Mundial se produjo el colapso del movimiento anarquista, excepto en España que no participó en la guerra. El desencadenante fue precisamente un atentado anarquista contra el archiduque Fernando y su esposa en Sarajevo. La cuestión de apoyar o no la guerra dividió las filas de los anarquistas y de los socialistas, Kropotkin y Grave firmaron una declaración aprobando la guerra contra Alemania mientras otros anarquistas, como Malatesta, se oponían firmemente. Cuando en 1917 la revolución rusa terminó con la victoria de los bolcheviques, el marxismo triunfó sobre el anarquismo, convirtiéndose en la principal forma de socialismo en todo el mundo, a excepción de España.

En Arte el grupo que trabajaba contra la guerra y en favor de la revolución sería precisamente el grupo alemán Die Aktion, al que estaría vinculado el artista Hans Richter, que posteriormente viajó a Zurich, donde se encontró con el núcleo del movimiento *Dadá*.

Max Aub en este caso está utilizando una situación pre-bélica similar a la de la Segunda Guerra Mundial que conoció personalmente. El símil lo reconocemos en la respuesta de *Campalans* a *Forestier* cuando el librero le dice: "La guerra, a la larga, será la revolución"; pues le contesta: "No lo creo. Además, a este precio, no vale la pena" (Aub, 1958:173), palabras parecidas a las pronunciadas por Malraux después de conocer la firma del pacto germano-soviético: "La revolución, a este precio, no".

131. En un primer momento *Campalans* se emparenta, más que con Picasso, con Vlaminck, ya que este último colaboraba, desde 1898, en el periódico *Anarchie* [que no sería el mismo que *L'Anarchie*, periódico que comienza a publicar *Libertad* en 1905 (Aub, 1958: 141)], y más tarde pasó a colaborar en el *Libertaire*. En 1929 fue publicada su autobiografía, *Tournant dangereux, souvenirs de ma vie*, en París por Flammarion. Llegó a decir que

"La pintura era un absceso que me sacó todo el mal. Lo que yo podría haber logrado en un contexto social con sólo arrojar una bomba, lo he tratado de expresar con el arte, con la pintura, usando colores puros directamente del tubo. De ese modo he podido utilizar mis instintos destructivos a fin de recrear un mundo sensible, vivo y libre" (Denvir, 1975: 8-9).

Años más tarde sus posturas anarquistas e idealistas cambiaron notablemente cuando en su libro *Désobèir*, de 1936, se puede leer:

"Desobedecer al progreso, a la civilización. Desobedecer a la moda, al esnobismo, a las teorías aleatorias, contrastantes e irracionales ¡Desobedecer a la máquina! Desobedecer a la idiotez. Tomar contra corriente el camino recorrido por la multitud de la masa. Huir de la falsa mística moderna. Renegar del ideal de la hija del portero, del hijo del banquero, del jubilado de la

transferido de Montmartre a los jardines de Romainville (Serge, 1951: 40) y posteriormente los hechos que conducen a la *Bande à Bonnot*¹³².

En la novela se equipara la *Bande à Bonnot* con *La bande de Picasso* con lo que se sugiere la equivalencia entre el anarquismo de acción y el cubismo como movimiento destructor. En Romainville se encontrarían Serge, Rirette, Octavio Garnier, Raymundo Callemín, Gustavo Herve y John P. Murray (John Pi) (Aub, 1958: 144-147), nombres que coinciden en parte con los mencionados por Serge en sus memorias (Serge, 1951: 40-46), donde niega conocer a *Bonnot*.

9.2.2.1.- El anarquismo de Jusep Torres Campalans

Se deduce de su aprendizaje con *Domingo Foix*, con *Libertad* y con *Louis Forestier*. Su evolución se parece a la descrita por el propio Victor Serge en sus memorias, aunque naturalmente toda la información recibida es novelada por Max Aub según sus fines. Serge, ruso que nace en 1889 inicia su aprendizaje en su tierra, al igual que *Campalans*, que nace en 1886.

El anarquismo del pintor se corresponde con su generación, la del 98, que es la misma que la de Picasso. Es un anarquista poco ortodoxo ya que se declara católico a marchamartillo y catalanista, lo que no quiere decir que estas características no puedan ser verosímiles tratándose de un anarquista español criado en Cataluña. Seguirá fundamentalmente a Tolstoi por su cristianismo, a pesar de

Seguridad Social",

su nietzscheanismo le llevó a consecuencias extremas cuando durante la ocupación de Francia por los alemanes en 1941 aceptó acucillar una delegación de artistas a Alemania (De Micheli, 1979: 425-426).

132. El nombre procede de Joseph Bonnot (Pont-de-Roide, Doubs, 1876 - Choisy-leRoi, 29-IV-1912), jefe de la banda anarquista que causó terror porque utilizó por primera vez un automóvil para perpetrar atracos en 1911-1912. Bonnot, con su cómplice Dubois, fue abatido por la policía en el momento de ser arrestado, después de sostener un verdadero cerco contra numerosas fuerzas del orden. El resto de la *bande* fue juzgado en abril de 1913. (Vid. Victor Méric, *Les Bandits tragiques*, 1926, cit. por Mourre, 1968).

copiar en su *diario* textos de Kropotkin¹³³.

En lo artístico no es tampoco un anarquista ortodoxo, pues cree en el genio de Picasso y en las características míticas del héroe que representa. Sólo el verdadero artista es capaz de crear, los demás sólo copian, por lo tanto no son dignos de dedicarse a tal menester. Es una postura contraria a la de todo ideólogo anarquista, comenzando por Tolstoi, ya que en general el anarquismo desprecia al artista profesional y el arte de la sociedad actual, en la que cumple un papel de parásito:

Es indispensable que masas obreras se consuman trabajando para que nuestros artistas, escritores, músicos, bailarines y pintores, alcancen el grado de perfección que les permite producirnos placer. Emancipad a los esclavos del capital y será tan imposible producir ese arte, como imposible es, hoy por hoy, hacer gozar de él a esos mismos esclavos (Tolstoy, 1982: 65).

En el futuro anarquista el arte no será profesionalizado sino un medio más de expresión

Los artistas del porvenir no pertenecerán, como ahora, a una determinada clase del pueblo; todos los que sean capaces de creación artística, aquellos serán artistas. Todos podrán entonces ser artistas; no se pedirá al arte una táctica complicada y artificial que exige gran pérdida de tiempo, se le pedirá tan sólo claridad, sencillez y sobriedad; cosa que no se adquieren por una preparación mecánica, sino por la educación del gusto. Todos podrán ser artistas porque en vez de nuestras escuelas profesionales todo el mundo podrá aprender en la escuela primaria música y dibujo, de modo que todos los que se sientan con disposición para un arte puedan practicarlo y expresar por medio de él sus sentimientos personales (Tolstoi, 1982: 160).

133. Es el ideólogo citado igualmente en la obra de teatro *Un anarquista* (Aub, 1960b).

Campalans es un anarquista "culto", identificable con la generación de intelectuales del 98, pese a que Max Aub le confiera una apariencia campesina, por lo tanto sus ideas sobre la libertad artística no comulgan con la generalidad del anarquismo español, sino con las derivadas del nietzscheanismo de la generación.

Los anarquistas españoles fueron influidos sobre todo por las ideas de Proudhon acerca del realismo como ideal social (*Du principe de l'art* fue traducido al español en 1885), además de Ruskin y Morris. El arte del futuro para el anarquista español deberá ser comprendido por todos, podrá ser colectivo como las catedrales y, tomando su inspiración y su producción del pueblo, se convertirá en la realización de la dinámica de la comuna (Litvak, 1938: 43). Se aprecia la obra de ciertos artistas consagrados pero el pintor o escultor libertario típico no es un profesional de las artes, sino un hombre común, obrero o campesino, que ejecuta su obra en algún momento de inspiración porque todo hombre tiene un derecho inalienable, no sólo a la apreciación de las artes, sino a la creación (46) y la idea del artista como ser privilegiado es condenable.

Estilísticamente tampoco es posible su identificación, el arte anarquista español ejerce una función propagandística y se da a conocer fundamentalmente en las revistas anarquistas. La calidad de los dibujos no es considerada porque se valora la espontaneidad y no la profesionalidad. Hay que resaltar que tiene que ser "reconocible" por todos, o sea responder a una figuración realista, y generalmente se sujeta a convenciones alegóricas que son asimismo conocidas de todo el mundo.

Es evidente que *Campalans* está en contradicción con la estética anarquista, hecho que no se resalta excesivamente en la novela, aunque sí asistimos a una objeción maliciosa planteada por *Kolpanski*, quien le habla de Bouguerau, un pintor que "encanta" a los anarquistas, y *Campalans*, sin poder expresar la diferencia contesta bíblicamente:

Hay que darle a Bouguerau lo que es de Bouguerau (Aub, 1985: 229).

Con lo que ni el pintor ficticio ni el autor de la novela se molestan en explicar la diferencia¹³⁴, pues se limitan a relacionarlo con el mercado, no con el arte (lo que es de Dios).

Cuando *Campalans* dice

La calidad nada tiene que ver con la justicia ni con la libertad. (...) Lo bello y lo bueno tienen poco que ver. A veces se dan juntos por casualidad (Aub, 1985: 288).

está en contradicción abierta con la estética y el arte del anarquismo español, *La mirada roja*, definida por Lily Litvak. Sin embargo se identifica con la idea que tienen Araquistain o José Camón Aznar de Picasso como "anarquísta ibérico" y que sería extensible al resto de los intelectuales españoles (vid. cap. VII).

134. W. A. Bouguereau (1825-1905), que obtuvo el Premio de Roma en 1850, es un pintor académico ecléctico muy popular, autor de escenas mitológicas, religiosas, históricas y de género, aparte de retratista. Su pintura se caracteriza por un estilo purista bastante remilgado.

10.- Las mujeres de Jusp Torres Campalans

No se pueden explicar las relaciones de *Campalans* con las mujeres sin considerar la postura general de Max Aub en este punto. Y ésta sin entender que el escritor parte de unos orígenes vanguardistas. Los vanguardistas, sin precisar exactamente el ideal de mujer que pretendían, parecen propugnar una mujer hermosa y libre de trabas económicas, sociales y morales. Frente a la monotonía burguesa buscaban una mujer misteriosa, cambiante, tornadiza, difícil, quizá imposible de aprehender (Buckley y Crispin, 1973: 145), que en Max Aub correspondería al personaje de *Laura*, heroína, o mejor anti-heroína, en *Luis Alvarez Petreña*. Las mujeres que los vanguardistas repudian son las tradicionalmente consideradas "mujeres de su casa", como la descrita por Julia en *La túnica de Neso* de Juan José Domenchina (Buckley y Crispin, 1970: 147-148), y en la obra aubiana, por poner un ejemplo, con la mujer del pintor Miralles en *La calle de Valverde*.

Tanto en el primer *Luis Alvarez Petreña* como el último, la búsqueda del amor es total, es el sustituto de Dios y de la fama, lo único que le puede salvar de lo prosaico de su vida de fracasado:

Solo, estoy solo contigo. No alcanzo soledad más que tentándote a mi lado. (...) El amor loco ha existido siempre. Todo amor es loco y carnal (de ahí su locura). Si es platónico, nada tiene ni puede tener de insano -de absurdo, sí-. El amor loco es el que siente la necesidad de posesión, del tipo que sea. Amor loco -con tan pocas palabras y gestos- es el que he sentido por ti. El amor de Breton por Nadja o el de Cendrars por Fela tienen más de literatura que de locura. "Quiero beber toda tu sangre", le dice [Cendrars a Fela]. Texto que hubiese hecho la delicia de los surrealistas. Sí; amor loco, pero no loco amor (Aub, 1971f: 170-171).

Búsqueda amorosa que no se encuentra en *Campalans* porque a él le basta con la

creación artística. El amor que intuimos que llega a sentir por *Ana María Merkel* no lo expresará jamás; en eso se emparenta con los hombres del *laberinto* más que con la obra vanguardista de Max Aub (incluidas *Yo vivo*, *Luis Alvarez Petreña*, *Geografía* o *Del Amor*¹³⁵).

Hasta que no conocemos a *Asunción* en *Campo de los almendros* no nos encontramos con un personaje femenino del que Max Aub realmente "se enamora", como ha ressaltado Gonzalo Sobejano (1973: 98-105) y el mismo autor confiese en *Campo de los almendros* (Aub, 1981: 418).

Por esta razón no hay ningún personaje femenino bien tratado en la novela de *Jusep Torres Campalans*, sólo parecen estar presentes para describir las relaciones sexuales del protagonista y definir su vida bohemia. Conviene hacer un breve resumen de su historia amorosa:

A los 14 años *Campalans* ya producía escándalo por sus manías higiénicas y porque aseguraba, sin ningún pudor, que era virgen y que no "concebía perder esa virtud sino con el matrimonio" (Aub, 1958: 92-94). El escándalo era producido por el exceso de virtud tanto como por el exceso de pulcritud, que sublevaba a las "buenas señoras burguesas" porque significaba una inconcebible rivalidad¹³⁶.

A los 15 años (1902, cuando se representa el drama de Pérez Galdós *Electra* en Gerona), se enamora por primera vez con el mayor de los entusiasmos de una actriz, mayor que él, llamada Juana Muñoz. Max Aub la denomina "cómica" y "actricilla", y como tal, de costumbres licenciosas. Ya tenía novio en Barcelona,

135. Espectáculo para ser leído por varios actores vestidos con los trajes diseñados por Leonora Carrington.

136. Se trata de la anécdota en la que pide a Doña Prudencia Beltrán y Amigó, una toalla limpia habiendo una colgada para el efecto (Aub, 1958: 93), inspirada en otra de José Gaos:

"Insoportable para muchos. Baste un botón de muestra que desvela además su feroz pulcritud: en 1918 ó 19, le llevé, por vez primera, a comer a casa de mi novia. Al entrar, sin más, lo primero que hizo, antes de saludar, fue pedir ir a lavarse las manos exigiendo una toalla limpia para secárselas porque tenía por entonces, y creo que nunca prescindió de ello -sé de qué libro le vino el convencimiento-, un respeto invencible por la higiene" (Aub, 1970c: 83).

con quien convivía, pero el joven *Jusep* le intrigaba y sobre todo

le intimidaba (...), tan joven como seguro de sí, de ideas verdaderamente peregrinas acerca del amor: deslenguado, a lo que ella decía; hablándole descaradamente de lo que sería su vida sexual, perfectamente determinada de antemano (Aub, 1958: 94).¹³⁷

De nuevo el exceso en las "buenas costumbres", esta vez sexuales que, a pesar de acogerse a los cánones más ortodoxos del catolicismo (se basa en el libro *La vida matrimonial* del padre Garibay), escandalizan incluso a una mujer a quien se supone bastante experiencia amorosa.

Cuando es rechazado definitivamente por Juana en Barcelona, a donde la sigue, conoce a Picasso, quien se admira de que sea todavía virgen con "18 años" (1905)¹³⁸. Pablo, aficionado a los lupanares, se asombra y decide iniciarlo en esas lides. Hay una cierta "exaltación del sexo" heterosexual y un rechazo visceral de la homosexualidad que será constante en otras obras de Max Aub. En la novela de *Jusep Torres Campalans*, el primer personaje de esa naturaleza será *Jordi Avellac* (Aub, 1958: 101-104). La aversión que le producen los invertidos le afecta físicamente (le erizaban la piel y le huelen a podrido¹³⁹). Como "eran legión" en el mundo del arte y el rechazo entre ellos y *Campalans* era mutuo, Aub considera que es una de las causas por las que se le ignora y razón del silencio que se hizo a

137. Actitud propia de José Gaos según deducimos del artículo que sobre él escribe Max Aub (Aub, 1970c).

138. Hay un desajuste de fechas, ya que si *Jusep* conoce a *Juana* en 1902, a raíz del trabajo que ésta realizaba en *Electra* y la sigue a Barcelona, no ha tenido que pasar mucho tiempo. Sin embargo al encontrarse con Picasso tiene ya dieciocho años, por lo tanto estaríamos en 1904 (Aub, 1958: 96). Pablo le da a conocer el lupanar de la calle Aviñó y "años después", dice Max Aub, "en 1906", al recordar sus andanzas en el bistró, surgiría *Les demoiselles d'Avignon*, con lo que nos encontramos con otro desajuste cronológico. Suponemos que Max Aub aumenta la edad de *Campalans* en un momento dado para exagerar el escándalo que supone su virginidad, porque realmente Picasso reside en Barcelona hasta 1903 (22 años), en 1904 hace el viaje definitivo a la capital francesa.

139. De nuevo el término "putrefacto" utilizado por los del 27 en relación con lo burgués, es utilizado por Aub en relación con los invertidos.

su alrededor. Es uno de los supuestos motivos por los que Diaghilev no le encargó trabajo alguno. Consideramos que son sentimientos que se identifican con el autor a quien la repugnancia por la homosexualidad le lleva incluso a llamar "maricas" a hombres que sólo pueden parecerlo, como en la última parte de *Luis Alvarez Petreña*¹⁴⁰.

Sin embargo es digna de elogio, a pesar de comentar en numerosas ocasiones que su generación estuvo plagada de invertidos, la discreción de Aub a la hora de ocultar los modelos de sus personajes, como en el caso de *Victor Terrazas* (vid. cap. IX). También es discreto cuando *Campalans* comenta en el *Cuaderno Verde* la historia de los turbulentos amores homosexuales entre el pintor *L.K.* y su amante *Y*, quien le abandona por *M.G.*, hecho que culmina con el suicidio del pintor (Aub, 1958: 210, 213). Pese al evidente desagrado que le producen sus lágrimas, tiene la prudencia de ocultar sus nombres incluso en su diario "secreto".

Los hombres creados por Max Aub son aficionados a los prostibulos y a la vida nocturna, como lo son Picasso y *Campalans*, que después de acudir al "bistró" de la calle de Aviñó, salen por la noche al Paralelo, a ver a la *Chelito*. Como estos hechos están estrechamente relacionados con la vida de Picasso¹⁴¹, encajan muy bien en la historia, y pasa desapercibida la coherencia con el resto de la obra maxaubiana¹⁴².

La primera prostituta que elige *Campalans* en la calle de Aviñó la elige por la "posición del moño" que le recordaba a *Juana Muñoz*¹⁴³, la segunda es *La Mariana*,

140. Sus comentarios en ésta, cuando Max Aub tiene 66 años y nos encontramos cronológicamente en 1969 aproximadamente, pueden corresponder a un sentimiento reaccionario del escritor con respecto al cambio de costumbres en las vestimentas masculinas.

141. Anécdotas descritas por Antonine Vallentin (1957: 78), uno de los libros en que se basa Max Aub. En la pág. 78 anota el escritor: Paralelo.

142. *Las buenas intenciones* o "Elogio de las casas de citas", en *Zarzuela (Sala de Espera)*, México, 1948-1950, núm. 6, pp. 14-16).

143. Chantal Colonge relaciona acertadamente este detalle con el cuadro que pintará Picasso después (Colonge, 1978: 137-156).

recomendada por Picasso.

Después de estas primeras incursiones sexuales *Campalans* vuelve a Gerona, donde ahora se enamora platónicamente de una burguesita de buena familia, Pepita Romeu. Max Aub comenta al respecto:

El eclecticismo de Torres Campalans en cuestión de mujeres no tuvo falla, muy al contrario de lo que hizo patente en cuestiones estéticas (Aub, 1958: 105).

Pepita es tan joven como él, dieciseis o diecisiete años, rubia, hermosos ojos azules y *enclenque*¹⁴⁴ (con esta simple y prosaica palabra Max Aub rebaja la frágil belleza del personaje). Es hija de un registrador de la propiedad e ignora el amor que despierta en *Campalans*, que la sigue a distancia. Desde un portal cercano escucha como toca el piano en el interior de su casa, generalmente *el andante de la Quinta Sinfonía de Beethoven* (Aub, 1958: 107)¹⁴⁵. *Campalans*, enterado de los amoríos del padre de la chica con una joven viuda, monta un gran escándalo en el Casino¹⁴⁶

Estaba enamorado de Pepita; Pepita le correspondería, con ella se veía casado y no podía permitir que su futuro suegro anduviera en malos pasos. Se

144. Aprovechando esta coyuntura Max Aub describe la vida matrimonial del padre, Don Miguel Romeu, junto a su esposa, que después de ocho hijos y unas dilatadas carnes cubiertas por vestidos grises y negros, no ofrecía ningún atractivo, siempre lamentándose. Esta mujer es semejante, aunque menos molesta, a la esposa de Miralles, el pintor de la *Calle de Valverde*. La aversión que deja sentir Max Aub por este tipo de mujer burguesa, convencional y abandonada, se arrastra desde sus orígenes literarios vanguardistas. Naturalmente D. Miguel Romeu se consuela con una joven de veinticuatro años a la que mantiene como amante, una mujer bonita y discreta llamada Monserrat Gómez, viuda de Adriaséns. Este personaje, que acabará por emigrar a Olot ante el escándalo que monta el entonces puritano *Jusep*, andando el tiempo será la dueña y señora de una mancebía de muy buen nombre, recordándonos de nuevo otro personaje de *las buenas intenciones*: Remedios.

145. Anécdota que coincide con la vida amorosa de Suñuel quien, a los 15 años, se enamora de Pilar Bayona, hija del profesor de matemáticas del instituto. Le escuchaba tocar el piano y jamás le confesó su amor (Aub, 1985: 49) y, por supuesto, con José Gaos (Aub, 1970c).

146. Como ya se indicó, esta anécdota es propia de José Gaos que llegó a reprochar a su propio padre, en el salón principal del Casino valenciano, sus amoríos extramatrimoniales (Aub, 1970c: 80).

sentía orgulloso del resultado de su intromisión. Lo cierto: Pepita Romeu ignoraba en absoluto el sentimiento que había despertado (Aub, 1958: 106).

El comportamiento de *Campalans* en este caso es totalmente incongruente con el personaje que ha seguido a *Juana* a Barcelona. De nuevo el "exceso" de *honestidad* le lleva a protagonizar una comedia ridícula. El afán por comportarse correctamente con Pepita Romeu le obliga a dirigirse al padre y no a la hija, fruto de sus amores, por lo que durante dieciocho meses *D. Miguel Romeu* fue recibiendo tarjetas postales en blanco todos los lunes, con el regocijo subsiguiente de los amigos del casino. El buen señor montaba en cólera cada vez que recibía estos "mensajes", ya que no podía adivinar su procedencia ni su intención¹⁴⁷. *Pepita Romeu*, que jamás se percató de la secreta pasión que despertaba, casó finalmente con un notario de Villanueva y Geltrú llamado *Luis Padrón*¹⁴⁸.

Pero el entusiasta y virtuoso muchacho no se mantiene casto mientras tanto pues no tiene inconveniente en alternar con *Pilar, Pili*, la hermana de *Domingo Foix*, el factor de la estación de Gerona¹⁴⁹. Viuda que perdió al cónyuge en Cuba y se encuentra con los treinta años cumplidos, o sea, vieja, sin esperanzas de volver a casarse, como se desprende de los comentarios de Aub (Aub, 1958: 109), y que por lo tanto experimenta un apetito desmedido por *Jusep* que tiene entonces

147. Debido a esto y al escándalo protagonizado por *Campalans* en el Casino, *D. Miguel Romeu* se ve obligado a trasladar a su querida, *Montserrat Gómez*, a Olot (Aub, 1958:106). Este personaje se parece al de *Remedios* en *Las buenas intenciones*. La anécdota, como ya dijimos, corresponde a otra de José Gaos que estuvo escribiendo postales a Cecilio Pla durante todo un invierno cada semana porque estaba enamorado de Cristina, una de sus hijas (Aub, 1970c: 80).

148. El noviazgo se mantiene oculto porque siendo el padre un catalanista acérrimo temía la crítica de su círculo de amistades por casar a su hija con alguien que no era de su misma ciudad.

149. Una relación parecida se produce en *Las buenas intenciones* donde otra *Pilar*, anarquista que había asistido en Barcelona a la Escuela Moderna fundada por Francisco Ferrer y que se había iniciado sexualmente a los quince años, es "ama de casa y de su destino" en Madrid. Se enamorará perdidamente de Manuel Escalante, hombre poco conveniente, y después de *Agustín Alfaro*, hasta que el 30 de noviembre de 1938 un obús acaba con ella mientras hace la cola del carbón. (Aub, 1986: 184-196). No faltan variaciones sobre el mismo personaje en otras obras de Aub que no vamos a enumerar en estos momentos.

alrededor de veinte años, diez menos que ella, y se deja querer. Pilar vive con su hermano, le sirve y cuida de sus tres hijos sin madre, ya que el factor también es viudo. Aub la describe en la biografía del pintor con muy poco afecto

Le acechaba, por las noches, tras el paso del rápido, entre los bultos amontonados en los andenes o en el almacén, para ensamblarlo rápidamente, al revuelo de sus faldotas. Los jipíos agriaban la cena del honrado factor, que releía, a cien metros, folletos o libros ácratas (Aub, 1958: 109-110).

Antes o después de su encuentro con la *Pili*, Jusep se pasa por la casa del factor, quien se debate entre sus sentimientos de reprobación como buen "varón español" y su convencimiento anarquista de la necesidad del amor libre.

A raíz de una disputa política entre *Jusep* y *Domingo Foix*, finaliza la relación con la mujer. Para *Pilar* es un desastre, pero el futuro artista

se daba cuenta, entre sombras, sin declarárselo, que había acatado la dura reacción de su viejo amigo porque estaba hasta la coronilla de los ardores de la hermana (Aub, 1958: 113).

Lo cierto es que bien fuera por la decepción amorosa sufrida con *Pepita* o por que le llegaba el momento de hacer el servicio militar, *Jusep* pasa la frontera con Francia, para no volver más, hacia 1905.

Al llegar a París atraviesa un primer momento en el que las muchachas francesas le son esquivas, de ahí un comentario en el *Cuaderno verde* en 1906:

Dice que se llama Jaquelin (sic) -por mí: se llamaba-, interesada, acelerada, sucia. Y yo creí que las francesas... (Aub, 1958: 187).

Comentario que no viene a cuento y que no se corresponde en la biografía del pintor por lo que suponemos que puede ser una cuñada del propio escritor dedicado a la compañera de Picasso en el momento en que escribe la novela, Jacqueline Roque. Volveremos sobre este comentario más adelante.

Finalmente encuentra a *Ana María Merkel*, una pintora *fauve* de origen alemán, y se ligará a ella hasta que la guerra de 1914 los separe. Este personaje es tra-

tado injustamente con cierto desdén debido indudablemente a la personalidad de *Campalans* que, como católico español, siente cierta desconfianza hacia el mundo protestante, teoría defendida por Max Aub ante Américo Castro¹⁵⁰, pero también creemos que se debe a la posible misoginia de la obra aubiana, misoginia que proviene de sus orígenes vanguardistas.

Sin embargo *Ana María Merkel* es un personaje fascinante. Es pintora mucho antes que *Campalans*, también es mayor que él, pues tiene 33 años cuando el pintor apenas tiene 20 ó 21. Físicamente es poco agraciada, "pocas carnes" (pasaba hambre) y ojos verdes, pero llamaba la atención por su boca oscura y bien dibujada. De ella dice la supuesta historiadora *Berthe Ratibor* que era "fea, inteligente y padecía por su edad" (Aub, 1958: 154). En otro momento se comenta que su conversación es generalmente "insulsa" (Aub, 1958: 122). En contrapartida nos enteramos, por medio de las notas, de que es muy culta, por ejemplo cuando comenta que

Hay hermosas flores sin olor, o que hieden -explicaba Ana María, balzaciana aún sin querer- (11) El día que me expliquen por qué huele divinamente el azar y hiede la zorra, empezaré a entender el mundo (Aub, 1958: 130).

Nos enteramos, mediante la nota 11 que

Ana María hizo, al acabar sus estudios, una tesis acerca de las flores en la obra de Balzac (Aub, 1958: 181).

Pero *Campalans* se alza de hombros, porque

Eran problemas que no se planteaba (Aub, 1958: 130).

Y no la toma en consideración, ni él ni sus amigos españoles, pues cuando se reúnen en el café comentan despectivamente su pintura

sería más eficaz que toda las faramalla de teorías de las amigas de ésta:

¹⁵⁰. Copia de carta enviada por Max Aub el 19-I-1966 (leg. 4/7-25 A-B) en la cual defiende que el antisemitismo español es mucho menos intenso que en el resto de Europa y que realmente el verdadero enemigo para el español es el protestantismo, prejuicio que se arrastra desde la contrarreforma.

Por Ana María que asistía, intentando adivinar lo que decían los tres españoles, sentados en un rincón del café. Sonrió (131)

También es muy amiga de Rilke, quien le presta una novela, *Maria Grubbe* de J. P. Jacobsen (234 y 255 nota 24), en 1913 que llamará la atención del pintor quien se entera, cuando es demasiado tarde, que Rilke fue amigo de Rodin y lamenta no haberlo tenido más en cuenta.

Ana María procede de una familia burguesa acomodada y perdió a su madre siendo muy joven. Su padre se volvió a casar con una mujer con la que no se entendió. Tuvo unos problemas ginecológicos y un médico amigo de la familia procedió a una intervención quirúrgica con la que perdió la virginidad. Estos acontecimientos la empujan a casarse con un hombre al que ni quiso ni era del agrado de su padre. Adrián Merkel se volvió loco a los dos años de matrimonio y fue internado en un manicomio de Hamburgo¹⁵¹. Tampoco pudo tener hijos por una desviación de la matriz¹⁵², de modo que tras esta trágica historia se marchó a París con una pensión paterna. Allí vivía con *Louisa Kahn*, también alemana, de Berlín, que había sido modelo de Courbet (vid. cap. VII) y desde hacía diez años tenía un lugar reservado en el Louvre como miniaturista, en el Salón Carré, cerca de la puerta que da a la Galería de Apolo, frente a *La Virgen, el Niño y Santa Ana*, de Leonardo de Vinci. Cuando no podía acudir por sus dolencias reumáticas ocupaba su puesto su compañera de cuarto, *Ana María Merkel*. El cuadro de Leonardo era uno de los preferidos de *Campalans* y de ese modo se conocieron y comenzaron a salir, de ahí algunos comentarios en el *Cuaderno verde* en 1906:

La miniaturista, que no lo es tanto, es inteligente (187).

151. Los cuadros que se conservan de *Campalans* son generalmente "propiedad de la familia Merkel" porque fue Ana María quien los preservó, pero siendo así es la familia del marido la que finalmente ha heredado .

152. El "historiador" Max Aub al encontrarse con *Campalans* en Chiapas y escuchar sus alabanzas acerca de las indias, que deseaban tener hijos, piensa que tal vez el pintor estaba veladamente recriminando a Ana María el que temiera quedar preñada [267 y 295 nota 4], pero ya vemos que el motivo de no quedar embarazada era una imposibilidad física.

La miniaturista conoce buenos bistros, y baratos (189).

Ana María, la miniaturista, da gusto (190).

Versalles, con Ana María. Todo; las alamedas, la tortilla con "finas hierbas", la vuelta. No tengo un céntimo (190).

Gracias a ella *Campalans* moderniza sus gustos pictóricos, anclado como estaba en el impresionismo, y le presenta a sus amigos alemanes, *fauves* como ella (Aub, 1958: 179), por ejemplo a Derain, de quien comenta en el *Cuaderno verde* que está bien (189). De ahí que su obra inicial siga esa corriente como en *Calle* de 1906, *Retrato de mujer*, *Retrato de Ana María*, *El marino bizco*, de 1907, o *Neptuno* ¿1907-1908?

Como comentario al *Retrato de Ana María* en el catálogo de H.R.T. figura el siguiente texto:

Ternura -por no decir amor- (...) se da aquí por entero.

(...) abnegada compañera de J.T.C. Como pintora su obra ofrece escaso interés. Propiedad de la familia Merkel (303).

Pronto deciden irse a vivir juntos, era tan pulcra como *Campalans*, por eso no se alojaron en 1908 en el Bateau Lavoir cuando se quedó un estudio vacío. Tampoco daban fiestas ni admitían, salvo algunas excepciones, huéspedes (148). Ella trabajaba por los dos, pero a *Campalans* se le han ido los escrúpulos que tenía en Barcelona y no siente la menor incomodidad por ser un mantenido. *Ana María* le deja preparado el almuerzo antes de irse a trabajar y no vuelve hasta las cinco y media o las seis de la tarde, hora a la que acudían a los cafés o al Bateau-Lavoir (141).

Campalans escribe su *Cuaderno verde* en secreto y lo guarda en la cisterna del cuarto de baño para que no lo pueda leer nadie, ni siquiera su compañera, pero ante algunas anotaciones efectuadas con letra distinta a la del pintor, el lector tiene que sospechar que Ana María estuvo al corriente en todo momento, por ejemplo, cuando *Campalans* comenta en 1908 que al asistir a una fiesta en el Bateau-

Lavoir ella no participa porque tiene celos de los españoles (201), en nota aparte y con letra de ella se puede leer que lo desmiente (254 nota 7) o cuando en 1907 escribe

¿Qué diría Ana María si descubriera esto? (197),

se puede leer con otra letra

-nada- (254 nota 6).

A pesar de su inteligencia no puede conversar con *Campalans*, ni de pintura (porque desde el momento en que el pintor pasa a ser de la *Banda de Picasso* desprecia a los *fauves*), ni de religión. La incertidumbre la lleva a consultar dos veces a un sacerdote, pero sale derrotada, porque no puede admitir los dogmas del catolicismo (140). El narrador nos describe en todo momento a una mujer sumamente insegura, de su feminidad, de su amor, y hasta de sí misma, aunque hay momentos en que parece percibir el oculto cariño del pintor (122). Agradecida, su servilismo llega a ser incómodo:

[Cuaderno verde en 1908:] Me entero de que anteayer fue el cumpleaños de Ana María. Le compro un pomo de violetas. Me besa la mano: sensación desagradable. No soy más que ella, ni cura [a los curas se les besa la mano] (206).

En general podemos decir que se describen las relaciones entre una pareja de españoles que no se diferencia demasiado de la novelística del *laberinto*. La mujer posee los mismos complejos que pudiera tener una mujer católica española, con los prejuicios que lleva consigo acerca de la virginidad, la maternidad, la diferencia de edad con el compañero, la fidelidad, el soportar la infidelidad del compañero en silencio, etc. Se puede decir que salvo las ocasiones en que *Campalans* se revela violentamente ante los comentarios de origen protestante de *Ana María*, no encontramos muestras de la presumible distancia cultural y social entre ellos. Hay una especie de rivalidad detectada por parte de *Campalans*, quien quisiera demostrar a su compañera que realmente es capaz de hacer una obra verdadera (129). La mujer era vagamente panteísta, le interesaba el budismo, no era

muy religiosa porque en su familia eran librepensadores (coincidencia con Max Aub).

En 1907, a pesar de sus necesidades económicas, es *Ana María*, no *Jusep*, quien toma la iniciativa de rechazar el contrato que le proponía Weiler, un contrato que, sabía ella, el pintor no podría cumplir. De hecho es la artífice y salvaguarda de la obra de *Campalans*, pues de la época que vivió con ella, de 1908-1914¹⁵³ proceden todos los cuadros y dibujos que, por casualidad, conocemos (119-120). También es capaz de animarle cuando está deprimido y en crisis como cuando en 1910-12 el pintor atraviesa una mala racha de tristeza, retraimiento, desconfianza (se está produciendo la evolución hacia la abstracción), y *Ana María* consigue sacarle de su encierro, llevarle de excursión por el Marne y hacerle afeitarse la barba que se había dejado por puro abandono (161). Ella vende *La Cabeza de Juan Gris* a Vollard por 500 francos con los que consigue unas vacaciones para los dos en Colliure, un mes durante el cual, a pesar de su creciente depresión, *Jusep* pintó bastante (164).

El amor de *Campalans* por *Ana María* se demuestra finalmente cuando en diciembre de 1911 cae enferma con una pulmonía doble. El pintor se decide a trabajar para los dos de "hombre anuncio" (154-156), coincidiendo en este hecho con Raymond Callemín (Serge, 1951: 23) y con Breton en la exposición Dadá realizada en el Theatre de L'Oeuvre de París de marzo de 1920 portando un texto de Picabia.

Jusep es infiel en todo momento, tiene una aventura con una trapeicista a la que tiene que dejar porque la falta de dinero le impide culminar sus deseos. *Ana María* respira y no dice nada, trabaja con mayor ahínco para tenerle contento.

También es capaz de mantener relaciones sexuales por interés. En el caso de *Francisco Romay*, un inocente al que quiere salvar de la cárcel, es capaz de sedu-

153. Max Aub anota en esta ocasión estas fechas pero según la narración creemos que comienzan a vivir juntos al menos un año antes.

cir a la viuda de la víctima para conseguir una información que finalmente no obtiene. *Ana María*, "como siempre", dice Max Aub, calla.

En ocasiones sus escaramuzas sexuales le llevan al doctor *Reynau*, (¿Renau?) otorrinolaringólogo y amigo de su compañera (su mujer fue compañera de colegio de *Ana María*), que le tiene que curar de una enfermedad venérea contagiada por *M.* (195-196), inicial que se corresponde con *Marcela* (195), con quien tendría relaciones después de *Nydia*, la modelo de Saki (194), de quien comenta:

Para variar, no está mal. Pero nada más que para variar. La fidelidad se aprecia mejor viéndola alguna vez de lejos (194).

A través del catálogo de la obra también nos percatamos de algunas relaciones con otras mujeres, como en el caso de *La filla de la Carbonera* de 1908, que sería la razón por la que el pintor y su compañera se trasladaron del boulevard Clichy a la calle Caulaincourt. En este caso se supone que efectivamente *Ana María Merkel* debió tomar la decisión al enterarse, aparte del escándalo que se produjo con los padres de la muchacha (305). El "historiador" Max Aub, ante este descubrimiento, anota que habrá que tenerlo en cuenta para la biografía de una posible segunda edición.

Ana María suele callar sus celos, como cuando *Jusep* se ve obligado a acoger en su casa a la compañera de los círculos anarquistas *Jeanne Laurier*, pero en esta ocasión sus celos no estaban fundados porque esta joven, que era prostituta "por convicción", medio elegido para convencer a los burgueses que se acostaban con ella de sus teorías revolucionarias, era casta para con los compañeros (143) y se mantenía fiel a su ideal de tener hijos sólo cuando pudiera dedicarse a su educación completa, escogiendo *técnicamente* a su progenitor (143). Murió en la cárcel apuñalada por una ladrona

para que no le siguiera calentando los cascos (144).

El proyecto *técnico* elegido por *Jeanne* para su maternidad fue llevado a cabo en España por Aurora Rodríguez, madre de Hildegar, que educó a su hija desde la

infancia para llevar a cabo la lucha por la liberación de la mujer. Hildegard llegó a ser una brillante oradora pero murió a manos de su propia madre en circunstancias aún no aclaradas. Aurora Rodríguez fue condenada en mayo de 1934 a 26 años de cárcel, pero murió poco después en circunstancias parecidas a las del personaje aubiano, a quien sirve, indiscutiblemente, de referencia.

Con respecto al amor libre de los anarquistas tratados en las novelas de Max Aub, donde todas las mujeres anarquistas son sexualmente libres (y en muchos casos no demasiado bien tratadas), pensamos que Max Aub está reflejando una realidad equívoca pues entre los anarquistas, fundamentalmente entre los españoles, no estaba tan generalizado el amor libre. Por un lado estaban los que basaban sus concepciones en el "amor plural" de Han Ryner, por otro los que pensaban en la "camaradería amorosa" de Armand y por otro el "amor heroico y romántico" de Federico Urales. A pesar de que el amor libre era entendido como un instrumento básico para el perfeccionamiento humano, tenía sus inconvenientes. Senabre cita a este respecto a Federica Montseny que no lo ve con buenos ojos ya que no se elabora en ningún momento un concepto sistemático del tema y poner en práctica dichos planteamientos contribuye a la negación de la individualidad de la persona (Senabre, 1988: 64). Tampoco faltan los ejemplos, incluso en París, de mujeres anarquistas que escapan a la idea generalizada de la mujer anarquista desenfrenada sexualmente, como Louise Michel (1830-1905), conocida como *la virgen roja de la comuna*.

Cuando la medio hermana de *Ana María*, *Juana Goldstein*, llega a París en 1914 y convive con la pareja, las dos mujeres trabajaron construyendo flores artificiales. *Juana* es una viuda reciente que tenía dos hijos en Nuremberg viviendo con sus suegros, de los cuales no se quería acordar. Al principio

Su obsesión era no molestar y ayudar a pagar el gasto de la casa (164).

Pero llega un momento en que impone su derecho a disponer del varón teniendo en cuenta que participa en la manutención general (164), con lo cual acaban viviendo

un triángulo comparable al descrito por Mauricio Barrès en *L'ennemi des lois* (164). A Juana acabaron por llamarla *Germaine* partiendo del sobrenombre inventado por Apollinaire, *Haute Germanie*.

Campalans será apodado "El enemigo de las leyes" por mantener una relación con dos mujeres a la vez, cosa que no afecta a su moralidad, sin embargo se siente muy molesto cuando Picasso cambia de pareja, dejando a Fernande para marcharse con Eva al boulevard Raspail

Posiblemente sea conservador, y por eso me moleste ver a Pablo con "Eva" [nota 20. Marcelle Humbert]. ¿O juega mi estrecha moral española, catalana, campesina? (226).

Con lo que vuelve a demostrar su doble moral. Curiosamente en la misma página encontramos un comentario traído a cuento en esta relación con múltiples sugerencias:

Pablo: la época azul, española; como el cubismo: de su contacto con la pobreza radical española. En cambio los arlequines rosas son franceses, afrancesados por lo menos, de su época "fernandina", que ahora acabó. (Mi dulce A.) Medrano. L'Ermitage (226).

El comentario sentimental que emerge de lo más íntimo del personaje se corresponde con el mismo Picasso refiriéndose a Eva, porque en aquellos momentos escribía en sus nuevas pinturas "Ma jolie" y en junio de 1912 habla de Eva en una carta a Kahnweiler en la que dice

et je l'aime beaucoup et je l'écrirai dans mes tableaux (Vallentin, 1975: 204).

Comentario que enternece a Max Aub, quien anota al margen

no la pinta, la escribe (en Vallentin, 1975: 204).

Es posible que *Campalans* se refiera a *Ana María* con "Mi dulce A", en todo caso, pese a lo que pudiera suponerse "Medrano. L'Ermitage" no es una rememoración de la relación amorosa con *Bonita*, la trapecista del circo Medrano sino una

alusión a los itinerarios que seguía Picasso en aquel periodo de transición, tal como describe Antonina Vallentin

A ce moment, Picasso découvre qu'il ne peut pas travailler aussi bien dans son atelier du boulevard de Clichy qu'au Bateau-Lavoir. Comme il ne peut pas récupérer l'ancien local, il en loue un autre au même lieu. Il recommence à sortir le soir et va souvent au Cirque Medrano et au cabaret de l'Ermitage qui se trouve sur le chemin du retour, boulevard de Clichy [Vallentin, 1957: 191. Aub anota al margen: 1911].

Una última relación turbulenta de *Campalans* con una periodista llamada *Mireille Ferrari*, quien es autora de una de las pocas entrevistas realizadas al pintor ficticio, pone a prueba la unión con *Ana María Merkel*. Después de un intenso flirteo, llevan a cabo sus deseos inopinada y prosaicamente y después *Mireille* no quiere volver a verle

Para matarla, se le queda clavada (227).

Es un personaje parecido a *Laura* de *Luis Alvarez Petreña*.

En 1914 la atmósfera en París se enrarece, *Ana María* comienza a tener dificultades incluso por la calle, donde le gritan "Sale boche". Tratan de casarse para evitar la expulsión, pero no pueden por no tener los papeles en regla (*Jusep* era prófugo), y finalmente mediante un ultimátum, las dos alemanas tienen que salir antes de las 12 de la noche del 14 de agosto. Traman volver a verse en México, marchándose él a través de Burdeos y ellas desde Italia, pero sus planes se torcieron porque a ella no le dejaron salir de Alemania (165-166). De todas formas ya lo sospechaba al coger el tren nocturno para Ginebra el dos de agosto. Esta experiencia es hasta cierto punto autobiográfica porque Max Aub tuvo que salir con su familia para España en 1914 casi en las mismas condiciones, pero la descripción del desarrollo de los acontecimientos bélicos está basada de nuevo en las memorias de Victor Serge¹⁵⁴, quien en principio tuvo esperanzas en que la

154. Incluso los datos anecdóticos como el hecho de la militarización nacionalis-

guerra se transformara en una revolución, como la rusa, consciente del absurdo de la guerra contra la que no podía hacer nada desde la prisión. Finalmente pudo coger un tren para Barcelona (Serge, 1951: 53-60). Naturalmente también podemos recordar las palabras de *Luis Alvarez Petreña* cuando se identifica con la generación de 1914 y dice

Nuestra generación fue segada -partida por el eje- por la guerra y sus consecuencias (por la victoria del cubismo, por el surrealismo: pasiones geométricas, es decir, por cosas que de antemano podía uno descifrar si era lo suficientemente lísto) (Aub, 1971f: 58).

Palabras escritas en 1929-30 por Max Aub aún en España, pero que dan la medida de la importancia que la guerra de 1914 tuvo para el escritor.

10.1.- En México

Al llegar a México *Campalans* acaba viviendo con los indios, en una sociedad primitiva actual cuya estructura social tiene bastante que ver con el ideal anarquista que le atrajo desde su juventud en Gerona. En México encuentra el *Nuevo Mundo* preconizado por sus camaradas y al mismo tiempo el exotismo primitivo que le identifica con la búsqueda de gran parte de la modernidad cuyo ejemplo más popular sería Gauguin. Allí se dedica al "mestizaje", término con el que se describía la actitud de los españoles llegados a América que mantenían relaciones con las indias.

Las mujeres son aquí como las había soñado: agradecidas en cualquier momento. Siempre dispuestas a lo que se quiera: obedientes. No esclavas: es su gusto, serviciales y calladas. Físicamente, para los europeos, tienen el defecto de no ser del mismo número: de la cintura para arriba uno, de ahí para abajo menores. Se acostumbra uno fácilmente. Y una piel como no la hay. Con

ta de Gustave Hervé, quien dirigiendo un periódico titulado *Guerre sociale* le cambia el título por *La Victoire* (Serge, 1951: 56).

la gran diferencia de que aquí están deseando tener hijos, no para echárnoslos encima, sino para tenerlos ellas, porque es lo natural. En Europa, al contrario, lo que temen es quedar preñadas (Aub, 1958: 267).

En lo que el historiador-biógrafo Max Aub pretende ver un velado reproche hacia *Ana María Merkel* pero, como vimos anteriormente, no es que ella no quisiera tener hijos, es que físicamente no podía.

La mención del mestizaje indica la introducción, aunque sea superficial, de una problemática latente en la cultura mexicana. El mestizaje se invocaba originalmente como una evasión al racismo de la teoría indigenista, pero posteriormente fue reconocido como otra denominación racista. José Vasconcelos sería el más elocuente representante de la teoría del mestizaje, identificando la "raza mixta" como el comienzo de un ciclo nuevo en la historia del mundo partiendo de una nueva raza producida por la selección de los mejores de la mejor cepa, la primera raza realmente nueva conocida en la historia: la raza cósmica, el hombre total. Idea peregrina teniendo en cuenta que el futuro imaginado por Vasconcelos ha sido de los tecnócratas, independientemente de su raza¹⁵⁵. En 1958 la teoría del mestizaje tal como la planteaba Vasconcelos era algo caduco, de ahí que *Campalans* defina su ocupación con cierto sarcasmo, pero el estudio del mestizaje entendido como recuperación del pasado y los vestigios en la sociedad actual es una preocupación constante entre los intelectuales¹⁵⁶

Campalans nos cuenta su vida con los indios:

Y hablan y se divierten, tan cotorreras como cualquiera (...) De pronto vive

155. José Vasconcelos (1882-1959) exponía sus teorías en *Indología*, Barcelona, 1927 y en *Raza Cósmica*, Barcelona, 1922. También serían partidarios de la teoría Ricardo Rojas (1882-1957) con *Eurindia* (Buenos Aires, 1924); José Carlos Mariátegui (1895-1930) en *Siete ensayos* (Lima, 1928) o Luis Valcárcel con *Mirador indio* (Lima, 1937-41) (citados por Kubler, 1966: 161 y 166).

156. Recordemos el ciclo narrativo *La edad del tiempo* de Carlos Fuentes, ambicioso empeño de fabulación y reflexión sobre la cultura del mestizaje que define nuestra época. La reflexión sobre el pasado se extiende a escritores como Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y Fernando del Paso, entre otros.

uno no mil años atrás, sino cien mil. Y no dentro, sino viéndolo, sabiéndolo. Ahora intentan civilizarlo. Lo conseguirán, pero no lo veré ni lo quiera Dios (...) Hablo su lengua. Lo que no sé es si me quieren entender. Es lo que buscaba, estar siempre en el aire, que todo diga: no te fíes, mira y pasa. (...) Ni mis indios han intentado saber cómo soy, ni yo lo he procurado. Además: inútil ¿En qué me basaría? Si se es de la misma familia y se vive juntos, para entender ciertas cosas, lo mejor es callar (...) he vivido aquí, de verdad, como un pintor: sin más cosa que hacer sino mirar. Mírelos: ¿qué tienen que ver con lo que usted conoce? Nada, absolutamente nada. Otra cosa, otras gentes, otros sentimientos (Aub, 1958: 268).

Descripciones que podemos identificar con las vivencias de Gauguin que Max Aub evidentemente conoce ya que una traducción de *Noa Noa* por Lorenzo Varela fue publicada por la Editorial Poseidón de Buenos Aires, Argentina, en 1942, y después de la publicación de *Jusep Torres Campalans*, Max Aub adquiriría la edición de München de 1961, que se encuentra en su biblioteca. Gauguin, en sus *Diario íntimo*, llegará a decir:

Aquí consideran que los hijos son el mayor regalo de la naturaleza, y todos quieren adoptarlos. Tal es el grado de primitivismo de los maoríes que he elegido. Ya no tengo dudas: soy y seguiré siendo primitivo como ellos.

Aquí el cristianismo no se entiende (...) Aquí la educación de Emilio [el de Jean-Jacques Rousseau] se realiza a plena luz, elegida voluntariamente por algunos y consentida por toda la sociedad. Las muchachas, libres y tranquilas, pueden parir tantos Emilios como quieran (Gauguin, 1977: 112).

Palabras que, como podemos constatar, se parecen en mucho a las utilizadas por *Campalans*.

La visión de México como el *Otro Mundo* es un tema del que los mexicanos son conscientes, como se expone en la novela de Aub en palabras de Alfonso Reyes, pero también de la relación de su exotismo con Gauguin, como se puede apreciar en

la novela cumbre de Carlos Fuentes, *La región más transparente*, publicada el mismo año que *Jusep Torres Campalans*, en 1958. En la conversación entre una europea (*Natasha*) y un mexicano (*Rodrigo*), hartos de la identificación con lo primitivo:

¿Paul Gauguin en cruzada otra vez? ¿Otra vez la búsqueda del buen salvaje y el color local y el candor primitivo, ahora entre los limpiabotas totonacas y las cocineras descendidas de la sierra de Puebla?

Puede que sí, mi amigo. Por lo menos a nosotros nos queda siempre eso: la posibilidad de s'enfuir, de buscar el lábas, El Dorado fuera de nuestro continente. ¿Pero ustedes? Ustedes no, mon vieux, ustedes no tienen su lá-bas, ya están en él, ya están en su límite. Y en él tienen que escoger, vero? (Fuentes, 1991: 301).

Podemos comprobar que la relación con Gauguin no es ajena ni descabellada sino que está presente como posibilidad. Los mexicanos perciben la identidad con lo primitivo como nosotros con la españolada, con un sentimiento de rechazo hacia el estereotipo folklórico.

Max Aub, sin embargo, no entra a fondo en la problemática de lo mexicano y en el mundo fantástico que intuimos a través de las descripciones de los indios y sus costumbres. La razón fundamental estaría en la imposibilidad de afrontar ese mundo "fantástico" descrito por Alfonso Reyes sin destruir la coherencia interna de la novela, que pretende centrarse sobre todo en los primeros años del siglo en París. Pero existe otra imposibilidad, la derivada de afrontar México desde el lógico punto de vista del escritor, español, marcado por la Guerra Civil y el exilio, sin caer en el surrealismo con el que no se siente identificado, y es que en América las novelas compiten duramente con la historia, siempre fantástica. La prueba está en los textos elegidos por Max Aub para describir la región y las costumbres de los indios chamulas.

ABRIR TOMO 2





ABRIR TOMO 1

ÍNDICE GENERAL DEL TOMO II

VII. LOS ARTISTAS REALES Y LOS MOVIMIENTOS ARTÍSTICOS

EN LA NOVELA	645
1. ARTISTAS REALES Y SUS RELACIONES CON EL PERSONAJE FICTICIO	648
1.1. El genio creador: Pablo Picasso	649
1.2. El arribista: Juan Gris	674
1.3. Coincidencias entre Jusep Torres Campalans y Manolo Hugué	685
1.4. Relaciones con otros artistas	685
1.5. Antipatías artísticas de J.T.C.	686
1.5.1. Lo negativo del arte español	696
1.5.1.1. Contra Velázquez	699
1.6. Del origen de la vanguardia: justificación histórica	703
1.6.1 Artistas bien considerados	704
1.6.1.1. Mondrian o el final de la pintura	709
1.6.2. Españolidad	714
1.6.2.1. Goya "progenitor" de Picasso	717
2. LA HISTORIA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO Y LOS MOVIMIENTOS ARTÍSTICOS EN LA NOVELA	725
2.1. Arte moderno y pintura de vanguardia en J.T.C.	726
2.2. Movimientos artísticos. Opciones estilísticas	731
2.2.1. El cubismo	739
2.2.2. Después del cubismo	744
3. JUSEP TORRES CAMPALANS: LOS MUSEOS Y LAS EXPOSICIONES	749

VIII. LA OBRA DE UN PINTOR	757
1. EXPOSICIONES	760
2. DOCUMENTACIÓN DEL ARTISTA	763
2.1. Fotografías documentales	7563
2.2. Manuscritos. El cuaderno verde	766
2.3. Entrevistas y críticas al artista	767
A. Críticos	767
B. Textos de Jusep Torres Campalans	768
C. Testimonios	769
2.4. Catálogo de H. R. Town	770
2.4.1. Coleccionistas de J.T.C. en el catálogo de H.R.T.	820
3. OBRAS QUE NO ESTÁN EN EL CATÁLOGO	826
3.1. Dibujos fuera de catálogo pero publicados con la novela	828
A) Firmas y anagramas	829
B) Composiciones cubistas	830
C) Figuras y "desnudos"	831
D) De origen primitivo o medieval	834
E) Paisajes	835
F) Cabezas	836
G) Bodegones y frutas	844
H) Objetos	846
I) Abstracción	848
J) Animales	849
K) Collages	851
L) Otros	852
3.2. Jusep Torres Campalans fuera de la novela	856
3.2.1. Coleccionistas de J.T.C. según el catálogo de Doubleday	871

3.3. Dibujos, retratos y autorretratos de Max Aub	873
3.4. Dibujos y pinturas de artistas relacionados con Max Aub	879
4. LA OBRA DE JUSEP TORRES CAMPALANS COMO COPIA Y COMO BROMA	890
5. TÉCNICAS Y PROCEDIMIENTOS	932
6. RELACIÓN DE LOS ESCRITORES CON LA PINTURA	938
IX. RELACIONES DE J.T.C. CON LA OBRA DE MAX AUB	943
1. JUEGOS DE REALIDAD. LA HISTORIA INVENTADA	946
2. EL MANUSCRITO PERDIDO Y ENCONTRADO: TÉCNICAS DE AUTENTIFICACIÓN	856
3. ANTECEDENTES Y CONSECUENTES DE JUSEP TORRES CAMPALANS	971
3.1. Dos piezas de teatro relacionadas con el anarquismo de Jusep Torres Campalans	981
4. PERSONAJES DE ARTISTAS. CONOCIMIENTOS ARTÍSTICOS	986
5. PERSONAJES DE ESCRITORES. CUESTIONAMIENTOS LITERARIOS	1018
X. RECAPITULACIONES	1027
1. FINES Y OBJETIVOS PREVIOS	1030
2. ACERCA DEL MÉTODO SEGUIDO	1031
2.1. Resumen de conclusiones	1034
3. LA IMAGEN LITERARIA DEL ARTISTA DE VANGUARDIA EN EL SIGLO XX: JUSEP TORRES CAMPALANS	1037
3.1. Original y copia	1041
3.2. El misterio de la creación	1042

3.3. ¿Qué tiene que ver Jusep Torres Campalans con la idea de artista de vanguardia?	1043
3.4. Trascendencia del Arte	1045
4. PICASSO, BISAGRA ENTRE PERSONAJE Y ESCRITOR	1047
4.1. Interlocutores de Max Aub	1050
5. JUSTIFICACIÓN, ACTUALIDAD DEL TEMA Y OPORTUNIDAD DE LO INVESTIGADO	1052
5.1. Max Aub historiador y crítico de Arte	1054
5.2. Función crítica de Jusep Torres Campalans	1057
5.3. Categorías de juicio	1059
5.4. Doble aprovechamiento para la Historia de Max Aub	1060
6. LA HISTORIA EN JUSEP TORRES CAMPALANS	1064
6.1. La huella de la Guerra Civil Española	1065
6.2. La documentación de Jusep Torres Campalans	1066
7. LOS PRECEDENTES LITERARIOS	1074
8. SIGNIFICACIÓN DE JUSEP TORRES CAMPALANS EN MÉXICO	1081
8.1. Expansión mundial de la novela	1082
9. MAX AUB PINTOR O HUMORISTA	1084
XI. APÉNDICES	1089
1. LIBROS DE ARTE EN LA BIBLIOTECA DE MAX AUB RELACIONADOS CON ESTE TRABAJO	1091
2. DOCUMENTOS DEL ARCHIVO-BIBLIOTECA MAX AUB	1105
2.1. Sin fechar	1105
2.1.1. Campo Cerrado	1105
2.1.2. Elogio de la divesidad de Picasso	1106
2.1.3. Manuscrito Hablo como hombre	1109

2.1.4. Jusep Torres Campalans	1114
2.2. Fechados	1118
2.2.1. Catálogo exposición Jusep Torres Campalans, Nueva York, 1962	1118
2.2.2. Fotocopia de El Correo de Euclides (1967)	1131
2.2.3. Correspondencia	1132
- Jean Cassou	1132
- Américo Castro	1133
- Camilo José Cela	1134
- André Malraux	1136
- Josep Renau	1138
- Manuel Tuñón de Lara	1144
2.2.4. "Notas para lamentar la muerte de Remedios Varo"	1146
2.2.5. "Vincent, Le Rouge" (por J.T.C.)	1151
3. OTROS DOCUMENTOS	1154
3.1. Folleto de Jean Cassou para la edición francesa de Jusep Torres Campalans	1154
3.2. Sobre conmemorativo de la XXVII Exposición Filatélica de Segorbe dedicado a Max Aub	1156
3.3. "Juan Soriano por Lupe Marín"	1157
3.4. "Palabras dichas (en francés) en la inauguración del Pabellón Español de la Exposición de París, en la Primavera de 1937"	1160
3.5. Palabras de Max Aub en el "Homenaje a Picasso"	1162
XII. BIBLIOGRAFÍA	1165
1. BIBLIOGRAFÍA DE MAX AUB	1167
1.1. Archivo-Biblioteca Max Aub	1176
1.1.1. Documentos sin fechar	1176

1.1.2. Documentos fechados	<i>1177</i>
2. BIBLIOGRAFÍA GENERAL	<i>1179</i>

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

DEL TOMO II

14. <i>Congreso de anarquistas</i> , Picasso (¿1895?)	654
15. <i>Dos políticos de vuelo</i> , Picasso (¿1895?)	654
16. <i>Retrato de Stalin</i> , Picasso (12-19 marzo 1953)	667
17. Jenaro Torres Moll y Vicenta Campalans Jcfré	764
18. Picasso, Fernande Olivier y Ramón Reventós, Barcelona, 1906 (Foto de Juan Vidal Ventosa)	765
19. Pablo Picasso y Jusep Torres Campalans en Barcelona en 1902. (Foto José Renau)	765
20. Picasso, Henri-Pierre Roché y Max Jacob frente a la Rotonda, Montparnasse en 1915 (Museo Picasso de París)	766
21. <i>Calle (1906)</i> , Max Aub, 1958	771
22. <i>Retrato de mujer (1906)</i> , Max Aub, 1958	771
23. <i>Catedral de Gerona (1906-1907)</i> , Max Aub, 1958	772
24. <i>Retrato de Ana María (1907)</i> , Max Aub, 1958	772
25. <i>Cabeza de Cristo (¿1907-1908?)</i> , Max Aub, 1958	774
26. <i>Neptuno (¿1907-1908?)</i> , Max Aub, 1958	774
27. <i>El marino bizco (1907)</i> , Max Aub, 1958	776
28. <i>¿Cómo lo ves? (¿1907-1908?)</i> , Max Aub, 1958	776
29. <i>Idolo (1908)</i> , Max Aub, 1958	777
30. <i>El tabernero de la esquina (1908)</i> , Max Aub, 1958	778
31. <i>San Lorenzo (1908)</i> , Max Aub, 1958	779
32. <i>Pierrot (1908)</i> , Max Aub, 1958	780
33. <i>La filla de la Carbonera (1908)</i> , Max Aub, 1958	781
34. <i>La fàbrica d'en Romeu (1908)</i> , Max Aub, 1958	782
35. <i>Estudio XVI: El rábano por las hojas (1908)</i> , Max Aub, 1958	782

36. Paisaje semiurbano (<i>¿1909?</i>), Max Aub, 1958	783
37. La lágrima frente al espejo (1909), Max Aub, 1958	784
38. A boca de jarro (1909), Max Aub, 1958	785
39. El eterno marido (1909), Max Aub, 1958	786
40. Boceto para "Francisco Ferrer" (1909), Max Aub, 1958	787
41. Retrato [de Max Jacob] (<i>¿1909-1910?</i>), Max Aub, 1958	788
42. Ocaso (<i>¿1909-1910?</i>), Max Aub, 1958	789
43. Chimeneas y calor (1910), Max Aub, 1958	790
44. Bodegón [Cabaret o Naturaleza muerta] (1910), Max Aub, 1958	791
45. Café (1910), Max Aub, 1958	792
46. Guillaume Apollinaire (1910), Max Aub, 1958	793
46bis. Guillaume Apollinaire (1910), Max Aub, 1961	794
47. El Pintor (1911), Max Aub, 1958	795
48. Cannes (<i>¿1912?</i>), Max Aub, 1958	795
49. Paisaje rojo (<i>¿1912?</i>), Max Aub, 1958	796
50. Retrato de Picasso (1912), Max Aub, 1958	797
51. Elegante (1912), Max Aub, 1958	797
52. Los Pirineos [o Paisaje] (1912), Max Aub, 1958	798
53. Cabeza de Juan Gris (1912), Max Aub, 1958	798
53bis. Cabeza de Juan Gris (1912), Max Aub, 1961	799
54. Montaje IV (1912), Max Aub, 1958	800
55. Hotel (1912), Max Aub, 1958	801
56. Retrato corto de Picasso (1912), Max Aub, 1958	802
57. Retrato de hombre (1912), Max Aub, 1958	803
58. El Sabio (1912), Max Aub, 1958	804
59. Homenaje a Van Gogh (1912), Max Aub, 1958	805
60. Retrato del Doctor Reynau (1912), Max Aub, 1958	806
61. La Creación (1913), Max Aub, 1958	808

62. <i>Retrato de Rainer María Rilke (1913)</i> , Max Aub, 1958	809
63. <i>Retrato del pianista Maldonado (1913)</i> , Max Aub, 1958	810
64. <i>Trama persa (1913)</i> , Max Aub, 1958	811
65. <i>Trama verde (1914)</i> , Max Aub, 1958	811
66. <i>Trama parda (1914)</i> , Max Aub, 1958	812
67. <i>Trama morada (1914)</i> , Max Aub, 1958	813
68. <i>Superficie calcárea (1914)</i> , Max Aub, 1958	814
69. <i>Trama morada (Pancho Villa) (1914)</i> , Max Aub, 1958	815
70. <i>El prisionero (1914)</i> , Max Aub, 1958	816
71. <i>Retrato de Alfonso Reyes (1914)</i> , Max Aub, 1958	817
72. <i>Jeanne (1914)</i> , Max Aub, 1958	818
73. <i>Sol y Luna (1914)</i> , Max Aub, 1958	819
74. <i>Trama (última) (1914)</i> , Max Aub, 1958	820
75. Ilustración de J. Arp para Michel Seuphor, <i>L'art abstrait: ses origines: ses premiers maîtres</i> , París, Maeght, 1950	827
76. <i>Cabeza de joven</i> (litografía), Picasso, febrero 1946	828
77. Detalle del <i>Frontal de San Quirce de Durro</i> , Museo de Barcelona	828
77bis. <i>Frontal de San Quirce de Durro</i> , Museo de Barcelona	829
78. <i>Monograma del pintor</i> , Max Aub, 1958	830
79. <i>Journal</i> , Max Aub, 1958	830
80. <i>Guitarra con jarrón</i> , Max Aub, 1958	831
81. <i>J.A.I.</i> , Max Aub, 1958	831
82. <i>Dos figuras bailando</i> , Max Aub, 1958	832
83. <i>Busto-jarra</i> , Max Aub, 1961	832
84. <i>Doble diana (1910)</i> , Max Aub, 1961	833
85. <i>Desnudo</i> , Max Aub, 1961	834
86. <i>Lyon (1908)</i> , Max Aub, 1961	835
87. <i>Moissac, 09</i> , Max Aub, 1958	835

88. <i>Paisaje montañoso</i> , Max Aub, 1961	835
89. <i>La plage-10</i> , Max Aub, 1961	836
90. <i>Soleil couchant</i> , Max Aub, 1961	836
91. <i>Saint Benoit-sur Loire, 09</i> , Max Aub, 1958	837
92. <i>Les roies du Trapece II</i> , Max Aub, 1958	837
93. <i>Jean Claude, 1908</i> , Max Aub, 1958	838
94. <i>Cabeza triste</i> , Max Aub, 1958	838
95. <i>Pequeño retrato de mujer, 1909</i> , Max Aub, 1958	839
96. <i>El hombre del peluquin</i> , Max Aub, 1958	839
97. <i>Los cinco ojos</i> , Max Aub, 1958	839
98. <i>Mujer triste</i> , Max Aub, 1958	839
99. <i>Arlequín</i> , Max Aub, 1958	840
100. <i>Hombre azul</i> , Max Aub, 1958	840
101. <i>El hombre del sombrero</i> , Max Aub, 1958	840
102. <i>Retrato de doble faz</i> , Max Aub, 1958	841
103. <i>Perfil egipcio</i> , Max Aub, 1961	841
104. <i>Germaine</i> , Max Aub, 1961	841
105. <i>Carmen</i> , Max Aub, 1961	842
106. <i>Faz preocupada</i> , Max Aub, 1961	842
107. <i>Retrato del anagrama, 1911</i> , Max Aub, 1961	842
108. <i>Retrato con sol y luna</i> , Max Aub, 1961	843
109. <i>Cabeza coronada</i> , Max Aub, 1961	843
110. <i>Madame S.D., 1912</i> , Max Aub, 1961	843
111. <i>Monsieur Mataurin, Concierge</i> , Max Aub, 1961	843
112. <i>Cuatro ojos</i> , Max Aub, 1961	844
113. <i>La mesa camilla</i> , Max Aub, 1958	844
114. <i>Botella-guitarra con copa</i> , Max Aub, 1958	844
115. <i>Bodegón de frutas y pan</i> , Max Aub, 1958	845

116.	<i>Vaso de vino sobre mantel a cuadros</i> , Max Aub, 1961	845
117.	<i>Plátano-barca</i> , Max Aub, 1961	845
118.	<i>Manzana</i> , Max Aub, 1958	845
119.	<i>Mesa de café</i> , Max Aub, 1958	846
120.	<i>Mandolina</i> , Max Aub, 1958	846
121.	<i>Guitarra francesa</i> , Max Aub, 1961	847
122.	<i>Jarra redonda</i> , Max Aub, 1961	847
123.	<i>Botella alargada</i> , Max Aub, 1958	847
124.	<i>Botella redondeada</i> , Max Aub, 1958	847
125.	<i>Corona dental</i> , Max Aub, 1961	848
126.	<i>El mar de Mondrian</i> , Max Aub, 1958	848
127.	<i>Tres barras</i> , Max Aub, 1961	848
128.	<i>Cuatro barras</i> , Max Aub, 1961	848
129.	<i>Le cock de Picasso</i> , Max Aub, 1961	849
130.	<i>Cheval a bec</i> , Max Aub, 1961	850
131.	<i>Ils se trompent</i> , Max Aub, 1961	850
132.	<i>Serpiente</i> , Max Aub, 1961	850
133.	<i>Pez anagramático</i> , Max Aub, 1961	850
134.	<i>La chaussée d'Antin (I)</i> , 1912, Max Aub, 1961	851
134bis.	<i>La chaussée d'Antin (II)</i> , 1912, Max Aub, 1962	851
135.	<i>L'Huître</i> , Max Aub, 1961	852
136.	<i>Erase una vez</i> , 1904, Max Aub 1970 (¿1962?)	853
137.	<i>Monsieur Apollinaire, ami des cons</i> , 1912, Max Aub, 1970 (¿1962?)	853
138.	<i>Alfonso Reyes, París, 1913 (Boceto)</i> , Max Aub, 1970 (¿1962?)	854
139.	<i>A Jac Coq-t-eau</i> , Max Aub, 1970	855
140.	<i>Portrait de Jordi Avellac, 1907</i> , Max Aub, 1962	858
141.	<i>The Marquis, 1914</i> , Max Aub, 1962	860
142.	<i>Marín Pêcheur, 1911</i> , Max Aub, 1962	861

143. <i>Portrait of Forestier, 1913</i> , Max Aub, 1962	862
144. <i>La cabeza de Juan Gris III, 1912</i> , Max Aub, 1962	863
145. <i>El eterno marido, 1909</i> , Max Aub 1970 (¿1962?)	864
146. <i>Julio Torri pintado por A.R. ¿Alfonso Reyes, 1962?</i>	864
147. <i>Autorretrato de Max Aub por Jusep Torres Campalans, 1912</i> , Max Aub (s.f.)	865
148. <i>Emmanuel Roblès visto por Campalans, 1961</i> , Max Aub, 1961	866
149. <i>Juego de cartas</i> , Max Aub, 1964	867
149bis. <i>Juego de cartas</i> , Max Aub. 1964	867
150. <i>Bocetos nunca reproducidos para un autorretrato de Torres</i> ¿Max Aub, 1962?	868
151. <i>A-Rex</i> , Max Aub ¿1962?	869
152. <i>Retrato de Dali</i> , Max Aub, ¿1962?	870
153. <i>Luis Alvarez Petreña</i> , Max Aub, 1929	873
154. Escenografía de Max Aub para <i>El sombrero de copa olvidado</i> de Lord Dunsany (años 20)	874
155. <i>Mujer sentada</i> , Max Aub, (años 20)	875
156. <i>Escenografía</i> , Max Aub, (años 20)	876
157. <i>Escenografía</i> , Max Aub, (años 20)	876
158. <i>Sin velas, desvelada</i> (acerca de Juan Chabás), Max Aub, ¿1927?	877
159. <i>Autorretrato del Espejo</i> , Max Aub (¿1959?)	877
160. <i>Autorretrato de memoria</i> , Max Aub, 1955	878
161. <i>Ideogramas del Manuscrito Cuervo</i> , Max Aub, 1955	878
162. <i>Max Aub</i> , Genaro Lahuerta, 1932	879
163. <i>Max Aub</i> , R. Benet, 1928	880
164. <i>Narciso</i> , Josep Obiols, 1928	881
165. <i>Fábula verde</i> . Página con ilustración de la botánica de <i>Cabanilles</i>	882

166. *Fábula verde*. Posible portada de Pedro Sánchez
y Genaro Lahuerta, 1932 883
167. Grabado de Mariano Pérez de la *Enciclopedia farmacéutica o
Diccionario general de farmacia teórico-práctico*. Ilustración
de *Subversiones*, 1971 884
168. Portada de *Morir por cerrar los ojos*, Antonio Rodríguez Luna, 1944 885
169. Dibujo humorístico, *Excelsior*, México, 20, julio, 1958 885
170. *Max Aub*, Elvira Gascón, 1958 886
- 170bis. *Max Aub*, Héctor Xavier, octubre 1961 886
171. Portada *Del Amor*, Leonora Carrington, 1972 887
- 171bis. *Mayo loco, fiestas muchas y pan poco* (J.T.C.). Ilustraciones
de Leonora Carrington 888
172. Copia del artículo "Influencia de un cuadro de Torres Campalans",
Excelsior, México, 5-junio-1960 889
173. *Juego de cartas: As de tréboles*, Picasso, 1914 891
- 173bis. *As de tréboles*, Picasso, 1914 891
174. *Baile (proyecto para una cortina de un baile de Martes de Carnaval
en casa del Conde Etienne de Beaumont)*, Picasso, 1923 892
- 174bis. *Composición de cortina para un baile de Martes de Carnaval*,
Picasso, 1923. 892
175. *Retrato de Guillaume Apollinaire*, Francis Picabia, 1918 893
- 175bis. *Retrato de Marie Laurencin*, Francis Picabia, 1916-1917 893
176. *Cabezas*, Alexei Jawlensky, 1917-1918 (il. Romero Brest) 894
177. *Les demoiselles d'Avignon*, Picasso, 1907 895
- 177bis. *Desnudo femenino con el brazo derecho levantado*, Picasso, 1907 896
178. *Estudio para "La entrevista"*, Picasso, invierno 1901-1902 898
- 178bis. *Estudio para "La entrevista", perfil de mujer con moño*,
Picasso, invierno 1901-1902 898

179. *Los volatineros*, Picasso, 1905 898
180. *Aldea en Tarragona*, Picasso, 1909 (il. Romero Brest) 899

227. Max Aub en una demostración del trabajo de *Torres Campalans*, *Telé 7 jours*, París, 1961 933

Reproducciones sin numerar:

- *El Correo de Euclides*, México, 1967 (fotocopia) 1131
- Folleto de Jean Cassou para la edición francesa de *Jusep Torres Campalans*, 1961 (fotocopia: cortesía de D^a Elena Aub) 1154/1155
- Sobre conmemorativo dedicado a Max Aub. (*XXVII Exposición Filatélica de Seborbe*, 1993) 1156

203. <i>Estudios</i> , Georges Vantongerloo, 1917	914
204. <i>Homenaje a Picasso</i> , Giacometti, 1961 (Colección Picasso, París)	915
205. <i>Scène biffée</i> , Picasso (Museo Picasso de París)	915
206. <i>Copa y mano</i> , Picasso, 1920 (Museo Picasso de París)	916
207. <i>Un rincón del taller</i> , Picasso, 1955 (Museo Picasso de París)	916
208. <i>Pera y su hoja</i> , Picasso, 1914 (Museo Picasso de París)	916
209. <i>Elementos de estudio para el cuadro "Retrato de joven": Pluma</i> , Picasso, 1914 (Museo Picasso de París)	916
210. <i>Papel recortado</i> , Picasso, 1947 (Museo Picasso de París)	917
211. <i>Flotador</i> , Picasso, (1914) (Museo Picasso de París)	917
212. <i>Coq tricolore à la croix de Lorraine</i> , Picasso, 1945 (Museo Picasso de París)	917
213. <i>Cheval et son dresseur</i> , Picasso, 1920	917
214. <i>Poisson</i> , Picasso, 1955	917
215. <i>La noche española</i> , Picabia, 1922	918
216. <i>Las máscaras</i> , Picabia, 1922-24	919
217. <i>Retrato</i> , Picabia, 1924	919
218. <i>Retrato de mujer envejecida</i> , Picasso, 1941	921
219. <i>Caricatura de Jean Cocteau</i> , Picasso, 1917	922
219bis. <i>Caricatura de Leon Bakst</i> , Picasso, 1917	922
220. <i>Retrato de Vollard</i> , Picasso, 1909-1910	923
221. <i>Estudio de cabeza</i> , Picasso, 1913	923
222. <i>Autorretrato de torero</i> , Picabia, 1926	924
223. <i>Octavio Canals</i> , Picasso, 1904	925
224. "Crítica constructiva", en <i>El TBO</i> , 2482, Barcelona, 1982	928
225. "Sin palabras", Rafael, <i>Almanaque Agroman</i> , Madrid, 1981,	929
226. "Cubismo", <i>Almanaque Agromán</i> , Madrid, 1960,	929

227. Max Aub en una demostración del trabajo de *Torres Campalans*, *Telé 7 jours*, París, 1961 933

Reproducciones sin numerar:

- *El Correo de Euclides*, México, 1967 (fotocopia) 1131
- Folleto de Jean Cassou para la edición francesa de *Jusep Torres Campalans*, 1961 (fotocopia: cortesía de D^a Elena Aub) 1154/1155
- Sobre conmemorativo dedicado a Max Aub. (*XXVII Exposición Filatélica de Seborbe*, 1993) 1156

CAPÍTULO VII

LOS ARTISTAS REALES Y LOS MOVIMIENTOS ARTÍSTICOS EN LA NOVELA

En este capítulo estudiamos las relaciones con los personajes reales que figuran como personajes o son mencionados en la novela. A menudo se les clasifica como buenos o malos, detestables y mediocres o creativos y originales. Hay personajes fundamentales y otros secundarios, muchos sirven sólo como referencia para la definición y clasificación de los que realmente son recreados en la ficción. La finalidad es encontrar los orígenes de los tópicos que rodean a estos artistas, la documentación utilizada por Max Aub que le da pie para fundamentar esta imagen y finalmente la aproximación que supone a una categorización del juicio.

1.- Artistas reales y sus relaciones con el personaje ficticio

En la novela *Jusep Torres Campalans* figuran otros artistas como personajes. Estos suelen ser personajes históricos reales y el escritor se basa, para describir su apariencia, personalidad, obra, en los manuales de historia del arte que se encuentran en su biblioteca (véanse apéndices). Sin embargo esta historia, a través de las opiniones de un pintor, de sus críticos y de los comentarios que hace al respecto su biógrafo, Max Aub, nos proporciona en una serie de clasificaciones por categorías que nos dan la medida en que los artistas españoles son considerados por la vanguardia española en el exilio y la medida de los gustos y conocimientos estéticos del autor.

Jorge Romero Brest, autor de *La pintura del siglo XX*, dice en el prólogo de la primera edición de 1952:

No creo en la imparcialidad del juicio artístico (Romero, 1952: 7).

Pese a que reconoce que las categorías del juicio tienen que ser elásticas y el crítico debe estar dispuesto a rectificarlas, Max Aub, que evidentemente se basa, entre otros, en Romero Brest, está de acuerdo con él en la primera frase, no cree en la imparcialidad del juicio de tantos críticos y autores de arte que escriben las monografías artísticas de hoy día, por ese motivo se propone escribir, al modo de Cervantes, una monografía inventada que ponga al descubierto lo deplorable del mundillo del arte actual. Sin embargo, dentro de esta monografía inventada la categorización del juicio que se desprende es deliberadamente parcial, divide a los artistas en buenos y malos, geniales y copiones, no secundarios que sería demasiado benévolo, y expone abiertamente todos los tópicos de su generación, como pasaremos a ver a continuación:

1.1.- El genio creador: Pablo Picasso

Picasso es el verdadero protagonista de la novela como el mismo escritor llega a decir en un momento dado. Es el héroe y el genio admirado por *Campalans*, que le defiende e imita y le toma como medida para los demás.

Campalans conoce a Picasso en 1905 en Barcelona, siguiendo un proceso de lógica forzada al llegar a esta ciudad. Da con la casa de Don José Ruiz, padre de Pablo y profesor de la Lonja, que entonces vive en el número 3 de la calle de la Merced. Este le presenta a su hijo, a quien se le describe de la manera siguiente:

El *Pau* Ruiz era un muchacho delgado y fuerte, vestido de manera bastante estrafalaria, bajo de estatura, de cara más bien redonda, color oscuro, ojos salidos, sobresalientes por brillo de vida, un sí es no es malicioso, cejas bastante anchas que empezaban en dos arrugas que le señalaban -tan joven- la estrecha frente. Otras dos le salían de las ventanas de la nariz en largos paréntesis hasta las comisuras de los labios que formaban la nada exigua boca, encuadrada con un desmadejado bigote. Una entrada en la parte derecha de la frente daba salida al abra de una raya que llevaba una larga quedeja negra, por su frente, a morir casi en la oreja izquierda, grande, pegada en buen ángulo al duro cráneo. Tal vida en los ojos saltones del muchacho, tal naturalidad en su manera de ser que, a pesar de la diferencia de tallas, inmediatamente hicieron buenas migas (Aub, 1958: 96).

Descripción se corresponde con los dibujos y retratos de Picasso antes de 1906.

Max Aub, a través de la ficción, comenta que, en comparación con Braque, Derain, Vlaminck o el mismo *Campalans*, Picasso resultaba "chaparro" (154) o sea bajito, pero *el brillo de sus ojos* era superior, con lo que una cualidad física

supera a la otra, porque se trata de demostrar que el genio se exterioriza siempre de alguna manera y la mirada es un terreno mágico.

Pablo Ruiz cambiará posteriormente el orden de sus apellidos en Francia, para evitar confusiones con el casero, el cartero o la portera, adoptando para todo el de Picasso. Hay que tener en cuenta que la mayoría de los datos se corresponden inevitablemente con las biografías consultadas por Max Aub, sobre todo la de Antonina Vallentin.

Continuando con la ficción de Max Aub, en Barcelona Pablo tenía estudio en la Ribera de San Juan, compartiéndolo con el escultor Soto (Aub, 1958: 98). Allí es donde *Campalans* conoce los cuadros de la época azul (véanse fgs. 4 a 13):

Ahí estaban, vueltos contra la pared, "Las dos hermanas", "La vida", "Los parias", "Viejo judío", "Niño enfermo", "El asceta", "La comida del ciego", "Viejo guitarrista", el retrato de "Sebastiá Junyer"; en un caballete, casi concluido, "La familia Soler"; multitud de dibujos y guaches (Aub, 1958: 98).

Cuadros descritos por Antonina Vallentin:

Cette fuite dans l'amour, cet élan d'un désir presque désespéré est une fuite devant la solitude. La solitude reste le thème principal de cette période, solitude des pauvres, des vieux, des infirmes, des déshérités de la vie. Il traite alors les grands sujets qu'il aborde à la façon d'une fresque, en des scènes simultanées, comme dans *la Vie*, ou en alignant les personnages, comme dans *les parias* (Collection Chester Dale, New York) (...) (Vallentin, 1957: 86)

quien los relaciona con el Greco, influencia manifiesta después de su viaje a Toledo (86-87)

au tableau du *Vieux Juif* (...) ou le vieil *Ascète* (ancienne collection Paul Guillaume) (87)

y resalta que todas las miserias y angustias le son familiares

Aux *Maternités* successives, s'ajoute, sommet d'émotion, *l'Enfant malade* peint à la gouache bleue (Musée d'Art moderne, Barcelone) (...) Du point de vue de l'évolution du corps dans l'espace, le maximum d'intensité est atteint dans *le Vieux Guitariste* (Art Institute, Chicago) (88).

Picasso escapa a esta disciplina del sufrimiento a través de los retratos a sus amigos

portraits de complaisance, cadeaux faits à ses amis. Celui de *Sébastien Junyer* est encore subordonné à son thème central: la solitude, et la pire de toutes, la solitude à deux (...) Les portraits de l'élégant tailleur *Soler*, de sa femme et le *Grand Tableau de famille* sont presque une page d'autobiographie de Picasso. Ces tableaux sont un truc, car Soler habille les peintres et se fait payer en toiles (88)

Picasso que es extremadamente presumido, al decir de A. Vallentin, puede, mediante el acuerdo con el sastre Soler, pasar por un hombre de mundo ante los barceloneses, adjetivo que se contradice con la imagen veladamente propugnada por la novela.

Hay además un equívoco con el estudio de Riera de San Juan. Según Antonina Vallentin el taller fue alquilado por el hermano de un amigo de Picasso, Angel de Soto, por lo tanto pudo ser Mateu Fernández de Soto. Otro pintor, también amigo de Soto, pagaba la mitad del alquiler. Cada uno trabajaba en un rincón distinto, aunque Picasso lo tiene invadido hasta tal punto que el mismo Soto le denomina "el taller de Picasso" (Vallentin, 1957: 74). Max Aub se lo hace compartir directamente con el escultor Soto (los dos hermanos serían Angel Fernández de Soto y Mateu Fernandez de Soto, los dos retratados por Picasso), sin embargo Penrose especifica algo más: el estudio de Riera de San Juan, sería compartido con Carlos Casagemas desde 1900. Picasso lo adornó con todas las comodidades y los lujos posibles pintados en las paredes, muebles, librerías, mesas, sillones, hasta una criada guapa y un criado. En octubre de 1900 Picasso viaja por primera vez a Pa-

rís en compañía de Casagemas y al poco tiempo el estudio será demolido (Penrose, 1981: 57). A pesar de la importancia que tiene Casagemas y su trágico fin en la vida de Picasso, no se le menciona en la novela de Max Aub.

La época azul de Picasso es abiertamente noventaiochista, de hecho Max Aub anota en el volumen de Antonina Vallentin

Tan del 98 que funda A.J. [*Arte Joven*]. La época azul expresión del 98 (en Vallentin, 1957: 48, nota manuscrita de M.A. al margen)

Y que se corresponde con todo lo relativo a la revista *Arte Joven*, Pio Baroja, Unamuno, etc (48-49).

Y más adelante, con la época rosa que sigue a la azul, Max Aub anota al margen del volumen de Antonina Vallentin

España -el 98- se borra (en Vallentin, 1957: 119).

De los noventaiochistas proviene, en opinión de Max Aub, el gusto por lo estrafalario y para expresarlo se sirve de la crítica ficticia del supuesto *Miguel Gasch Guardia*

Lo cual explica, por ejemplo, la correspondencia en el gusto por viejas cosas estrafalarias, compradas en el Rastro por Ramón Gómez de la Serna o en los *brocanteurs* de la *Butte* por Picasso. Era un placer, no comprar barato lo necesario, sino reunir objetos dispares y absurdos; colmo, a veces, del mal gusto, pero que da sensación de caos, en consonancia con la base anárquica e irracional en la que los más de ellos incomodamente descansaban.

Esta influencia, que podríamos llamar del desecho -de lo desecho-, está presente lo mismo en Ganivet o en Baroja que en Gutiérrez Solana o Picasso. Este la humaniza como nadie en su obra de principios del siglo. El querer explicar por el hambre, que sedicentemente pasó esos años, la preferencia del pintor malagueño por seres tristes y melancólicos, no tiene pies ni cabeza. No: la "época azul" lleva el marbete de aquella condición general española. Por eso sorprendió en la Francia colonialista de 1900 y correspon-

de, normalmente, con los temas de los pintores españoles más representativos de esa época: la pintura de Nonell da el salto "al infierno" en 1897-8 (Aub, 1985: 79-80).

Antonina Vallentin ya intuye que el anarquismo, que marca su impronta en aquel tiempo, se encuentra en germen en la revista *Arte Joven* (48-50), datos subrayados por Max Aub, pero su descripción es muy somera. Curiosamente, como ha resaltado Javier Herrera Navarro, a pesar de ser una revista madrileña, destaca su "catalanidad y su modernismo" militantes, pero en un análisis más profundo se descubren importantes novedades que muestran su estrecha vinculación con el pensamiento del 98 (Herrera, 1992: 152). Es de resaltar la atracción que ejerce Pío Baroja sobre el joven Picasso que, con diecinueve años, tenía nueve menos que el escritor y que ya había publicado *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* o *Camino de perfección*. Esta atracción se manifiesta en sus mutuas colaboraciones dentro de la revista (153). También participan en *Arte Joven* Unamuno que entonces tiene treinta y seis años y José Martínez Ruiz, el futuro *Azorín*, que tenía ocho años más que Picasso y que era un convencido determinista y anarco-comunista¹. Es significativo para la inspiración de Picasso el artículo de éste último sobre *La vida*, publicado en el número 2 de la revista (Herrera, 1992: 155-156). El ambiente bohemio y anarquista madrileño que vive Picasso será reflejado por Ricardo Baroja en *Gente del 98*, un ambiente intelectual muy distinto al que imperaba en *Quatre Gats*, donde las tertulias eran dominadas por el espíritu nórdico y los pintores y poetas simbolistas, aunque a unos y a otros les unía la atracción por París. Es evidente sin embargo que los amigos madrileños de Picasso fueron más efímeros y escasos que los catalanes² y Max Aub opta por subrayar este aspecto.

1. según ha estudiado Inman Fox "Sobre el anarquismo del futuro Azorín". *Revista de Occidente*, 1966, (citado por Herrera, 1992: 155).

2. Como ha demostrado el libro de Palau i Fabre *Picasso i els seus amics catalans*, Barcelona, 1971 (citado por Herrera, 1992: 157).

Ya en 1923, en una revista conservadora como *Gaceta de Bellas Artes*, J. Blanco Coris³ resaltaba el carácter anarquista de Picasso basándose en unos dibujos realizados siendo éste muy joven, dibujos que son recogidos asimismo por Donald Drew Egbert en su estudio *El Arte y la Izquierda en Europa* (Drew: 1981: 301) para ilustrar el anarquismo incipiente en Picasso, dibujos que pueden datar de aproximadamente 1897 (entonces tendría el pintor escasamente 16 años) (véanse ils. 14 y 15).

ils. 14, 15



Sin embargo no es seguro que fueran conocidos por Max Aub, aunque sí es posible que se basara en el estudio de José Camón Aznar sobre *Picasso y el cubismo* publicado en 1956, quien dice expresamente que

3. En el artículo "Un renunciador de los clásico", (*Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 1-VIII-1923, p. 2-4). Blanco Coris es un crítico que se define contrario al arte moderno. Otros artículos significativos de este autor en ese mismo año serían: "Otro de los ídolos del modernismo: Paul Gauguin" (1-VI-1923, p. 4-6); "No estamos solos... en la campaña contra el modernismo" (15-VIII-1923); "Desconcierto general", (1-XI-1923, p. 2) sobre el Salón de Otoño; "¿Ideas nuevas?", (15-XI-1923, p. 4-5); "Insistiendo en nuestra Campaña" (1-XII-1923, p. 6), donde defiende a José Mongrell y Eliseo Meifren frente a los modernos "ultrapsiquistas" partidarios de las melenas y quevedos a lo Harold, todos en la *Gaceta de Bellas Artes* de Madrid.

Picasso es la expresión pictórica más fiel y radical del anarquismo ibero (Camón, 1956: 324).

Y resalta el clima de atentados que se respira a principios de siglo en España, ambiente que Max Aub se preocupa por reconstruir. Camón Aznar añade incluso que

Esas bombas que los anarquistas hacían estallar en las calles de España son las que explican todas las deformidades picassianas (325).

Es la misma idea que repetirá *Campalans* en la novela cuando afirma que el cubismo es anarquista (Aub, 1958: 287).

Pero, continuando con la ficción, Max Aub recrea someramente las visitas al Paralelo, donde dibujaba incansablemente a *La Chelito*, a veces en posturas sexuales, aspecto descrito de nuevo por Antonina Vallentin (1957: 78). *Campalans* le acompaña en sus correrías por los locales nocturnos barceloneses hasta que decide volver a Gerona. En aquellos momentos se prepara una exposición en París del malagueño pero éste no tiene gran interés, prefiere quedarse en Barcelona y disfrutar de *la Chelito*.

Según la ficción la exposición es en 1904 en la falsa galería "Leruvier" (Aub, 1985: 190), dato que de nuevo nos remite a Antonina Vallentin, quien la sitúa cronológicamente el 24 de febrero de 1904 pero que no confunde el nombre de la galería, "Serrurier", en el boulevard Haussmann (Vallentin, 1957: 90). Penrosse sin embargo sitúa cronológicamente la exposición en 1905, a finales de febrero. Expone ya, según Penrosse, sus primeras telas rosas sobre temas circenses, cuando ha decidido instalarse en París definitivamente y vive con Fernande Olivier desde el año anterior. Penrosse asegura que para Picasso París no era más que un alto en el camino antes de ir más al norte, hacia Inglaterra (Penrosse, 1981: 57), pero lo cierto es que Max Aub, que recoge esta falta de interés, seguramente está pensando en la actitud noventaiochista que le caracteriza, un "españolismo" exacerbado y una falta de curiosidad por lo de fuera que según ha resaltado Herrera Navarro procede del Madrid de principios de siglo (Herrera, 1992: 156).

Picasso ya se había instalado en el Bateau-Lavoir en 1904. Hará posteriormente un viaje, junto con Fernande a Barcelona en 1906 (fecha en la que se realiza la foto utilizada para el montaje de Renau) y luego a Gósol (Lérida). La convivencia de *Campalans* con Picasso en Barcelona se sitúa en 1904, pues en 1905 hizo otro viaje desde Gerona y no dió ya con él, puesto que estaba en París (Aub, 1985: 119). A Max Aub le conviene la fecha de 1904 dada por Vallentin que de esa manera también afecta a las pinturas de la época miserable de Picasso, que corresponde a 1902-1903 y parte de 1904, pero la exposición de 1905 ya se realiza con pinturas de la época rosa.

Picasso *inventa*, es el genio del siglo XX, el pintor contemporáneo por excelencia, *Campalans* lo repite (Aub, 1958: 183-184) constantemente y lo repiten asimismo los críticos que hablan de él, como *Miguel Gasch Guardia*, en 1957:

Las grandes cumbres universales de España son Velázquez, el Greco, Goya y Picasso. Además "Goya es al siglo XIX lo que Picasso al XX, puerto y puerta natural", (Aub, 1958: 78).

No obstante no siempre ha sido así. La polémica acerca del artista como innovador figura en la novela a través de una crítica a la crítica ya que el citado personaje *Miguel Gasch* trae a colación el libro de un crítico real, R. Benet (quien hizo un retrato a Max Aub en su juventud) sobre *Isidro Nonell y su época*, libro que se encuentra en la biblioteca de Max Aub [Benet, (1948): 44]. En él se afirma, como hemos podido comprobar en el cap. anterior (punto 7.1), que el estilo de Nonell era mucho más fuerte que el expresionismo de Picasso en 1889 y se duda acerca de la primacía de Picasso en ser el artista de la *rebelión* frente a Nonell. No parece que al autor y al personaje le agrade este papel segundón o más bien de plagiarario aplicado a Picasso, un papel que ciertamente se niega en la novela pero que está presente, sin ningún desdoro, en la valoración de su obra⁴,

4. Los prosistas españoles más ilustres ignoraron a Pablo Picasso. De la extensa bibliografía (1570 fichas) elaborada por Gaya Nuño (*Bibliografía crítica y antológica de Picasso*, Universidad de Puerto Rico, 1966) sólo corresponden a

sobre todo en la primera época, que se ha dado en llamar "Picasso antes de Picasso". Independientemente de este hecho lo cierto es que el Arte no surge de la nada y no es ningún desdoro para el artista encontrar solución a búsquedas anteriores, en eso consiste muchas veces la genialidad de Picasso.

Más adelante dice Gasch:

Esta expresión de Nonell, de Picasso -repito- era la imagen del mundo español, tal como lo veían aquellos años "Azorín", Baroja, Maeztu, Noel, etcétera (Aub, 1958: 80).

El Picasso que va por delante de todos es una apreciación que viene incluida en su leyenda de genio moderno, pero él mismo llega a reconocer que copia a los demás, lo que nos daría una de las claves de su arte:

Copier les autres, c'est nécessaire, mais se copier soi-même, quelle pitié! (en Vallentin, 1957: 195).

Sin embargo hay que puntualizar la importancia que tiene el que se le considere fundamentalmente el *inventor* del cubismo. Así, el supuesto *Laffitte* llega a decir que

Sin Picasso -con todos los antecedentes que le quieran buscar- no hubiese habido cubismo (Aub, 1958: 17).

Un cubismo asimilado por los fascistas al judaísmo, testimonio que recoge Max Aub del colaboracionista *Paul Laffitte*:

El cubismo fue un movimiento judío (...) Sin los Stein, sin Kahnweiler no

autores españoles unas 250. El comentario más antiguo sobre Pablo Picasso corresponde a Rodríguez Codolá, "Exposición Ruiz Picasso", *La Vanguardia*, de 1897, pero la mayoría comienzan a aparecer a partir de 1901, con Miguel Utrillo (con el seudónimo de Pincell). Son de destacar igualmente los comentarios de Sebastián Junyent de 1904, un libro de A. Cánoves de 1908, "Completa y verídica historia de Picasso y del cubismo" de Ramón Gómez de la Serna en *Revista de Occidente* en 1920 y *Pablo Picasso* de Eugenio D'Ors. De 1935 es el artículo de Sabartés "Picasso en su obra" publicado en *Cruz y Raya*. Del año siguiente es la monografía de Genara Estrada, además del catálogo de la exposición en Madrid con texto de Guillermo de Torre, un número extraordinario de la *Gaceta de Arte* de Tenerife. De 1945 la monografía de Ceferino Palencia y al año siguiente la versión francesa de *Picasso. Retratos y recuerdos* de Jaime Sabartés y el libro de Cirici Pellicer. En 1950 aparece la primera edición de la monografía de Gaya Nuño. En 1956 se publica la obra *Picasso y el cubismo* de Camón Aznar.

hubiese sobrevivido [sic]. Los Stein, norteamericanos; Kahnweiler alemán; todos judíos (...) Había en el cubismo cierto ingrediente mesiánico, el anuncio de un mundo nuevo. Picasso les parecía un profeta. Por eso echaron a correr la versión de que su madre era de ascendencia judía; y Gertrudis insistió tanto en su españolismo fundamental (Aub, 1958: 17).

Judaísmo que también resalta el ficticio *Luis Cuvalier*, viejo amigo de Tristán Tzara

Referente a la entraña judía de Picasso y del cubismo sucedió lo mismo que con el Greco que, por aquellos años, se revalorizó. Hubo quien aseguró que su pintura era evidentemente de raíz judía. No deja de tener gracia: los que tal sostenían alardeaban de antirracistas (18).

Este aspecto le resultará sin duda especialmente atrayente a Max Aub por sus propios orígenes judíos⁵.

Las correrías de los dos amigos por los burdeles dan como resultado, siguiendo la ficción, al nacimiento del cubismo con el célebre cuadro de *Les demoiselles d'Avignon*⁶ (fig. 177), que realizará Picasso en París en 1907. Es entonces cuando, por azar, Picasso se encuentra de nuevo con *Campalans* y a partir de ese momento sus experiencias plásticas correrán parejas hasta el punto que a través de *Campalans* conocemos a Picasso. Es de nuevo Antonina Vallentin quien aclara el equívoco que pudo suscitar el título del cuadro con la antigua ciudad de los papas, pues informa que el propio Picasso aclaró a Kahnweiler que el título fue sugerido por la "carrer d'Avinyo" (Vallentin, 1957: 143). El cuadro produce tal im-

5. Este origen no ha sido tomado en consideración porque él mismo declaró que no lo supo hasta terminar el bachillerato (vid. biografía) y tampoco siguió sus directrices, procediendo como procedía de una familia librepensadora. Siempre consideró que España era un país "judaico" muy especial (vid. cap. III). Sin embargo sí mantuvo relaciones con la comunidad judía mexicana, sensibilizado seguramente después del genocidio nazi y el éxodo a Palestina. Los comentarios que pueden aparecer en sus novelas tienen que contemplarse bajo ese prisma.

6. Max Aub menciona la "calle de Aviñó" en *Campo Cerrado*, (1978b: 203) cuando *Serrador* acude a una reunión con *Salomar* y los falangistas en la puerta trasera de Capitanía, hacia las tres de la madrugada.

pacto que Kahnweiler diría posteriormente que fue testigo de la horrible soledad moral en que trabajaba el artista (148). Picasso hace tabla rasa, según le dijo un día a Zervos:

Auparavant, les tableaux s'acheminaient vers leur fin par progression... Un tableau était une somme d'additions. Chez moi, un tableau est une somme de destructions (149).

A quien asimismo le haría la siguiente confidencia:

Un tableau me vient de loin, qui sait de combien loin? je l'ai deviné, je l'ai vu, je l'ai fait, et cependant, le lendemain, je ne vois pas moi-même ce que j'ai fait. Comment peut-on pénétrer dans mes rêves, dans mes instincts, dans mes désirs, dans mes pensées, qui ont mis longtemps à s'élaborer et à se produire au jour, surtout pour y saisir ce que j'ai mis peut-être malgré ma volonté? (149).

Es la situación en la que se encuentra a la hora de crear *Les demoiselles d'Avignon*, el momento en que al parecer no copia sino inventa.

Y de nuevo nos encontramos con un tema polémico, la inspiración románica que sitúa las raíces del cubismo en España. Será *Campalans* quien sugiere a Picasso la posibilidad de tomarse unas vacaciones en Gosol, aconsejándole este mismo lugar, Soribas, Aspar o Mirapol, que no está lejos de la Seo.

Un llano rodeado de montañas. El paraíso -le dijo Torres Campalans que había recorrido el lugar siendo niño (Aub, 1958: 129).

Así, Max Aub apostilla en una nota que

Pablo y Fernanda fueron a Gosol (...) en el otoño de 1906 (...) El llamado "periodo negro" debiera titularse (...) "periodo románico catalán" (Aub, 1958: 180-181, nota 10).

De ahí que incluya el *Dibujo de Picasso* (Aub, 1958: 218; 1961: 31; 1962: XXXVIII) (il. 76) y *Cabeza románica catalana* (Aub, 1958: 213; 1961: 32; 1962: XXXVII) (il. 77). El primero corresponde a una *Cabeza de joven* perteneciente a una serie de

litografías efectuadas en 1945-1946 (ésta es de febrero de 1946) y el la segunda a un fragmento (la cabeza) de la Virgen con el niño que se encuentra dentro de la mandorla mística del Frontal de San Quirce de Durro (Museo de Barcelona) (il. 77bis). Indudablemente la intención es comparar las dos imágenes para justificar la teoría de la influencia románica catalana en Picasso (vid. il. cap. VIII). Influencia apuntada sucintamente por A. Vallentin con motivo de los cuadros pintados en Gosol, sobre todo *Deux Femmes nues se tenant* (1957: 35)⁷ y defendida antes por José Camón Aznar en el capítulo "El expresionismo español y Picasso" (Camón, 1956: 329-332) pero que desconocemos si Max Aub lo tiene en cuenta.

De todos modos *Campalans* aporta un documento gráfico a la posible influencia "negra" en el grupo, influencia que se aprecia en *Idolo, 1908* (il. 29), apostillando:

¿Qué le llevó a dibujar, en 1908, este ídolo, sin duda perteneciente a Matisse? Prueba que el interés de los amigos de Picasso por el arte negro es anterior al que suponen algunos historiadores del arte contemporáneo (Aub, 1958: 304-305).

Arte negro que para nuestro escritor vendría, como el collage, por la línea de los escritores, concretamente de Cendrars⁸, como afirma en una novela de cierta correspondencia, *Luis Alvarez Petreña* (Aub, 1971f: 176).

Finalmente el gran momento de Picasso llega (vid. cap. I) con la vinculación *declarada* a la izquierda y con su toma de partido por el bando republicano en la

7. Max Aub subraya el párrafo completo mediante una raya vertical en el margen derecho y anota "Ripollés", lo que significa que supone que la sugerencia procede de él.

8. Cendrars tiene una gran importancia para Max Aub, de hecho se identifica con él a través de *Luis Alvarez Petreña*. De él incluso llega a decir:

"Este Cendrars, otro extranjero de los que han hecho literatura francesa: Apollinaire, Cendrars, Supervielle, Crommelynck, Ramuz, Beckett, Ionesco como no sean los maricones como Gide, Cocteau, Genet... Con la pintura pasa lo mismo: Picasso, Gris, Picabia, Miró, Kokoschka, Soutine, Klee, Chagall, Stael, creo, Giacometti, Modigliani. París es el gigoló de Francia o, tal vez, Francia es la que vive de la puta de su capital" (Aub, 1971f: 170, 171).

Contienda Civil Española, postura que mantiene incluso durante la invasión alemana⁹. Estos hechos y su ayuda incondicional, propagandística y monetaria, le convierten en un líder del exilio¹⁰, aunque él realmente no fue un artista exiliado ya que se estableció en París muchos años antes atraído, como otros muchos artistas europeos, por el centro del arte moderno.

Para Max Aub, como para todos los exiliados, Picasso es símbolo y estandarte de su protesta. De ahí que le pida otro *Guernica* por la muerte del Che a través de la "Carta a José Batlló y, por el mismo precio, a Pablo Picasso"¹¹. Recordemos que Aub sí toma parte activa en la protesta a través de su obra de teatro *El Cerco*. Pero Picasso tampoco responde en esta ocasión.

A pesar de que la novela se "interrumpe" en 1914, cuando *Campalans* se marcha de París en dirección a México, hasta que Max Aub vuelve a encontrar al pintor en

9. En *Campo francés*, después de las noticias de "actualidades", como un "skech" cinematográfico se narra una escena entre Matisse y Picasso:

"CALLE DE SAINT HONORE

A la salida de la tienda de un vendedor de cuadros se encuentran Matisse y Picasso

MATISSE Dicen que los alemanes han cruzado la Meuse.

PICASSO No puede ser. ¿No tenemos un ejército? ¿No tenemos oficiales? ¿No tenemos un Estado Mayor?

MATISSE Por eso mismo: es la Academia de Bellas Artes

PICASSO ¿Qué vas a hacer?

MATISSE Me voy a Nápoles, a embarcar para el Brasil ¿Y tú?

PICASSO No sé" (Aub, 1979: 169-170).

Naturalmente Matisse no fue nunca al Brasil, ni siquiera a Nápoles, al menos en esas fechas.

10. Véase artículo de J. Romero Escassi: "Picasso: el gran desterrado" en *Cuadernos Americanos* núm. 277-278 de 1973.

11. Max Aub encuentra el origen de la palabra *guerrillero* en 1908, en el libro de Gonzalo Fernández de Oviedo titulado *Historia Natural y General de las Indias, Islas y Tierra Firme del mar Océano* publicado entonces en Sevilla. El mismo año en que Leandro Fernández de Moratín muere emigrado en París. Moratín fue retratado por Goya y de esta manera Aub introduce la cuestión que le interesa:

"¿Qué cuadro no hubiera pintado este otro afrancesado con la muerte del Che? No estaría mal que hoy -muerto el del tres de mayo [Goya]- que lo hiciera Picasso. Te doy la idea, Pablo. Para ti nada es difícil -además hay muchos relatos- no tienes por qué inventarlo... No tienes por qué inventarlo todo a los ochenta y tantos años. (El Che era más viejo.).

Pero podrías hacer un buen cuadro... Además te lo agradecerían los poetas españoles y yo. Y Fidel Castro, que es un nombre que -ése sí- rima con Picasso" (Aub, 1977: 142-143).

1955 en Chiapas, produciéndose un salto que evita la Guerra Civil Española, sí aparecen referencias tangenciales a aquella (vid. cap. V) y por supuesto se menciona el *Guernica* y la toma de partido por el comunismo de Picasso:

- ¿Que Pablo se hizo comunista? No lo creo. La última vez que le vi estaba pintando un cuadro, cubista eso sí, que llevaba impreso un *Vive la France!*
- El nacionalismo no se opone al comunismo.
- ¡No me diga!
- Pintó un cuadro prodigioso: *Guernica*
- Lo ví, en la cubierta de un breviario del *Fondo de Cultura*
- ¿No le interesó?
- *Eso*, no me interesaba nada. Bebí la hez. Todo lo que he visto me confirma en mi opinión. Es vieja para usted, pero es la mía. Tiene antecedentes, mucho más viejos, muchísimo más viejos... Hace años creí que los hombres podían -recalcó el verbo- ser iguales. Y no: hay demasiados imbéciles. Llega un momento en el que uno se detiene en una idea; hasta ese momento se ha ido variando, con el tiempo; se detiene uno y no va más allá. Si no punto final, punto y aparte. Se queda uno ahí, quieto, falto de fuerzas para seguir adelante, hasta el Juicio Final. Ahí me quedé -bajó el tono-, con Miguel Angel. Verde y azul. (Aub, 1958: 277).

Tras la alusión pictórica al *Juicio final* de Miguel Angel Max Aub tiene que recordar al lector, a través del personaje, que está hablando con un hombre que pertenece a principios de siglo y se quedó allí, no como Picasso, que fue cambiando hábilmente hasta el último momento. Recordemos que Max Aub tiene escrito un "Elogio de la diversidad de Picasso", artículo que desconocemos si llegó a publicar y que encontramos en su archivo¹², en él defiende la libertad del artista a cambiar, a no repetirse, aunque esto último sea lo más fácil:

(¿Qué tiene que ver *Guernica* con *Un fauno desvelando a una mujer?*)

12. Leg. prov. A-B. Max Aub, reproducido en apéndices.

Mudar nada tiene que ver con la perseverancia, ni es cuestión del viento (...) Me echarán en cara los siempre idénticos. Me quedo con los mudables porque la constancia puede residir en la variedad. (...) Ir por dos, tres, cuatro, diez caminos a la vez. ¿Por qué no si se puede? La cuestión es poder (...) Generalmente la gente no cambia, por miedo. Picasso es un valiente, con muchos semblantes, pero un valiente con una gran habilidad, desde luego. Pero el que no es hábil no sabe su oficio. (...) Hay que hacer muchas cosas para poder vivir -no me refiero sólo al trabajo-, entonces, ¿por qué no hacer muchas cosas distintas a la vez? (1-3).

En este terreno es indudable que el propio Max Aub se identifica en su diversidad con el genial Picasso, justificándolo se justifica a sí mismo ante los críticos, que los tiene. Mientras que desarrolla su argumento, entre párrafo y párrafo, machaconamente, Max Aub contrapone dos cuadros de la misma época que no tienen nada que ver.

(¿Qué tiene que ver la señora *Olga Picasso* con *El arlequín con guitarra*? Cito dibujos o cuadros de la misma época) (4).

Max Aub aclara de todas maneras los límites de las variables:

En las mudanzas está el gusto, sin pasarse nunca a los contrarios. Disfrazarse, pero no volver casaca (...) Picasso representa como nadie el aire de su tiempo. Lo fijó en su diversidad creándolo hoy de una manera, mañana de otra (4).

Max Aub hace alusión al *Guernica* de Larrea en este texto

La pintura, como el lenguaje, es un medio de comunicación. Aunque no quieran cada cuadro "Está hablando". Picasso habla de las cosas que le rodean y las pinta a su manera, pero que no le pregunten si el toro o el caballo de *Guernica* representan al pueblo español o el fascismo. No contesta porque no lo sabe ni le importa.

Pinta como piensa, pero no pinta ideas sino lo que siente. Los demás pueden

perderse en conjeturas, él no negará ninguna. Las telas de Picasso hablan su idioma propio, lo mismo vociferan que susurran. De ahí su diversidad: pinta como vive y vive como le da la gana (4-5).

Desconocemos cuándo pudo ser escrito este texto sin dato cronológico alguno, pero hay un comentario parecido en *Campo de los almendros* que podemos fechar cuando se publica por primera vez la novela, en 1968 (Aub, 1981: 253), en el cual da su propia versión acerca del caballo y el toro, de origen persa (véase cap. II).

Observemos la malicia que supone resaltar la falta de respuesta de Picasso a Larrea como desautorización del primero a la teoría del segundo, desautorización que debió correr de boca en boca entre los intelectuales del exilio. Aub conoció el texto de Larrea en el momento en que se publicó en Nueva York en 1947, (si no lo leyó inmediatamente, ya que estaba en inglés, al menos vio algún ejemplar), pero se interesa más a fondo cuando Renau, preocupado por unas habladurías basadas en el texto de Larrea, se lo pide en 1965¹³ (véase cap. II).

Max Aub no podía estar implicado en dichas habladurías, recordemos la presentación de Max Aub del cuadro ante los obreros que ayudaron a montar el Pabellón, discurso que ya hemos tratado en el cap. II. y que demuestra que comprendió perfectamente el alcance de la pintura al tiempo que sale al paso de las objeciones que aquí se mencionan.

Larrea llega a la conclusión de que el artista no siempre dice la verdad, que no vacila en contradecirse abiertamente llegado el caso. Es más,

no repara en recurrir al engaño cuando piensa que la verdad perjudica a su deseo de conservar el misterio preciso para que su obra produzca en cada cual la emoción en que radica su arte (Larrea, 1977: 144).

Pero Picasso no contesta a Larrea como no contesta a Max Aub ni a tantos y tantos

13. Renau, desde Berlín, le pide en varias ocasiones bibliografía, servicio que, por su parte, también recibe Aub. Las tiranteces suscitadas en 1953 por diferencias políticas han sido, evidentemente, superadas.

que le requieren, ni siquiera a los íntimos como *Campalans*. Max Aub refleja en la ficción una curiosa anécdota que afecta al pintor ficticio en la cual Fernande, cuando éste llama por teléfono al amigo, le pone la excusa de que se ha ausentado de París por seis o siete días y por lo tanto no puede atenderle. Posteriormente *Campalans* conoce la verdadera razón, que Picasso se ha encerrado para pintar un cuadro grande

Me siento herido, profundamente. ¿Por qué recurrir conmigo a estas añagazas? ¿No somos amigos?, ¿no pudo decirme: -No quiero que me moleste nadie estos días. No vengas a verme. Déjame en paz una semana? ¿Por qué mentir? ¡A mí! Comprendo que lo haga con cien importunos. Le veo decir a Fernanda: No lo puedo personar. Me duele. Me duele físicamente (Aub, 1958: 210).

Anécdota que no es imputable a la época de Fernande sino a la de Jacqueline, la última compañera de Picasso, que por la lógica cronológica de la narración no puede figurar en la novela. Es a ella igualmente, suponemos, a quien se refiere Max Aub-*Campalans* cuando en el *Cuaderno verde* anota:

Dice que se llama Jacquelin (sic) -por mí: se llamaba-, interesada, acelerada, sucia. Y yo creí que las francesas... (Aub, 1958: 187).

Jacqueline Roque comienza a aparecer en la pintura de Picasso desde 1954 y para muchos es la culpable del aislamiento del pintor, aislamiento que le hacía inaccesible incluso para sus amigos y que también sufre *Campalans* cuando el genio aún convive con Fernande Olivier. Es presumible que Max Aub, quien pensó al menos en la posibilidad de que Picasso colaborara en la edición francesa de su libro con una nota autógrafa¹⁴ sufriera igualmente las consecuencias del aislamiento de Picasso.

Muchos años antes, cuando participaba como comisario en el Pabellón Español en la Exposición de París de 1937, tal vez sufrió alguna de las ausencias premeditadas de Picasso, ausencia a la que se refiere en los agradecimientos de la novela:

14. Carta de Aub a Tuñón de Lara del 23 nov. 1959, leg. 14/47 A-B. *Max Aub*.

Y recuerdo, melancólicamente -bajo el signo de Velázquez, el Greco y Goya- aquella comida, en 1937, en la que, sentado entre Bonnard y Vuillard, frente a Maillol, esperamos en vano a Picasso; y en la que oí -ahora lo recuerdo- por vez primera los apellidos de Torres Campalans (Aub, 1958: 26).

Se podría suponer que esta escena, o una parecida de la que ésta es símbolo significativo, pudo ocurrir en París en 1937. No es un agradecimiento, más bien un recuerdo melancólico y un lamento.

Otro punto inquietante en relación con Picasso sería su afiliación al Partido Comunista. La idea de un Picasso anarquista ha estado siempre presente tanto en sus detractores¹⁵ como en sus admiradores a pesar de su conversión al comunismo en 1944, primordialmente debida a su admiración por los logros de los comunistas franceses durante la Resistencia contra los nazis, como declaraba en una entrevista para *New Masses* ese mismo año (Drew, 1981: 304-305). Sin embargo la libertad artística y estilística de que siempre hizo gala fue un gran problema para el Partido Comunista. Como ya se ha comentado en el cap. VI (9.2), en 1953 y a instancias de Louis Aragon, director de *Les Lettres françaises*, Picasso realiza un retrato estereotipado de Stalin (véase il. 16) que supuso un gran escándalo (Drew, 1981: 322-323). Se recibieron numerosas cartas de protesta de las bases comunistas francesas que consideraron que no se trataba con la suficiente dignidad al líder comunista y L. Aragon tuvo que justificarse (Aragon, 1981: 110-112).

Y, como ya se indicó, Araquistain escribe "Pablo Picasso: Anarquista Ibérico", significativo artículo que creemos simboliza la sensibilidad de los intelectuales españoles hacia el tema, sobre todo la de los socialistas¹⁶. La postura de Max Aub

15. En 1923 la *Gaceta de Bellas Artes* publica un artículo sobre Picasso, "Un renunciador de lo clásico" en el que, aparte de criticar a fondo el cubismo y las nuevas corrientes en las que se mueve el artista, publica los dos dibujos conocidos sobre anarquistas que indican la influencia que sobre él ejerció la "agitada vida del 94 en la Ciudad Condal" (Blanco, 1923: 2-3).

16. Publicado en *Informaciones de las Artes y las letras*, 5-9, 12 de abril de 1973. El manuscrito, fechado en Ginebra en 1953, se encuentra en el *Archivo Histórico Nacional*, leg. 53/pl (a-b).

no debe estar demasiado alejada de la defendida por Araquistain. Lo primero que resalta es lo ridículo de la situación:

Hacía tiempo que en el gran teatro del mundo no se oía una carcajada tan homérica y universal como las provocadas por el anatema que ha lanzado el Partido Comunista francés contra la efigie de Stalin dibujada por Pablo Picasso. No es para menos. Lo que ha hecho reír tanto no es lo cómico sino su degeneración, es ridículo, lo grotesco del asunto. (...) El retrato, hecho rápidamente al carbón, no ha gustado a los comunistas franceses, que han escrito numerosas cartas de protesta, según *Humanité*, su órgano en la prensa diaria.

il. 16



Y las presiones de los dirigentes políticos, manipuladores e intransigentes con el arte:

Esa es la verdad oficial, la verdadera es que no ha gustado al Sr. Paulov, embajador soviético en París porque se parecía más a un campesino ruso que el gran jefe de la Unión Soviética, pero esto debiera ser un gran elogio

para Picasso, es la mejor interpretación para el líder de un Estado proletario.

Y una descripción elogiando el esfuerzo del pintor por no emplear experimentos excéntricos:

El retrato, trazado a la diabla, para salir del paso, de memoria, cuando jamás se vieron en persona, dice mucho acerca del interés de Picasso por Stalin, ni uno ni otro tuvieron curiosidad por conocerse. (...) No siendo un retratista hubiera sido indiferente que Picasso conociera a Stalin. (...) Ha dibujado un Stalin imaginario, anodino, pero hecho sin crueldad, como los que vemos en los grabados de madera de los libros góticos representando personajes antiguos de iconografía desconocida. Retratar así, normalmente, vulgarmente, sin ponerle siquiera tres orejas o cuatro ojos al rostro, como en su época cubista, ha sido su mayor sacrificio a la causa del comunismo, y aunque éste no le haya pedido aún una "autocrítica" como a Aragon, tampoco se lo agradece.

Lo que nadie entiende, es el comunismo de Picasso:

¿Que hace Picasso en el partido comunista? ¿No es el comunismo soviético la negación de toda su personalidad? ¿Es Picasso realmente comunista? ¿Sabe él lo que es?

Araquistain conoció a Picasso con motivo de la Exposición de París de 1937 y debido a su apariencia se explaya en consideraciones racistas muy pintorescas:

Conocí personalmente a Picasso en 1937 (...) me sorprendió más que su sencillez su timidez. Preparabamos la Exposición en la que iba a exponerse el Guernica, aportación desinteresada, no tenía nada de hombre endiosado por el éxito (...) Al contrario que Zuloaga, que era un hombre alto, corpulento, pícnico, sanguíneo, prototipo de una raza bien nutrida y libre, Picasso es menudo, dolicocefalo, asténico, cetrino, el tipo del ibero español, representante de una raza vencida, sojuzgada y explotada durante siglos. Es el

tipo étnico que predomina en las organizaciones anarquistas de España, en contraste con el tipo celta, cabeza redonda, robusto, que abunda en las organizaciones socialistas españolas. (...) Esencialmente Picasso es un ibero, un anarquista, un primitivo español, como artista y como hombre.

El máximo responsable del Pabellón en el que se expuso por primera vez el *Guernica* no entiende el cubismo:

No hablo de aquel arte suyo, como el cubismo y otras formas, que es puro experimento técnico (...) Esa pintura quedará en los museos como una curiosidad experimental, sin consecuencias, sin mañana (...)

Porque entiende a Picasso como parte integrante de la tradición pictórica española

Picasso pertenece a una escuela ibérica. Por llamarla de algún modo, que empieza en los estupendos pintores rupestres de las cuevas del Norte de España y de las rocas levantinas, que continúa en nuestras iluminaciones medievales y sobre todo en los imponentes y dramáticos que ilustran el *Apocalipsis* del Beato de Liébana, en alguno de nuestros primitivos del s. XV, luego en el Greco, cretense iberizado, más tarde en Goya y en Lucas y termina, por ahora, en Picasso y Solana (...) Su arte no es tanto social como racial (...)

Y finalmente, la pregunta crucial que tantos se hacían acerca de Picasso:

¿Que tiene que ver este ibero, este primitivo español, este anarquista racial, con el comunismo soviético? (...) Quizás creyó también que Rusia era el Estado anarquista por excelencia, el Estado de la libertad humana, el Estado anti-Estado, la negación de sí mismo, ensueño de su alma ibérica, como de tantos anarquistas españoles. (...) Todavía quedan algunos iberos españoles, antiguos anarquistas que creen en el mito de que la Rusia soviética es la patria del socialismo, de la justicia, de la paz y de la libertad. Pero

todos, poco a poco, se van curando de ese gran fraude histórico ¿Será Picasso el último?

A pesar de su extensión, hemos preferido incluir la mayor parte del texto que tiene que ver con el iberismo y el anarquismo de Picasso porque se identifica en gran medida con la idea de Picasso que trasciende a través de las páginas de la novela.

Recuérdese (Cap. VI, 9.2) como Aub, a través de Derteil, señala al cubismo como producto del anarquismo (Aub, 1958: 84). Y el mismo *Campalans* está convencido de esto:

El cubismo, aunque no lo crea, era anarquista. Había que acabar con todo y reconstruir. Por eso los españoles tuvimos tanta importancia en ese movimiento. Por lo visto es difícil ser anarquista toda la vida, si es larga. Usted me dice que Pablo acabó en comunista (...) ¿De verdad conoce usted a Picasso? (Aub, 1958: 287).

La aparente ingenuidad de la pregunta final no es tal. Max Aub está recalcando irónicamente que quien considere que Picasso puede ser comunista en algún momento es que realmente no le conoce.

Campalans conoció a Picasso y perteneció a la Escuela de París, de ahí su importancia cuando Max Aub se percató realmente de la personalidad de aquél español desconocido encontrado en Tuxtla. A través de la biografía del pintor se vierten algunas opiniones artísticas en boca del propio Picasso, como cuando por primera vez el pintor le muestra sus cuadros de la "época azul":

Está bien inspirarse del natural. Tomas apuntes, para la memoria. Pero luego hay que pintar sólo en el estudio (106).

Opiniones que pueden perfectamente atribuirse a Picasso aunque es bien conocido el hermetismo del que hace gala:

El asunto es lo de menos. Lo que importa son los hombres. Antes era al contrario. Hacían pintura de historia (98)

En otros casos es *Campalans* quien dice lo que Picasso debiera decir o frases que la leyenda atribuye al genio porque, por lo general, cuando se habla de teorías Picasso no habla, escucha y le quita importancia aparentemente, siempre terminan tomando unas copas (143).

Según la ficción sólo en una ocasión habló Picasso "abiertamente" de pintura y entonces sus palabras no parecen las de Picasso sino las del pintor ficticio

Eso: pintamos por la tangente; nos vamos por las tangentes. Nos fastidia pintar las cosas como las ven los demás -como Renoir o Rafael-. No sé quién dijo que queremos *representar* los objetos como los *sentimos* y no como los *vemos*¹⁷. ¿Qué quieren decir con eso? Nada. Igual podían haber dicho de Greuze, de Manet, de Monet. Hablar de pintura siempre es idiota. Se pinta como le sale a uno de los c... (Aub, 1958: 136)¹⁸.

Picasso se ríe con las ocurrencias de *Campalans* lo mismo que se reía de las de Manolo, así el pintor ficticio anota en su *Cuaderno verde* en 1906:

Pubis de Chabacano [en vez de Puvis de Chavannes, pintor francés, 1814-1898, que desestimando la solución impresionista vuelve a los temas históricos representados con un lenguaje monumental y alegórico] Pablo se ríe hasta atragantarse (Aub, 1958: 192).

Y en 1907:

Algunos imbéciles dicen que Pablo pinta como un niño. No ven que pinta como alma en pena (...) Lo sabe todo: vivió antes ¿Cuándo? A veces se lo he pre-

17. ¿Está contestando Max Aub a Romero Brest con estas palabras de su personaje? Romero Brest que dice de Picasso y Braque:

"una tela de Picasso o de Braque de 1911 o 1912 es tan rica desde el punto de vista de la emoción que se expresa en el tono como un paisaje de Vermeer o de Corot, con la diferencia de que faltan los reparos visibles que la individualizan y la determinan (...) Picasso se abre después del ascetismo y comienza su lucha entre el sujeto y el objeto: su poética se funda en sentimientos, sí, pero sentimientos universales porque son instintivos otra vez. Braque se cierra y cambia el signo de su monismo subjetivista: su poética se funda exclusivamente en sentimientos propios" (Romero, 1986: 122-123).

18. Desplante a la crítica que podría corresponder incluso al mismo Max Aub.

guntado. Se ríe. De eso y de todo: está en el secreto. No puede revelarlo, como es natural (Aub, 1958: 196).

Texto que demuestra el conocimiento de Aub por la riqueza de las influencias de Picasso, influencias comentadas más arriba por el mismo artista ante Zervós (Vallentin, 1954: 149) al tiempo que denota la complicidad entre el genio y el protagonista de la ficción.

Complicidad que se extiende a la animadversión mantenida por *Campalans* contra Juan Gris a lo largo de la novela, así, cuando el segundo dice:

La estética es el conjunto de relaciones entre el pintor y el mundo exterior (Aub, 1958: 217)¹⁹,

el primero le contesta enérgicamente:

¡Qué bruto eres! No, fill meu, no: si la estética es algo, es -para usar tus pedantescas fórmulas-: "el conjunto de relaciones entre el pintor y el mundo interior", ¿me oyes? In-te-rior. ahora bien, como tú todo lo fías a lo que salga, o cómo salga, desde tu punto de vista tienes razón. Pero eso no es estética, ni nada. Pura suerte: plantarse frente al toril y si viene por derecho, basta larga cambiada, de rodillas, en los medios y si sale mansurro-neando, para eso tienes a tus peones que te lo ponen en suerte (217-218).

Picasso está presente en la escena y *Campalans* anota en el *Cuaderno verde* (en 1911):

Picasso, a quien dedico las fórmulas taurinas, se ríe (218).

Hay dos versiones distintas acerca del momento en que Juan Gris contempla "su cabeza" por primera vez, una de ellas está ambientada en el estudio de Picasso. Naturalmente monta en cólera, siendo éste un detalle más de la complicidad de Picasso y *Campalans*.

19. Max Aub simplifica y tergiversa las palabras de Juan Gris: "si la estética es el conjunto de las relaciones entre el pintor y el mundo exterior de las relaciones que conducen al asunto, la técnica es el conjunto de relaciones entre las formas y los colores que contienen, y entre las formas coloreadas entre sí" (Gris, 1971: 37).

No se sabe con certeza de dónde procede la leyenda negra de Juan Gris, que ya mencionamos en el capítulo I y que volveremos a tratar en el punto siguiente, pero se adivina que procede del círculo íntimo de Picasso e incluso de él mismo y esta novela lo hace patente.

Incluso la vida y las costumbres sexuales que mantiene *Campalans* son reflejo de las costumbres picasianas, pese a que se muestra irritado cuando se produce el cambio de Fernanda por Eva. Disgusto que tal vez se deba a su ortodoxo catolicismo. Max Aub es tan consciente de la influencia de las mujeres en los cambios estilísticos de Picasso que los busca igualmente en artistas como Picabia²⁰, a quien estudia años más tarde para documentarse sobre Buñuel.

Finalmente la influencia de Picasso en la obra de *Campalans* se puede apreciar, según los comentarios del catálogo de H.R.T., en las siguientes obras:

- *Ana María Merkel, 1907* (además de los fauves).
- *Cabeza de Cristo ¿1907-9?* (y de primitivos catalanes).
- *San Lorenzo, 1908.*
- *Pierrot, 1908.*
- *La filla de la Carbonera, 1908.*
- *La Fàbrica d'en Romeu, 1908.*
- *Estudio XVI: El Rábano por las hojas", 1908.*
- *Paisaje semiurbano, ¿1909?*
- *El Pintor, 1911.*
- *Retrato de Picasso, 1912.*

20. Max Aub anota al margen de "Francis Picabia: de la naissance a '391'" en el momento en que se describe su "aprendizaje" dadá y sus relaciones con la "bande à Poiret":

"no deja de ser gracioso el largo aprendizaje para aprender a llegar a ser anarquista, de Picabia. ¿Qué influencia tuvieron las mujeres? En todo caso explica la lentitud en relacionarse con Tzara y con Bretón, nunca tuvo prisa. Y luego, volvió a ser primitivo: a colaborar con la más cerrada burguesía" (en Sanouillet, 1966: 21, en A-B.).

Su amigo Picasso además sería propietario de los siguientes cuadros:

- *Retrato corto de Picasso, 1912.*
- *Trama parda, 1914.*

Obras que serán estudiadas convenientemente en el capítulo VIII.

1.2.- El arribista: Juan Gris

Max Aub cita en la bibliografía de la novela el *Juan Gris*, 1946, de Daniel-Enrique Kahnweiler²¹. Esta edición de 1946 sin duda corresponde al *Juan Gris: Sa Vie, son Oeuvre, ses Ecrits*, París, de la ed. Gallimard. En su biblioteca sin embargo sólo encontramos *Les Années héroïques du Cubisme* (París, 1950). La clave la encontramos en los *Agradecimientos*, donde junto a Antonina Vallentin, autora del libro sobre Picasso que hemos comprobado utiliza profusamente, se menciona a Daniel-Henry Kahnweiler y a Renau (también a François Fosca y Georges Braque)

por los datos y documentos que me proporcionaron (Aub, 1958: 25).

Decimos que la clave está en Kahnweiler y en Renau porque seguramente el *Juan Gris* que éste último le reclama desde Berlín el 19 de diciembre de 1963:

envíame también *por favor* dos libros que te presté, el *Juan Gris* y otro con datos sobre los pintores "fin de siècle" o "belle époque"... (no recuerdo el título exacto)²²

es el de Kahnweiler que cita en la novela, mientras que el referente al ambiente podría corresponder a uno de Fels que Max Aub le devuelve a vuelta de correo²³

¿Por qué razón si el libro que utiliza para documentarse es muy respetuoso con la memoria del pintor en la novela asistimos a un retrato tan negativo?. Incluso

21. Citado por el supuesto crítico Paul Derteil en el artículo "Un pintor desconocido" que se habría publicado en *Arts et littérature*, agosto de 1957. Habla de la palabra alemana *Erlebnis* (Kahnweiler, 1946: 140) con amplias citas de Kahnweiler sin especificar la página (Aub, 1985: 90-93).

22. Leg. 12/8-10 A-B. Max Aub.

23. Carta de Max Aub a Renau del 1-II-1964, leg. 12/8-11 A-B. Max Aub.

se pueden percibir en ella críticas veladas a los planteamientos del galerista (no podía ser de otro modo ya que *Campalans* no podía haber leído su libro aún según la cronología de la novela). Max Aub se hace eco de la "leyenda negra" sobre Juan Gris, no en vano tiene muy cerca a uno de los máximos instigadores, Diego Rivera, que participó en su descrédito junto con el propio Picasso, hechos que se deducen de la correspondencia de Juan Gris con Léonce Rosenberg²⁴.

La contienda entre cubistas es tremendamente enconada. Por un lado estarían los auténticos líderes, los históricos creadores del movimiento como Picasso y (con reservas) Braque, y por el otro el resto, advenedizos y elucubradores. Para algunos, como el coleccionista ruso Chtchoukine, el cubismo es únicamente Picasso, ni siquiera Braque es considerado original, sino un imitador²⁵. El mismo Kahnweiler lucha abiertamente contra los que considera falsos cubistas o imitadores, los integrantes del "Salón de la Sección de oro", celebrado en la galería La Boétie en 1912. De ellos, salvo Gris y Léger los demás son considerados *Erzatzkubisten* o subproductos y los peores serían Gleizes y Metzinger por publicar el libro titulado *Del cubismo*. Es este libro el que actúa como detonante para el abandono de Braque quien confesará posteriormente:

En cuanto comenzaron a definir el cubismo y establecieron sus límites, sus principios, debo decir que me largué (Assouline, 1990: 144).

Ya hemos hablado en el cap. I de la leyenda negra de Juan Gris. Comentamos que la fama y la personalidad artística de Picasso debió intervenir en su contra, pero no sólo eso, los malévolos comentarios del iniciador del cubismo, no sólo con-

24. En las que Gris alude a comentarios maledicentes de Picasso y de Rivera contra los que siguen siendo cubistas en 1918. Juan Gris califica de necio a Rivera, a quien apartó de su lado cuando comprendió que sólo le guiaba una "formidable ansia por triunfar". (Carta de Juan Gris a Léonce Rosenberg desde Beaulieu, 15-9-18 en Gris, 1990).

25. *Campalans* se identifica con esta idea en ocasiones, como cuando dice: "Importa que digan con sólo verlos: Picasso, Léger, Rouault (cosa que no sucede con Gris o con Braque, fabricantes, buenos fabricantes, pero fabricantes)" (Aub, 1958: 183).

tra Juan Gris sino contra muchos otros, dieron pie para que otros, con peores intenciones, siguieran su ejemplo. Como confirmación de que la leyenda negativa de Juan Gris fue promovida por el propio Picasso tenemos el testimonio de Gertrude Stein, quien dice:

Juan Gris era la única persona a quien Picasso hubiera de buena gana borrado del mapa. Lo dicho expresa la naturaleza de las relaciones entre uno y otro pintor (Stein, 1983: 265).

En los primeros momentos del cubismo Apollinaire presentaba la pintura de Gris como

una expresión demasiado rigurosa y demasiado pobre del cubismo científico, procedente de Picasso... Sin embargo, mientras que el arte de Picasso está concebido en la luz (impresionismo), el de Juan Gris se limita a la pureza concebida científicamente²⁶.

Este "cientifismo" atribuido a Juan Gris se aprecia en la novela de manera negativa cuando se dice:

Gris pontifica acerca de su pintura "deductiva" (Aub, 1958: 151).

Si queda algo de Gris, de Gleizes, serán sus teorías. Y lo dudo (228).

Este imbécil de Gris que cree que puede reemplazar a Dios y hacer de nuevo, de la nada, un cuadro. A lo sumo conseguirá un puzzle o -como Mondrian- un bonito juego de construcción, que no es poco (235).

El desprecio de *Campalans* hacia Juan Gris "no tenía medida" ni límite, pues muchos años después, ya muerto Gris, sigue manteniéndolo al hablar con Aub:

Recuerdo que un día Gris aseguró, muy pagado -en todos los sentidos: "un cuadro es una síntesis"²⁷. ¿Cree que no podría haber dicho: "un cuadro es una

26. Apollinaire, *Los pintores cubistas*, (1980, p. 101), citado por F. Calvo Serraller (1990b: 113).

27. Frase que efectivamente pronuncia J. Gris en la conferencia impartida en la Sorbona (Gris, 1971: 43) pero que ya antes había formulado cuando dijo:

"Mi arte es un arte de síntesis, un arte deductivo como dice Raynal", frase que corresponde a *L'Esprit Nouveau*, París, núm. 5 (1921) págs. 533-534

antítesis" o, como quería Croweck, una tesis? Tonterías. ¡Tonterías! ¡Hágame el favor!... Nacen a posteriori. Eso diferencia el arte de la ciencia. En pintura nunca se pueden descubrir estrellas con anticipación (Aub, 1958: 281-282).

Y más abajo, aludiendo a la copia fácil utilizada por Gris:

Aventura [la cubista, de la que reniega] No fue mala aventura...²⁸ Pero estaba abierta la vía. Sólo quedaba seguirla. Es decir imitarla -como ese sinvergüenza de Juan Gris (282).

No hay que olvidar tampoco la intervención del malicioso Manolo Hugué en esta "leyenda negra", pues ciertamente el escultor catalán, furibundo anticubista, estaba asimismo bastante predispuesto por razones nacionalistas contra el madrileño Juan Gris, y no tuvo reparos en proclamar la antipatía que le inspiraba

Detrás de Picasso, vino a Ceret, Juan Gris. Este explica lo que el malagueño no ha querido nunca explicar. Era un hombre que tenía aquella disposición de ánimo que suelen tener los que no lo poseen. Vino también el pintor Bracque, que la crítica chauvinista francesa opone a Picasso como inventor del cubismo. Estas discusiones, ¡válgame Dios!, ¡qué manera idiota de perder el tiempo! (Pla, 1976: 153).

No podemos dejar de pensar que algunos rasgos de *Campalans* están inspirados en este artista "payés".

Pese a los textos aportados, el libro fundamental en que se basa Max Aub es *La pintura europea contemporánea (1900-1950)* de Jorge Romero Brest (México, Fondo de Cultura Económica, 1952). Este autor no aparece en los *agradecimientos*, como lo hace Kanhweiler, Antonina Vallentin o François Fosca, pero el historiador Max Aub lo incluye en una de sus eruditas anotaciones (Aub, 1958: 297 nota 11). Es una

firmado por "Vauvrecy", seudónimo de Amedée Ozenfant, uno de los directores de la revista, pero fueron redactados enteramente por Juan Gris (Gris, 1971: 21).

28. De nuevo Romero Brest cuando dice:

"La supuesta aventura cubista termina en 1914" (Romero, 1986: 153).

nota muy curiosa que ya se ha comentado a raíz del suicidio en el capítulo anterior, y nos proporciona involuntariamente la clave de algunas tergiversaciones maxaubianas. Lo objetivo referente a Kandinsky se transforma en lo "subjetivo" aplicado al mismo pintor. Para Max Aub estos conceptos no significan nada, como hemos visto más arriba en boca de *Campalans* cuando, simulando las palabras de Juan Gris, "un cuadro es una síntesis", afirma que daría igual decir "un cuadro es una antítesis" o "una tesis", sólo son palabras sin sentido por lo que demuestra que son intercambiables.

Pese a corregir en ocasiones su criterio, Max Aub sigue generalmente la misma categorización planteada por Romero Brest, quien trae a colación una de las frases de Picasso:

Cuando inventamos el cubismo, no teníamos la menor intención de hacerlo. Ninguno de nosotros trazó un plan de campaña y nuestros amigos, los poetas, siguieron nuestros esfuerzos con atención pero sin dictarnos su voluntad (Romero, 1952: 109).

Aquel movimiento fue desencadenado por dos hombres, Picasso y Braque, mientras otro sostuvo el cubismo hasta su muerte prematura, este sería

- Juan Gris-, aunque desnaturalizándolo (114).

Unas páginas más adelante ni siquiera Braque es considerado cubista, aprovechando que el pintor declaró en un momento dado que "jamás lo había sido", hastiado de tantas teorías como surgieron a posteriori. Romero Brest, pese a las declaraciones del pintor, afirma que

No obstante, comprendió el cubismo como ninguno y si no llegó a desarrollar la teoría fue porque la guerra del 14 debió destruir su fe en la humanidad (119).

Efecto destructivo y desalentador de la guerra que coincide con la experiencia y la personalidad de *Campalans*

Y con respecto a Juan Gris añadiría:

Mediante el análisis de las formas en sus vinculaciones con los elementos que las constituyen -línea y color-, Juan Gris quería llegar a una especie de matemática de la pintura, dice Christian Zervos. Yo diría a un arreglo calculado del cuadro, porque a pesar de su amor a la ciencia y de su espíritu severo de castellano, a él no se le debía escapar que el empleo de la palabra matemática para su pintura era excesivo en el alcance metafórico. Acaso porque llega tardíamente a la amistad con Picasso y Apollinaire, acaso por impotencia racial para escapar al objeto, Gris no arriba nunca al lirismo y se detiene en la mitad de la cuesta. (...) A Gris le faltaba la soltura genial de Picasso y la sabiduría irónica de Braque y por eso quería resolver con espíritu de geómetra sin serlo el problema de la veracidad del objeto, (...) A veces es mecánico, por exceso de rigor; a veces es frío, por exceso de *pathos*. (...) Lo grave no es que haya tenido preocupaciones intelectuales, sino que haya sido incapaz de explotarlas y de evitar así la contención que a menudo lo empequeñece (...) Si él hubiera comprendido que la meta era falsa y que aun sin quererlo recaía en un naturalismo sin emoción, acaso hubiese alcanzado la expresión lírica que le fue esquiva (114-115).

Algunas frases tímidamente elogiosas hacia Juan Gris dulcifican lo negativo de esta crítica pero el tono general es de censura como se ha podido comprobar. Trae a colación igualmente a otros historiadores que han tenido una visión negativa de Juan Gris, como Herbert Read, de quien dice que ubica a Gris junto a Braque en el grupo de cubistas con *tendencia blanda - tenderminded*, que llevan la abstracción hacia un fin decorativo (115). A pesar de no estar totalmente de acuerdo él, pues considera que Gris también tiene características de lo que Read llama cubistas de tendencia dura *-tough-minded-*, grupo que suprime toda orgánica sensibilidad y crea un mundo mecánico (116), lo cierto es que en líneas generales se identifica con las críticas negativas.

Las diferencias entre *Campalans* y Gris se aprecian fundamentalmente en las tremebundas discusiones que sostienen a lo largo de la novela como la descrita en casa de Stein. Juan Gris comienza diciendo:

Para que una emoción pueda ser transcrita en la pintura debe ser, ante todo, compuesta por elementos que pertenezcan a un sistema de estética resultante de la época (Aub, 1958: 19)²⁹.

Y *Campalans* contesta furibundo:

La pintura es la pintura como el hombre es hombre o el vino, vino (...) Sólo Dios puede juzgar. La verdad es que los que hablan de pintura se creen Dios (...) Acabo de leer esta prodigiosa necesidad: Cada artista europeo sabe que el arte que cultiva es la expresión de un mundo existente que aspira a perdurar o de un mundo que se anuncia y las búsquedas se enderezan hacia la creación de un lenguaje, que para serlo no puede ser absolutamente personal. ¿No os fastidia? Juanito, dedícate a pintar y déjate de monsergas (Aub, 1985: 24)³⁰.

La nota en que Max Aub cita la conferencia dice así:

Juan Gris reunió sus teorías en una conferencia que dio, en 1924, en la Sorbonne: se publicó ese mismo año en el número 6 de la *Trasatlantic Review*, pp. 482-488 (Aub, 1958: 181 nota 17).

29. Palabras que se corresponden con una cita casi exacta (Gris, 1971: 32) de la conferencia pronunciada ante el "Grupo de Estudios Filosóficos y Científicos", fundado por el Dr. Allendy en la Sorbona, Anfiteatro Michelet, el 15 de mayo de 1924. Fue publicada íntegramente en la *Trasatlantic Review*, (París, vol. I, núm. 6, junio de 1924, págs. 482-488. Vol. II, núm. 1, julio de 1924, pág. 75-79), revista citada en la novela (Aub, 1958: 181 nota 17).

30. ¿De nuevo Aub cambia la posible cita de Gris?:

"Los pintores heredan caracteres adquiridos de sus predecesores; por esto, toda obra importante ha de corresponder a su época y al momento en que fue hecha. Es fechada necesariamente por su propio aspecto. La voluntad consciente del pintor no puede intervenir. Todo aspecto voluntario y creado por un gusto por la originalidad sería ficticio; toda manifestación expresa de la personalidad sería la negación misma de la personalidad" (Gris, 1971: 47).

A esta conferencia responden muchas de las intervenciones de Juan Gris en la novela, por ejemplo, cuando dice:

Mi pintura es deductiva (...) perfectamente racional. obedece a leyes (...) Voy de lo particular a lo general. Cézanne hacía un cilindro de una botella, yo -recalcaba el "yo"- de un cilindro hago una botella (153).

Aderezada de comentarios punzantes por parte de *Campalans*, Max Aub reproduce las declaraciones de Juan Gris no en *Transatlantic Review* sino para *L'Esprit Nouveau* (Gris, 1971: 21).

Pero es si no inexacta al menos poco ajustada la atribución de la frase:

Para mí, un cuadro es un problema matemático. Nunca sé lo que voy a pintar (Aub, 1958: 153)

que se contrapone con los fundamentos de J. Gris que defiende que para que se pueda pintar algo es necesario contar con la idea previa de lo que se trata y que se ejemplifica perfectamente cuando dice que se hace un clavo con un clavo ya que si la idea de clavo no preexistiera habría el peligro de hacer unas tenacillas (Gris, 1971: 29), puntualizando a Braque que había manifestado que un clavo se hacía con hierro. Max Aub sin duda le atribuye la frase anterior deduciéndola del método de trabajo explicado en "Notas sobre mi pintura":

No es el cuadro X el que llega a coincidir con el asunto elegido, sino el asunto el que llega a coincidir con el cuadro (...) Por esto, nunca sé de antemano el aspecto de un objeto representado (Gris, 1971: 23).

Hay que recordar que en la revista *Alfar*, a la que estuvo vinculado Max Aub, se tradujo el famoso texto de esta conferencia en el núm. 43 de septiembre de 1924, posiblemente gracias a Manuel Abril que ya en noviembre de 1923 había publicado un importante artículo en dicha revista titulado "El pintor Juan Gris". Autor que también publicará la reseña de la muerte del pintor en 1927 en *La Gaceta Literaria*³¹:

31. En la misma revista, el núm. 11 dedicado a Góngora, del 1 de junio de 1927,

Una de las figuras esenciales de ese "periodo heroico", cuyas gestas revolucionarias y cuyos gestos pintorescos adquieren ya una lejanía de leyenda, recogidos en varios anales, desde ciertos libros novelescos, como *La femme assise*, de Apollinaire y *La negresse del Sacré Coeur*, de André Salmon, hasta los textos críticos y anecdóticos de Apollinaire, Maurice Raynal, André Warnod, Carco, Fels³², etc (Abril, 1927: 59).

Hay muchos más datos negativos contra J. Gris que se pueden apreciar en la novela, por ejemplo el hecho de que se ganase la vida como ilustrador en *L'Assiette au Beurre* es considerado como prostitución artística y por lo tanto una profesión despreciable (Aub, 1958: 135). Estas revistas humorísticas son tratadas como de baja estofa, como revistas "de moda o de modas", ignorando la tradición rebelde que anida en sus páginas. J. Gris es "un burgués" y "un señorito" que sólo cuando ha visto abierto el camino del cubismo lo sigue porque le parece más cómodo, preocupado siempre por su seguridad. *Campalans* no duda en echarle en cara una y otra vez sus "dibujos revisteriles" como si formaran parte de un pasado deshonoroso. Y finalmente es muy característico de las preocupaciones maxaubianas sacar a colación la política:

A Gris nunca le interesó la política, Torres aunque no hacía alarde de ello, la llevaba en la sangre. Picasso era testigo, sin más (Aub, 1958: 150).

Muestra de prejuicios heredados de la situación política republicana y de la Guerra Civil Española en la que se hizo necesario tomar partido. El ideario de Juan Gris dentro de la novela es que

Nosotros debemos ver las cosas como pintores, exclusivamente como pintores, (154).

publicará el artículo "Juan Gris", en el que alude al crítico francés autor de *Brandy, mucho brandy* que llamaba a los cubistas "pintores de puertas".

32. Este autor también es conocido por Max Aub y utilizado para la novela. Prestado por J. Renau no se encuentra en la actualidad en su biblioteca.

Frase que resulta de llevar más allá de lo que pretendía las intenciones de J. Gris cuando habla de las posibilidades de la pintura.

Hay cierta contradicción en la novela acerca del orden y el desorden atribuido a Gris. Mientras que en ocasiones se le califica de "hombrecillo ordenado" (152), en otras se resalta lo cochambroso de su taller en el Bateau Lavoir (148). Esta forma de vivir no cuadra con la higiene de la pareja protagonista por lo que Max Aub utiliza los dos aspectos en su negatividad. A este respecto es conveniente recordar las palabras de Kahnweiler

L'atelier de Gris était très pauvre, mais je n'ai pas l'impression que son dénuement, son désordre et sa saleté m'aient frappé à cette époque, car son aspect était celui de bien d'autres ateliers d'alors. Il ne différait en rien notamment de celui, voisin, de Picasso, avec sa montagne de cendres, lave refroidie, à côté du poêle, son divan jonché de toiles et de dessins roulés, couverts de poussière. (Kahnweiler, 1946: 16).

El retrato que le hace *Campalans*, titulado *La cabeza de Juan Gris*, representa una librería (existen tres reproducciones, vid. cap. VIII) y está fechado en 1912. Los estantes están llenos de libros y las líneas horizontales y verticales significan orden, cuadrícula, geometría, masa de conocimientos inútiles³³ y está sin duda inspirado en los retratos de *Apollinaire* o de *Marie Laurencin* efectuados por Picabia de 1916 a 1918 (vid. cap. VIII), cuadro vinculado de alguna manera a Alfonso Reyes pues a él está dedicado (Max Aub le hace su propietario en el catálogo de H.R.T.).

La postura de Picasso con respecto a Juan Gris, al menos en la novela, es de mera complicidad con *Campalans*. Max Aub no pone en su boca ningún comentario demolidor contra el madrileño, no puede tener la certeza de que participara en su hundimiento.

33. Recordemos a *Luis Alvarez Petreña* cuando dice "estoy podrido de literatura".

1.3.- Coincidencias entre J. T. C. y Manolo Hugué

Recordemos de nuevo la intervención del malicioso Manolo Hugué en la "leyenda negra" de Juan Gris ya mencionada unas páginas atrás y en el cap. I:

No podemos dejar de pensar que algunos rasgos de *Campalans* están inspirados en este artista "payés"

[Gris] Era un chulo madrileño al que le gustaba bailar el *chotisch* (Aub, 1958: 283).

Y dentro de la novela también se mencione la antipatía que efectivamente se dió entre Manolo y Gris

Gris era madrileño y Manolo catalán. Se odiaban (285).

Otra coincidencia entre los dos es que tanto Manolo como *Campalans* son considerados anarquistas de acción o descontrolados, en el caso del personaje de ficción es Paul Laffitte quien recuerda que Juan Gris le llamaba "anarquista de acción" (Aub, 1958: 17), sentencia que se demuestra falsa cuando el personaje no participa en los atentados promovidos por sus amigos de la *bande à bonnot*. En el caso de Manolo es Dalmau quien le llama "anarquista desenfrenado" cuando el escultor protesta porque Dalmau tiene necesidad de vender su abrigo, prenda que que compartían los dos (Pla, 1976: 93).

También coinciden en el sentido religioso. Rafael Benet decía de Manolo que era un panteísta que creía que Dios es todo (Pla, 1976: 200) mientras que *Campalans* llega a decir:

Dios: el arte (Aub, 1958: 150).

Igualmente cuando Max Jacob le dice a *Jusep*

No seas bárbaro (121),

podría estar haciendo una referencia a Manolo, aunque el término exacto que utilizaba Manolo era "bestia". Lo decía de Nonell, Picasso y *Torres Campalans*, y Max Aub aclara en nota aparte:

No siguis bestia. No es un insulto, es, en catalán, tener *empremta* o empuje, fuerza desbaratada (...) dejarse llevar por un impulso ciego (181, nota 13).

Manolo Hugué era un gran amigo de Picasso, habitualmente hablaban entre ellos en español, cosa que al decir de G. Stein no era habitual. Picasso se ríe y se divierte enormemente con sus historias, este aspecto de nuevo relaciona al pintor ficticio con el escultor, ya que Picasso es cómplice de las chanzas y pullas que *Campalans* dedica a Juan Gris.

Hay una falta de precisión en la novela cuando en 1955, hablando con Max Aub, el pintor dice:

Gris, Manolo, yo, hubieramos vuelto el 14 de poder hacerlo; pero, prófugos, nos quedamos con las ganas (285)

porque Manolo sí vino a España en 1914, aunque más tarde volvió a Francia.

1.4.- Relaciones con otros artistas

Son fundamentales para comprender la situación crítica planteada por la novela. Por un lado *Campalans* va evolucionando en gustos y esto le lleva a rechazar las etapas anteriores (impresionismo por fauvismo, éste por el cubismo...) y naturalmente a los artistas con los que ya no encuentra afinidades. Por otro lado hay artistas del pasado que se rechazan por caducos y otros que se consideran eternamente modernos, equiparables a Picasso, como los primitivos (románicos), Giotto, el Greco o Goya. Todos los comentarios, positivos y negativos, dedicados a los pintores de su momento histórico y anteriores, tienen un marcado signo evolucionista. En este sentido, aunque no nos molestaremos en dilucidar los orígenes de cada comentario, habría que tener muy en cuenta la historia de *La pintura del siglo XX* de Jorge Romero Brest, quien construye una historia evolucionista que va conquistando territorios para la expresión artística poco a poco, partiendo de los *fauves*, que se quedan en el camino, hasta llegar al cubismo, considerado el momento culminante, después de él sólo se apunta, un nuevo movimiento que corres-

ponde al arte abstracto o concreto y que "podría llegar a ser el punto de partida del estilo por crearse de nuestro siglo, acaso del próximo" (Romero, 1952: 10 y 1986: 10). La edición que maneja Max Aub se publica en 1952³⁴, por lo que podemos comprender que en gran parte la novela sigue los dictámenes de este ensayo, como lo consideraba su autor³⁵. En el prólogo a la primera edición, Romero Brest comienza diciendo que no cree en la imparcialidad del juicio artístico,

El crítico es un hombre en cuya intimidad actúan dialécticamente la imparcialidad a que aspira y la parcialidad que lo cerca por doquier (7).

Pero se mantiene más ecuánime que el novelista que llega hasta las últimas consecuencias de las categorías del juicio, manteniéndose deliberadamente parcial a través del personaje de *Campalans*. A esta categorización maniquea corresponden las listas de antipatías y preferencias entre artistas que crean líneas de evolución significativas, como veremos a continuación.

1.5.- Antipatías artísticas de J. T. C.

Este punto, al igual que los siguientes, está en relación con la evolución artística de *Campalans*. Así, cuando llega a París, su primera visita será para la Casa de Victor Hugo, donde encuentra a unos pintores con los que no se puede identificar como son Gavroche, Fantín-Latour o Carrière (Aub, 1985: 127). Le

34. En 1986 se realiza la primera reimpresión (la primera reimpresión data de 1959) que incluye una segunda parte, con el arte de América (1920-1974) y Europa (1950-1974).

35. Sin menospreciar las aportaciones de los numerosos libros de arte de su biblioteca, algunos ya mencionados:

Dorival, Bernard (1944): *Les Etapes de la peinture française contemporaine*, vol. II: *Le Fauvisme et le Cubisme (1905-1911)*, París (con marcas y acotaciones)

Fosca, François (1956): *Bilan du Cubisme: Souvenir et documents*. París

Georges-Michel, Michel (1954): *De Renoir a Picasso. Les Peintre que j'ai connus*, París

Seuphor, Michel (1950): *L'Art abstrait: Ses origines. Ses premiers maîtres*. París.

extrañan los gustos de Victor Hugo pues encuentra que esta pintura no es en absoluto "revolucionaria".

Poco después, al visitar el Salón de Otoño de 1906,

Se alzó de hombros ante "el chocolate" de Carrier (sic), oscuro por gusto, que no correspondía al suyo (132)

El "chocolate" se refiere al tono general marrón rojizo de los cuadros que no utilizan los colores puros, que todo lo reducen a mezclas entre el gris y el marrón. Este comentario también lo encontramos en la biografía del escultor Manolo (Pla, 1976: 102) referido al exceso de colores vivos en cierta pintura francesa.

Cuando *Campalans* visita el Louvre por primera vez en 1906, efectúa una serie de comentarios, de aceptación o de rechazo, que son muy interesantes. Negativos son los que dirige a Moreau, Cabanel, Baudy, Meissonier y Puvis de Chavannes (117) y anota en el *Cuaderno verde* ese mismo año:

Hablan y no acaban de Gustave Moreau. Vi y no salgo de mi asombro. ¿Ese, maestro de éstos? (Aub, 1958: 192).

Se refiere a los *fauves* y, en 1907, también en el *Cuaderno*:

Me aseguran que algo de lo que digo lo predicaba Gustave Moreau a los Nabis. Callaré (196).

Son igualmente interesantes los negativos comentarios que dirige a Poussin:

El *cogito ergo pingo* de Poussin no podía ser más que el lema de un pintor que dedicó toda su vida a copiar a los demás. El que piensa pintando, o el que siente pintando, tanto me importa, no pinta. No pinta nada (Aub, 1958: 20).

El pintor ficticio rechaza en Poussin el mito que la tradición le ha impuesto, invistiéndole de una aureola de maestro de la escuela francesa, como un personaje solemne empapado de principios creados por axiomas científicos y deductivos, imagen que asimismo proyecta el solemne autorretrato del Louvre que le da un aspecto

de sabio antiguo. Y la frase está extraída de Romero Brest, quien la trae a colación al hablar de Matisse

Matisse llega a esa condensación a fuerza de pensamiento. No cabe duda de que es un intelectual. *Cogito, ergo pingo*: el lema de Poussin podría ser el suyo (Romero, 1986: 39).

Un ejemplo más que demuestra que Romero Brest es una fuente fundamental para Max Aub, quien utiliza esta información, eso sí, a su antojo.

A Poussin no le gustaba Caravaggio, consideraba que destruía la pintura. La contraposición entre estos dos artistas se percibe en la novela como el mal y el bien, la energía y el amaneramiento, la autenticidad y la falsedad, el artista "prostituido" a la corte o la burguesía y el artista comprometido con el "pueblo". Los pintores reflexivos se contraponen igualmente a los creativos, así, en la crítica de *Paul Derteil* encontramos estos ejemplos:

No va más del Veronés a Lawrence que de Teniers a Renoir; ni de Rafael a Goya que de Mengs a Monet. Pero ¿de Velázquez a Picasso?, ¿de Turner -doy todas las ventajas- a Braque?, ¿de Seurat a Gris?, ¿de Bouguereau a Mondrian? Va un mundo. Tanto como de Cimabue a Rafael, tanto como de la Venus de Médicis a una figura de la catedral de Chartres, tanto como de un Cánova a un fetiche sudanés (Aub, 1958: 84).

Evidentemente es una concepción maniquea de la historia del arte y se proyecta, como vemos, hacia atrás, hacia el pasado, alcanzando igualmente a Miguel Angel y Rafael, quien tendría tan poca entidad que no se distingue, al modo de ver de *Campalans*, de un Andrea del Sarto, como comenta en 1914 (183).

Sin embargo los comentarios más demoledores se encuentran entre los dirigidos a los "artistas académicos y burgueses", como Bouguereau, que ignora la carroña, que es en lo que quedarán el día de mañana sus desnudos (208). Y eso que debía ser apreciado por los anarquistas, como dice Kolpanski

Si eres anarquista te debería gustar Bouguereau [dirigido a *Jusep*]

- Hay que darle a Bouguerau lo que es de Bouguerau (208)

Bíblica frase que separa lo que es pintura de lo que no lo es, advirtiendo casi de lo que puede ser una falta contra el creador:

Dios perdone a Cabanel, a Baudy, a Meissonier, a Puvis de Chavannes, a Moreau ¿Es que la gente no tiene ojos? (117).

Incluso se permite un juego de palabras con *Pubis de Chabacano* (192) a quien considera un "señorito", como a Delacroix, Juan Gris o Degas, un reaccionario (231).

De nuevo tenemos que remitirnos a un volumen que también es básico en la documentación de Max Aub sobre el *fauvismo*, el de Dorival de 1944, pues con respecto a Puvis de Chavannes se puede leer lo siguiente:

un mur nu serait plus vibrant que ceux du Panthéon, où Puvis de Chavannes peignit sa belle *Vie de sainte Geneviève* (1944: 82).

Refiriéndose a lo que pensaban entonces los *fauves* que buscaban unas composiciones distintas llenas de colores vivos y luminosos por lo que no resulta extraño que *Campalans*, dentro de su mentalidad impresionista primero y *fauve* después, despreciara a Puvis de Chavannes.

La pintura histórica de David o la romántica de Delacroix tampoco es de su agrado

Pintar la *Coronación de Napoleón* o la *Balsa del "Medusa"* es cuestión, únicamente de saber hacerlo. Oficio de decoradores, de condecoradores (205).

Meissonier es calificado de retrogrado, tanto en la pintura como en la política, al igual que Detaille, lo uno lleva a lo otro, "no podía ser de otro modo" (125).

En otras ocasiones se trata de determinar los caminos erróneos:

Rouault está bien. Pero ¿Qué más se puede hacer por ese camino? (196)

Y en 1907:

¿Que de particular tiene que (Rouault) pinte como lo hace si fue vitralero?.

Cada quien pinta como fue (...) ¿Será cierto, como quiere R.(ouault), que todo arte es confesión? (195)

Como en otros casos que señalamos, Max Aub se basa en el texto de Bernard Dorival (1944) que se encuentra en su biblioteca subrayado y anotado, de hecho estas mismas frases las encontramos en sus márgenes. Dorival informa sobre los orígenes religiosos y artesanales de Georges Rouault y Max Aub anota en la pág. 56:

¿Qué de particular tiene que R. pinte como lo hace si fue vitralero? Cada quien pinta como es (en Dorival, 1944: 56)

Con lo que se hace eco de los críticos que consideran que los rasgos peculiares de su estilo, como el trazo negro que marca los contornos o la luminosidad de los fondos, provienen de su oficio como pintor de vidrieras³⁶, sin embargo el pintor emplea estos recursos en sentido expresionista y tonal, utilizando el negro como color para condicionar la gama cromática. Quien verdaderamente tiene influencia sobre Rouault es Gustave Moreau, cuyo estudio frecuentó, junto con Matisse y Marquet a partir de 1890³⁷.

Sin embargo es más benévolo con Rouault que con Gris o Braque (183) porque hasta cierto punto se le identifica con los pintores "sociales" que se ocupan de las temáticas de seres marginales (prostitutas y saltimbanquis), al igual que el inimitable Goya, Daumier, Forain o Picasso (197-198). Y es que, anota Max Aub en el mismo volúmen,

¿Qué tienen las putas, los payasos y los (jueces) que son los temas fundamentales de la pintura del tiempo? quedan los paisajes para los (aceptantes) y los cobardes

El pueblo invade la pintura. ¿Qué es lo mas escandaloso y visible (?) los bares y la prostitución: ¿Quién los reprime? Lo que aparece, con la

36. Fue aprendiz en el taller de un pintor y restaurador de vidrieras de 1885 a 1890.

37. Al morir su maestro en 1898 pasó a ser conservador del Musée Moreau.

(cupilia) pintura es el dolor. Y no el del dentista.

refiriéndose a Rouault y al hecho de que Dorival signifique el interés de este pintor cuyo espítitu es religioso en su esencia y popular en su expresión (Dorival, 1944: 60).

Pero esto no le ocurre con Millet:

¿A dónde van esos infelices de Rousseau, Davignon, Díaz o Corot, o ese bobo de Millet? (Aub, 1958: 117).

De quien ni siquiera entiende que le pudiera agradar a Van Gogh (190) siendo éste, se sobreentiende, un genio visionario preocupado realmente por los pobres (193) y Millet, tan relamido, falso e hipócrita como (Guido Reni (195).

La explicación viene anotada en el *Cuaderno verde*:

Sólo los ricos pueden pintar pobres tan buenos y satisfechos como los hizo Millet (192).

lo que supone un gravísimo pecado:

Todos los que pintan campesinos como si fuesen santos irán al infierno (106).

Max Aub no inventa la mayoría de las veces, recrea un estado de opinión, aunque carga las tintas sobre los aspectos con los que se identifica. En este caso hay que tener en cuenta que está basándose fundamentalmente en un texto clave que se encuentra en su biblioteca, el libro de Bernard Dorival, *Les etapes de la Peinture Française contemporaine. Tome deuxième. Le Fauvismo et le Cubisme* (París, Gallimard, 1944). En él encontramos las mismas opiniones con respecto a Van Gogh y a Millet:

Nul doute que le choix de ses sujets n'ait été dicté à Van Gogh par l'exemple de Millet, objet principal de son admiration. Mais quelle différence dans leur traitement,

marcadas expresamente por Max Aub (en Dorival, 1944: 18), y en páginas sucesivas realiza anotaciones al margen que posteriormente encontraremos en la novela for-

muladas de manera parecida o igual:

Los campesinos de Millet no son de ninguna parte, luego no existen (en Dorival, 1944: 18).

Lo feo, tan hermoso (en Dorival, 1944: 19).

Todos los que pintan campesinos como si fuesen santos irán al infierno (en Dorival, 1944: 19).

Con respecto a sus "contemporáneos" la suerte será aproximadamente la misma. Tras practicar el impresionismo a su llegada a París pasa a admirar a los *fauves* que serán denigrados al abrazar el cubismo de Picasso. El ejemplo lo tenemos en Renoir, a quien admira al principio, cuando visita el Salón de Otoño

Veía todo por primera vez. Sobre todo: Renoir. Quedó absorto ante dos de sus desnudos (uno de pie, otro sentado) (Aub, 1958: 120).

Y en 1908, en el *Cuaderno Verde*, anota:

Seurat, punto; Monet, coma; Renoir, punto y coma (196).

Pero en la carta que envía a su amigo gerundense *Enrique Beltrán Casamitjana* en 1906 ya le comunica que ha conocido a una amiga que le ha prometido presentarle a unos amigos que

han dictaminado que Renoir y Monet han pasado a la historia (Aub, 1958: 179).

Se trata de Ana María y los *fauves* y a raíz de ese contacto nos explicamos el comentario que aparece en el *Cuaderno verde* en el que califica a Renoir de "señorito", como a tantos otros denigrados. Y cuando en 1911 se ve obligado a trabajar al caer enferma su compañera, prefiere alquilarse como "hombre Sanwich" antes que entrar a fabricar falsos Renoir, no por escrúpulos morales, sino *estéticos*.

Entre estos pintores *fauves* se encuentra Derain, a quien *Jusep* conoce por mediación de Ana María. En 1906 dice de él escuetamente "está bien" (189), pero más adelante comenta:

Derain hará lo que quiera. Pero ¿sabe lo que quiere? Tan simpático, tan abierto... (190).

Y esta simpatía no es realmente un descubrimiento alagador, no nos engañemos. En el caso del *Sabio* es una muestra de su "buena educación" de "señorito" que le hace digno de desconfianza y hasta de cierto desdén³⁸.

Van Dongen se contrapone a Picasso en la crítica de *Paul Derteil* porque en 1918

aseguraba que, en el momento de ponerse a pintar, sabía exactamente a dónde iba: veía su cuadro. En cambio Picasso ha dicho que, al enfrentarse con la tela, "hay que tener una idea de lo que se va a hacer, pero una idea vaga" (84).

Para el crítico

Sólo los no artistas (...) no comprenden este hacerse de la obra a medida que crece (84).

por lo tanto Van Dongen sería un "no artista".

Pero el personaje por excelencia de este periodo es Matisse quien ejerce una influencia tan grande sobre *Campalans* como la del propio Picasso. Su huella se deja sentir en la obra del pintor ficticio en numerosas ocasiones: *Idolo*, *La lágrima frente al espejo*, *Bodegón* o *Proyecto de cartel* (para el Carnaval de Niza).

Cuadros con gran diversidad de fechas que no se corresponden con los malignos comentarios que anota en el *Cuaderno verde*, como cuando en 1906 anota:

Matisse, sí, como pura epidermis. Hermoso traje para vestir la pintura, pero ¿la pintura? (190).

Y en 1908, también en el *Cuaderno Verde*:

Para sensación y sensacionalismo Matisse e hijos [los fauves]. Callejón sin salida (...) Matisse quiere "el equilibrio y la paz, la calma y el reposo".

38. Es un sentimiento que comparte con el autor, recordemos los comentarios con respecto a Ugarte en el cap. II.

Que se pegue un tiro. Al limbo. El paraíso debe ser otra cosa; deben saber (206).

Del mismo año, cuando habla del "museo imaginario" de las "pinturas comparadas", a Matisse le contraponen Angélico, tal vez por el contraste entre espiritualidad y superficialidad (207), pero en realidad lo que Max Aub hace es seguir el ejemplo de Romero Brest (1986: 40).

En 1912, a la vuelta de Matisse de un viaje por el norte de Africa, *Campalans* anota en su *Cuaderno Verde*:

Vuelve vencido de su viaje a Marruecos. Pudo más el sol. Ya no tiene nada que hacer por su camino natural. Será curioso ver a dónde va. (228).

Y en 1955, conversando con Max Aub, *Campalans*, que se deshace en improperios contra todos los críticos, acaba refiriéndose a Matisse:

Lo que sucede es que del arte sólo se pueden decir tonterías (...) ¡Vamos! Al que me explique por qué los ladridos de esta fuente son rojos y no verdes... Además, si me lo explica ¿qué importancia tiene? Que si Matisse es mejor que Picasso..., ¿y qué? Críticos..., anunciantes y gracias (280).

Todos estos comentarios no se corresponden, evidentemente, con el desarrollo de la obra pues, como veremos en el capítulo siguiente, en numerosos dibujos de *Campalans* se aprecia la influencia y hasta la copia directa de Matisse.

Ya hemos hablado ampliamente de Juan Gris, pero Braque no corre mejor suerte, a pesar de que en algunos momentos es equiparado a Picasso como inventor del cubismo. Pero también se afirma que

Braque solo, nunca hubiera llegado allí (17)

e incluso es igualado a Juan Gris como simple técnico:

Importa que digan con solo verlos: Picasso, Leger, Rouault (cosa que no sucede con Gris, o con Braque, fabricantes, buenos, pero fabricantes) dice Jusep en 1914 (183).

Pero con Gleizes, Marcoussis o Villón es tan agresivo que contra Juan Gris

Si queda algo de Gris o de Gleizes serán sus teorías. Y lo dudo (228).

Gris, Villón, Marcoussis -los tres escondidos en seudónimos (...) Merititos dibujantes de *L'Assiette au Beurre* o de la *Vie Parisienne*, (286).

El ser dibujante de estas revistas era como prostituirse artísticamente³⁹.

Tampoco Vlaminck se acaba de enterar, no puede entrar en el círculo de los iniciados:

Darle (por) detrás a la pintura, (El triste chiste no es mío: de Vlaminck, que no acaba de entender lo que queremos) (191).

Ni tiene buena opinión de Delaunay, quien se ha pasado a la abstracción siguiendo los pasos de Kandinsky: Delaunay más que Villon pero tampoco gran cosa (224). Y es que Villon "no es nada" (224) y Delaunay por el contrario "iba por buen camino" pero le faltó, al igual que Chagall, "mejor gusto" (232).

Ni de Chirico:

Bueno ese... (...) Siempre se es el pompier de alguna generación (287).

Mientras que Max Aub no puede olvidar su antigua afición por Chagall, afición que le viene desde sus juveniles años valencianos y que le hace ser benévolo con este pintor que, al igual que Delaunay, carece de buen gusto (228)

Hay una explicación ya que en este artista se encuentran cualidades poéticas parecidas a Picasso:

Lo que tienen Picasso y Torres Campalans, que falta a tantos pintores de todos los tiempos, es poesía. Picasso es poeta, en todos los sentidos. De ahí su enorme influencia en la cultura de su tiempo. No es poesía a arranca ojos, demasiado *querida*, como la de Chagall, o la literatura, mala e impuesta, de Dalí. Es poesía auténtica, que no falta en ninguna de sus obras (83).

Y aprovecha para descalificar a Dalí, que sería anacrónico en la novela pero

39. Desde su perspectiva de escritor, Max Aub considera que dedicarse al periodismo es igualmente prostituirse.

del que se permite hacer una caricatura firmada por *J.T.C.* (véase ilustraciones cap. VIII).

La abstracción no tiene muy buena prensa en *Campalans*, sobre todo la de Kandinsky opuesta a la de Mondrian:

¡Anatema sobre Wassili Kandinsky! Eso: ¡a ningún precio! Que se dedique a escribir música. (...) Vio (...) una tela, no supo qué representaba (...) asegura que era un cuadro suyo colgado al revés y se decidió por los tejidos. Tendrá una larga descendencia: en los telares.

Cuando el arte rompe el cordón umbilical con la naturaleza viene a ser arte decorativo, nada menos -si quieren- pero nada más.

El arte abstracto es bueno para los rusos -que huyen de su realidad, y de la de todos-, nunca para nosotros. El pobre Delaunay se ha dejado embaucar por Sonia, pero ya volverá. Ni Larionov, ni Rodhenko [sic], ni Kupka, tienen que ver con la pintura. Buscan otra cosa, relacionada con la fábrica de tejidos de Kandinsky, la arquitectura, la decoración de interiores o de hermosas tiendas; allá ellos. Artesanía (Aub, 1958: 216-217).

Lo que no quita para que en su obra de 1914 encontremos un fuerte componente abstracto siguiendo a Mondrian, pero también a Van Doesburg o Malevitch.

1.5.1.- Lo negativo del arte español

Este aspecto de lo español se aprecia en la novela como una particularidad significativa del arte de *Campalans* y de Picasso. En ocasiones se fustiga a los pintores "bien situados" en el panorama histórico español. Picasso no se quedará en el rincón oscuro de la historia, como Sorolla, Zuloaga, Solana⁴⁰

- Lo pedía a gritos el mundo (...) Inventor (...) Se asombraban de que, de pronto se pusiera a dibujar como Ingres. Olvidaban que es español (282).

40. En estas antipatías se intuye un trasfondo político.

El argumento que subyace es que con el paso del tiempo todo se pone en su lugar y la justicia queda alojada en la posteridad.

En un momento dado aparece el rencor contra los que no participan de las mismas preocupaciones, como cuando discute con Casas, y podemos comprender a qué se debe este sentimiento contra los que están "establecidos"

Odiar para siempre a esos que se sienten seguros de sí (...) como yo, cuando hacía planes, en Gerona (202)⁴¹

Inicialmente tienen una base común al ser miembros de la generación del 98:

Nonell nace en 1873, Picasso en 1881, Gutiérrez Solana como Torres Campalans en 1886. Todos con una base común: la impronta de la generación del 98 (...) Esa influencia, que podríamos llamar del desecho -de lo desecho-, está presente lo mismo en Gavinet o en Baroja que en Gutiérrez Solana o Picasso (79).

Pero la implicación en los acontecimientos les va a separar drásticamente; así, en la crítica de *Juvenal R. Román*, hablando del clima europeo violento y lleno de tensiones previo a la primera guerra mundial, dice:

¿Y ese clima, esa atmósfera, no había de teñir la obra de Picasso, de Zuloaga, de Sorolla, de Nonell, de Solana? Zuloaga y Sorolla, huyendo de complicaciones, escalan verjas y se refugian en los salones. Picasso se queda en la calle. No es pintor lamido ni lamedor. Como no lo será Jusep Torres Campalans (86).

Los más deleznable serían Sorolla y Zuloaga. Sobre ellos escribe *Campalans* en en 1911:

¿Qué relación hay entre nosotros y Zuloaga o Sorolla? Somos de otro planeta (219)⁴².

41. No parece ser un comentario de *Campalans*, sino del propio Aub si cambiamos Gerona por Valencia.

42. El mismo distanciamiento se puede observar entre la generación de Max Aub y los artistas citados.

Sorolla, que muere en 1927, no pertenece realmente a la generación de Max Aub, de todos modos el escritor refleja en su novela *La Calle de Valverde* las maliciosas leyendas que circulaban contra él, como veremos en el capítulo IX en relación con el pintor *Miralles*.

Zuloaga sin embargo, muerto en 1947, se veía, desde el exilio, vinculado al régimen franquista⁴³ y preocupado ante todo por el triunfo económico, como se refleja en la crítica de *Miguel Gasch Guardia*:

Todos con una base común: la impronta de la generación del 98: el interés por los pobres, por los desheredados. Lo que no le sucedió sino esporádicamente, por ejemplo, a Zuloaga, nacido en 1870 y entregado al éxito económico que sólo pueden otorgar las clases privilegiadas. Por eso mismo, no puede considerarse entre ellos (Aub, 1958: 79).

Y apoyado fundamentalmente por Ortega que no entendió que en realidad era Picasso el que más se adecuaba a sus ideas:

Ortega, desde luego, no era entendido en pintura. Va a creer encontrar sus conceptos realizados donde menos debía: en Zuloaga, el virtuoso. No era la pintura del vasco la que correspondía entonces a los arrebatos del ensayista, sino la de Picasso, que no conocía. Ahí tropezamos con su gusto de gran señor, que tantos traspies le hará dar. Y con lo español, que se lo lleva todo por delante. Pero no era Zuloaga "el pintor español que alcanzó a significar en su generación -la del propio Ortega- el intento de renovar el realismo... (5)" (Aub, 1985: 82).

La nota 5 dice:

Las artes visuales y su historia en el pensamiento de Ortega, Enrique La-

43. Alberti dedica un romance al Duque de Alba, un franquista declarado, titulado *El último Duque de Alba y el Testamento del muro*, que nos da la medida de la antipatía que despertaban ambos:

"Si a tu abuelo, el primer duquel Ticiano lo retratará/ tu mereciste la penal/ de serlo por Zuloaga/ Un pincel se bañó en oro/ el otro se mojó en caca..." (Garosci, 1981).

fuente Ferrari, *La Torre*, Puerto Rico (n. 15-16) 1948 (82).

Referencia parcialmente errónea, como hemos visto en el cap. V⁴⁴.

Mientras Solana, cuya muerte data de 1945, que estuvo presente en la exposición del pabellón Español de París en 1937, optó por volver a España y no prolongar su estancia en el exilio, vuelta que se consideraba abandono de la causa republicana y aceptación del régimen franquista⁴⁵.

De Dalí, el "gran traidor", no puede decir gran cosa, porque cronológicamente no es "contemporáneo" de *Campalans*, pero a través de la crítica supuesta de *Miguel Gasch Guardia*, escrita en 1957, Max Aub se permite incluirlo dentro de los malos poetas, malos literatos, naturalmente en comparación con Picasso, *Torres Campalans* o incluso Chagall, como se ha visto en páginas anteriores. Es fuera de la novela cuando se permite la crítica más agresiva mediante los dibujos del pintor como vemos en la reproducción de una de sus obras publicada en un semanario, incluida en las ilustraciones del cap. VIII, en la que Dalí es representado mediante una calavera que, aparte de significar la muerte, define al hombre libertino y de poco juicio.

1.5.1.1.- Contra Velázquez

En esta novela aparecen todos los tópicos referentes a Velázquez, tópicos que

44. Suponemos que por una errata de Aub ya que se repite en otras ediciones (Aub, 1985: 88; 1962: 130) o por adecuación cronológica a la narración, la fecha del artículo se sitúa en 1948, cuando la revista *La Torre*, de Río Piedras, Puerto Rico, números 15 y 16, corresponde al año 1956. El primer número de la revista es de 1953. De 1948 es un artículo aparecido en *Insula* sobre *Ortega y la crítica de arte*, también de Enrique Lafuente Ferrari. Aunque Aub sólo cita el primero es muy posible que conociera toda la obra de Lafuente Ferrari.

45. En el número 10 de *España Peregrina*, México 1941, se cuenta la siguiente anécdota: En una ocasión en que los republicanos le hablaban de una España mejor, donde no reine la miseria, la marginación ni la pobreza, Solana provocó las risas cuando exclamó "Y entonces... ¿yo qué pinto?", en la revista se añade:

"Poco después Solana marchó a Francia. al cabo de algunos meses sus afinidades electivas empezaron a mostrarse más fuertes que sus convicciones. Seguramente no hay hoy pintor en el mundo que no tenga tanto que pintar" (p. 72).

le colocan en muy mal lugar como el mayor exponente de la pintura "realista" y como exponente del artista a quien sólo interesa el ascenso social, en su caso el ser pintor de la corte y adquirir título de nobleza.

Como realista se le emparenta con Cézanne:

Velázquez-Cézanne. Parten de una realidad para ir a la irrealidad. ¿Para qué ese viaje inútil? (...) La pintura sólo puede ser irreal, forma del revuelo interior (205).

Y tan inmovilista o reaccionario como él

Velázquez, Cézanne quieren detener el mundo (205).

En las listas evolucionistas creadas a menudo por *Campalans* una muy significativa es la que afirma que para un espíritu no prevenido, una normal sucesión de perfección sería: Picasso, Goya, el Greco, Velázquez, (216), anotada en el *Cuaderno Verde* en 1910. Por deducción lógica significa que en realidad el *más primitivo* es Velázquez.

Pero la duda acerca del tópico también está presente en la novela. *Campalans* se empeña en defender que no puede haber genios retrógrados, así Detaille o Meissonier tuvieron que ser conservadores por fuerza, aunque Velázquez... evidentemente retrógrado, pudiera desmentir esta regla (125). Lo que sí fue este pintor es un gran trabajador que sería incompatible con la comercialización actual (280) y naturalmente uno de los grandes artistas españoles, junto con el Greco, Goya y Picasso (78). Generalmente se contrapone a Goya, dos pintores de corte muy distintos:

pueden surgir los que ensalcen el arte con que Velázquez pintó tantos encajes. Es querer olvidar las condiciones económicas y sociales en que trabajó. Una cosa es la obligación y otra la devoción. También Goya hizo retratos de la familia real (85)

pero también a Picasso:

No va más del Veronés a Lawrence que de Teniers a Renoir; ni de Rafael a Go-

ya que de Mengs a Monet. Pero ¿de Velázquez a Picasso?, ¿de Turner (...) a Braque?, ¿de Seurat a Gris?, ¿de Bouguereau a Mondrian? Va un mundo (84).

Anecdóticamente *Campalans* se refiere a los paisajes velazqueños de la Villa Médicis calificándolos de simple entretenimiento, no pueden ser otra cosa siendo paisajes, pues (aludiendo seguramente a los paisajistas neoimpresionistas a los que ya entonces era contrario y que se puede extrapolar a la situación de Max Aub y su antisorollismo juvenil) a éstos no se les puede considerar pintura. No es que este comentario venga a criticar concretamente la pintura de Velázquez, pero lo traemos a colación porque curiosamente *Campalans* se hace eco de otro tópico muy extendido, el que fueron meros entremientos pictóricos por parte de Velázquez

Un mundo va de Velázquez a Goya y a Picasso, el primero se supone símbolo del artista conformista y preocupado únicamente por medrar y los otros dos exponentes del hombre auténtico, el héroe contemporáneo.

Esta contraposición, que es tan frecuente en las novelas de Max Aub, nos da un ejemplo muy curioso en la segunda parte de *Luis Alvarez Petreña* donde encontramos a un pintor llamado *Luis*, que sigue la línea contraria de *Jusep Torres Campalans*, admirando profundamente a Velázquez y despreciando a Picasso, a quien considera un fraude, y a Murillo⁴⁶, a quien odia por blando (Aub, 1971: 99-100). Es el caso del artista del interior de la península, el que no se marchó nunca a París y que comentaremos en el cap. IX más ampliamente.

La fama artística de Velázquez ha variado considerablemente a través del tiempo, como la de Goya. De éste último disponemos en la actualidad de un ensayo de Nigel Glendinning, *Goya and his Critics*, de 1977⁴⁷, y de Velázquez se escribieron algunos artículos significativos poco tiempo después de publicarse *Jusep To-*

46. Murillo fue aclamado durante largo tiempo mucho más que Velázquez, hasta que algunos pintores como Calrolus-Durán, León Bonnat o Sargent iniciaron su recuperación (Gaya Nuño, 1964: 92).

47. Disponemos de versión en español, *Goya y sus críticos*, trad. María Lozano, Madrid, Taurus, 1982.

rres Campalans, en 1960, con motivo del III centenario de la muerte del pintor. Ya entonces se publicó una *Varia Velazqueña* en la cual se trataron los tópicos que hemos mencionado. Así Ramón Gómez de la Serna escribía "Velázquez, esencia de la realidad española" al tiempo que José Antonio Maraval aludía al mismo tema con "Velázquez o la pintura como captación de la realidad". José María Pemán salía al paso del tópico del cortesano con "Verdad y límite de Velázquez como 'pintor de la corte'" y se publicaron dos trabajos que demostraban el tremendo alcance de los paisajes citados, "Velázquez y la Villa Médicis" de Manuel Lorente y "Los personajes de la Villa Medici y el espíritu de la antigüedad" de Luis Díez del Corral.

Enrique Lafuente Ferrari, historiador muy considerado por Max Aub, publicaba para la ocasión "Velázquez en Ortega y Gasset" (579), pero lo más interesante es que, con motivo del centenario, Juan Antonio Gaya Nuño publica el 1 de noviembre en *La Estafeta Literaria* un artículo, "Lo que no era Diego Velázquez", que hace hincapié en todos aquellos tópicos que rodean al artista. Siempre admirado, alabado y estudiado desde múltiples puntos de vista, nadie se ocupó de advertir lo que no era y, muy en la línea de lo que nos proponemos nosotros, rechaza los tópicos creados en torno a los artistas:

Creo que tal maquinación [aclarar lo que no es Diego Velázquez] es utilísima y obligatoria, no sólo en el caso de Velázquez, sino en el de todos los afligidos por tópicos, por alabanzas triviales y no pensadas, por jaculatorias filosofadas, por lugares comunes que se disfrazan con algún buen decir, pero sin enmascarar su vulgar progenie, y por esa obstinación en no pensar con independencia que es ya norma de todo el que lee una página crítica como si fuera un libro santo (Gaya Nuño, 1964: 89-90).

Sobre todo se ocupa de rechazar la idea preconcebida de un Velázquez realista, enseña de realismos mostrencos e identificable con el academicismo pues, gracias a Dios, no era el pintor perfecto ni el fiel imitador de la naturaleza que pre-

tenden tantos segundones pseudorrealistas, tantos hostiles a la aventura plástica e incapacitados para comprender. Todos los realismos invocados bajo su nombre resultan toscos y pueriles, faltos de delicadeza y matiz en comparación con su toque magistral inimitable.

En este artículo tenemos la explicación del rechazo de *Campalans* a Velázquez, símbolo de tantos realistas deleznales que se definen como sus seguidores y que han sido definidos por Gaya Nuño, rechazo comparable al de Max Aub por Sorolla dentro del proceso de autoafirmación de unos jóvenes valencianos con inquietudes vanguardistas contra la imposición nacionalista de un sorollismo ya caduco.

También es incuestionable que la politización de los artistas a raíz de la Guerra Civil hace que Velázquez, con su mundo de príncipes y aristócratas, se contraponga a Goya que aceptaba la realidad desnuda y al que se considera por tanto mucho más afín al pueblo (Glendinning, 1983: 196).

1.6.- Del origen de la vanguardia: justificación histórica

La línea de justificación histórica es el procedimiento por el que se relaciona a Picasso con los grandes genios, desde el pasado más primitivo hasta los mitos más recientes de la modernidad y tiene que ver con las categorías del juicio, totalmente parciales, que se vierten a través de la novela.

El primer hito de la creación estaría en las cuevas prehistóricas, inmejorables (191). Partiendo de esta cuna, la línea histórica que llega a Picasso pasa por los primitivos, Miguel Ángel, Goya y Van Gogh, como apunta *Campalans* en su *Cuaderno verde* en 1907

aunque éste [Picasso] no quiera reconocerlo (195).

Picasso es tratado con las características mágicas del héroe, ya que si bien se reconoce que era "chaparro" en comparación con Braque, Derain, Vlaminck o

Jusep, se resalta que el brillo de sus ojos era superior (154).

También se le equipara a Rembrand y a Degas, a pesar de lo reaccionario del segundo, porque son dos representantes de su momento histórico (231).

El cubismo está anclado en la historia de la pintura francesa, a continuación de los impresionistas y postimpresionistas, como reconoce Max Aub a través de la crítica del ficticio *Miguel Gasch Guardia*

El cubismo es viejo: cumple ahora cincuenta años. Para escuelas, que suelen vivir poco, es mucho. Fue un intento de salirse del mundo, después de un tiempo en que la pintura había alcanzado facción prodigiosa en Manet, Degas, Renoir, Van Gogh, Gauguin (78).

Pero Picasso es la medida del mundo contemporáneo, sólo comparable a Goya en ocasiones

Para dar un paso adelante después del *cubismo* tendrá que nacer otro Picasso, y eso siempre tarda.

Otro Goya. No pide nada...

Sólo hombres. Los hombres son lo único que vale la pena. Hay pocos (290).

Solo Mondrian, al final de la evolución artística de *Campalans* ocurrida en 1913-1914, podría equipararse a Picasso porque puede ir más allá del cubismo (286).

1.6.1.- Artistas bien considerados

Entre los artistas bien considerados estarían:

Turner, que se contrapone a David en el "Museo de pinturas comparadas" ideado por *Campalans*, remedo del Museo imaginario de Malraux (Aub, 1958: 207). Si ya hemos podido observar que David es símbolo de pintor ávido de condecoraciones y de pintura grandilocuente (*La coronación de Napoleón*), Turner sería todo lo contrario, el artista recluido en su propia obra, apartado de la sociedad y que trabaja sin grandilocuencias.

O Gauguin, a quien pudo ver en el Salón de 1906:

Le dejó atónito. ¿Qué pintura era esa? Regresó a su cuchitril con Tahití en la cabeza. Se había asomado a un mundo nuevo, el suyo. Por ahí había que ir, todo lo demás era viejo. Fijos los ojos en la ventana donde corría la lluvia, todo era luz de Gauguin (120).

Al hablar del *mundo nuevo* de Gauguin, parece que nos encontramos ante el *otro mundo* que encuentra *Campalans* en Chiapas, denunciando la indudable relación entre ellos, como hemos comentado en el capítulo anterior.

Otro de los artistas admirados por *Campalans*, y en este caso tenemos seguridad que también lo es por *Max Aub*, es Odilon Redon; de hecho algunas de las primeras obras del pintor ficticio acusan la influencia de este pintor simbolista. *Jusep* incluso realiza una *Copia de unas rosas de Odilon Redon*, "cuyo original nos es desconocido",

pero la calidad de rosas y azules no pueden haber sido más sugestivas en el modelo; el aterciopelado conseguido es prodigioso (83).

A Max Aub le atrae su relación con la literatura y el hecho de que fuera aceptado por el círculo de Mallarmé y no por los amigos de Renoir o Monet que le tuvieron por "hombre de letras" (83)⁴⁸, y por lo tanto "sospechoso", le resulta simpático.

La relación entre los artistas y la literatura oscila en las vanguardias ya que en un momento dado se pretendió deliberadamente deshacerse de todo contenido

48. Max Aub posee uno de los mejores catálogos de Odilon Redon, el de R. Bacou, correspondiente a una exposición en la Orangerie des Tuileries, París, octubre de 1956 - enero de 1957, con prefacio de J. Bouchoir-Saupique y C. R. Roger-Maux (*Archivo-Biblioteca Max Aub*). En relación con este hecho está la mención en los *agradecimientos* a José María González de Mendoza

"que me señaló, una dulce tarde, en las Tullerías, la pista Odilon Redon" (Aub, 1958: 25)

y la anécdota de *Campalans* según la cual, al visitar el *Salón de Otoño* de 1906, no se apercibió de la presencia de un *Retrato de niño* de dicho pintor que le pasó desapercibido y que posteriormente admirará (120).

literario. El escultor Manolo, por ejemplo, trata la literatura como una infección

La época de Maillol, como la mía y la vuestra, fue una época de siniestra infección literaria. El contagio de la fiebre literaria produjo muchas víctimas. Los artistas buscaban la inspiración en la lectura y se dejaban impresionar por el romanticismo, por el naturalismo, por el simbolismo, por la reacción parnasiana (Pla, 1976: 218).

Max Aub está de acuerdo con el peligro que el exceso de literatura conlleva, recordemos el primer *Luis Alvarez Petreña* "podrido de literatura", y tampoco cree en el artista ilustrado,

El pensar se ha hecho para los tontos. Pensando es como no se entiende la gente. ¿O creéis que Shakespeare, Velázquez o el Greco perdían el tiempo pensando lo que iban a hacer? (20)

pero la atracción que ejerce sobre él la integración de las artes es poderosa como veremos en el capítulo IX. Atracción que comparte con su personaje, una parte de su personalidad que sin duda guarda las características del autor, así, en 1955, cuando conversan los dos en Chiapas, el pintor dice:

El cubismo fue una escritura, un alfabeto, una pintura para leer. Algo híbrido había ahí entre la literatura y la pintura⁴⁹. ¿Qué de particular tiene que alguna mañana Pablo se levantara con ganas de mandar la literatura a paseo? La verdad es que ahí no nos entendíamos (282).

Y en ocasiones se reconoce que la pintura "moderna" está relacionada con ejercicios intelectuales más que con los meramente pictóricos

Es muy significativo que se vendan tanto los libros acerca de la "pintura"

49. D.-H. Kahnweiler habla extensamente sobre este tema en *Juan Gris. Sa vie, son oeuvre, ses écrits* (1946: 106-120) partiendo de las obras, pinturas, grabados, dibujos, que figuran con el nombre de "pictografías". Este tema de la obra plástica relacionada con la escritura y la poesía ciertamente es muy afín a las preocupaciones de Max Aub y sabemos que consultó el libro, que le fue prestado por J. Renau.

moderna. Quinientos acerca de Picasso, pocos acerca de Domingo, Solana, Zuloaga, Sorolla, pongamos por caso español. Débese ante todo a que los valores que se rastrean en él no son pictóricos sino intelectuales. Lo que importa a los compradores es el *texto* encerrado en el lienzo (79)

y este ejercicio intelectual propio de la modernidad era ya apuntado por Antonio Espina en 1925 (véase cap. II).

Por lo general, son alabados los artistas que se ocupan de los seres marginales, como putas o saltimbanquis. En esa línea estaría la generación del 98 (de la que hablamos a continuación en lo referente a lo español) y artistas de primerísimo orden como Goya, Daumier, Forain, Rouault y naturalmente, Picasso (197-198).

Con Rodin experimenta una relación contradictoria, la primera vez que lo ve es en la Casa de Victor Hugo (116) y no parece prestarle mucha atención, pero sin duda le aprecia porque cuando se entera de que Rilke, sospechoso de "señorito", fue secretario del escultor, lamenta no haber aprovechado la amistad que se le ofrecía a través de *Ana María* (159).

De Modigliani, como alguien que está al márgen de todo y que tuvo una vida desgraciada, no puede tener más que buenas palabras, y *Campalans* anota en 1911 en el *Cuaderno verde*, benévolo:

Modigliani: ¡Qué gran pintor japonés! (219).

Y en 1913, también en el *Cuaderno*:

Todos envidian a Modi(gliani) por guapo. Gran pintor (Aub, 1958: 235).

Esta costumbre de tener en cuenta el aspecto físico y el buen porte, incluso la altura, compartida por *Campalans*, Van Dongen o Mondrian es muy curiosa y tal vez digna de tener en cuenta en otras ocasiones.

Hay artistas que son admirados en un determinado momento de la novela para posteriormente, merced a los progresos vanguardistas del pintor, ser denigrados. Así el siguiente comentario coincide con los primeros momentos parisinos, cuando

se declara admirador de los impresionistas:

Seurat, punto; Monet, coma; Renoir, punto y coma (196).

Escueta frase que anota *Campalans* en el *Cuaderno verde* y que está inspirada por Bernard Dorival, ya que en la pág. 22 de *Les etapes de la Peinture Française contemporaine. Tome deuxième. Le Fauvisme et le Cubisme*, anota Max Aub:

Seurat, punto. Monet, coma; Renoir punto y coma. Pero lo que importa no es la ortografía, sino la frase. Aunque se escriba con faltas.

Se refiere a las páginas en las que se habla de Van Gogh en su relación con los impresionistas, pues a pesar de estar emparentados: un "abismo les separa".

Con Cézanne ocurre otro tanto, pues si en muchas ocasiones es considerado, como precursor del cubismo, un eslabón principalísimo,

Una pintura que no haya hecho nadie. Ni Cézanne, claro está. Cézanne era otra cosa; creía, como dos y dos son cuatro, en lo que tenía delante⁵⁰, como Zola, de su amigo del alma (132).

en otras ocasiones se le equipara a Velázquez que, como sabemos, arrastra una leyenda negra de conservadurismo

Velázquez, Cézanne quieren detener el mundo (205).

Cuando *Campalans* reniega de los paisajistas, entre los que incluye a Velázquez, Delaunay, escandalizado, le recuerda a Cézanne y todavía es capaz de decir:

Es otra cosa. El viejo era un retórico, (135).

Que reveló la "ontología del color" (251) pero que, como Zola, pretendió un realismo que no es afín a Max Aub.

El primer gran pintor moderno precedente de Picasso es sin duda Van Gogh

Van Gogh, el primer gran pintor pobre, el primer gran pintor ignorante, el primer gran pintor no señorito (193).

Contrapuesto a los pintores "señoritos" como Millet, Juan Gris, Degas, etc.

Y en 1907, en una de sus *listas* de autenticidad de Picasso, aparece Van Gogh

50. Por eso el tratamiento de realista junto con Velázquez.

en lugar preeminente: Primitivos, Miguel Angel, Goya, Van Gogh y Picasso (195).

Este pintor "maldito" es considerado una víctima de la especulación del inversionista (280). Y se le reviste de unas propiedades cosmológicas míticas:

La Primera Guerra Mundial la declaró Van Gogh el 27 de julio de 1890, al pegarse un tiro (290).

Es tanta la admiración que le profesa *Campalans* que pinta un *Homenaje a Van Gogh* en 1912.

Otro artista considerado precursor genial de Picasso es el Greco, que tanta importancia tuvo en la etapa azul de Picasso y que es más moderno que Velázquez, aunque parezca lo contrario (216).

1.6.1.1.- Mondrian o el final de la pintura

Finalmente Mondrian, el artista con el que se intuye el futuro. Es el único que puede continuar portando la antorcha de Picasso. *Campalans* anota en 1912 en su *Cuaderno verde* como Van Donguen le presenta a. recién llegado en la Brasserie Jouve y como, simpático y reservado, automáticamente le cae bien (227). Al año siguiente ya se muestra menos reacio a la pintura abstracta:

El, que había anatematizado la pintura abstracta de Kandinsky, sigue un proceso parecido al de Mondrian, con quien traba entonces amistad. (Aub, 1958: 162)⁵¹.

Y en el *Cuaderno Verde* comienzan a aparecer frases significativas que consideramos de la misma época y que coinciden con la gran desilusión que le produce la guerra de 1914 que acaba de empezar. Por ella pierde la fe en los hombres, en su inmensa mayoría tontos, bobos, egoístas:

Desligar de una vez la pintura del hombre.

51. Llega un momento, en el mismo año, que es capaz de anotar en su *Cuaderno verde*:

"Darme cuenta de que Kandinsky y Mondrian me parecieron absurdos" (Aub, 1958: 236).

Olvidarse de todo: pintar como si no hubiese nada.

Pintar sin figuras, con figuraciones.

Romper con lo hecho, rompiéndolo.

Llegar a un hecho que no tenga que ver con lo hecho.

La libertad, por fin (232).

Y en el mismo año:

Larga conversación con Mondrian. Sólo tiene, como yo, tres o cuatro amigos (...) Mondrian es aparte: se da cuenta de que lo suyo, lo que busca, no es pintura sino un universo plástico. En la proporción -en las proporciones- hallará descanso. Le envidio. Pocas veces he visto un hombre tan "equilibrado". A pesar de su teosofía, o, tal vez, por ella (235).

Previamente le había acusado de teósofo, dato extraído indudablemente de M.

Seuphor

J'ai su aussi qu'il avait été membre, en hollande, de la Société théosophique. Ce sont là des indices précieux et il est permis de dire qu'il y avait en lui un initié aux arcanes d'une certaine pensée ésotérique. Mais il ne parlait jamais de ces choses (1950: 117).

El aspecto religioso, que les une,

Largo paseo por las orillas del río con Mondrian, hombre puro si los hay.

Religión y arte. En el fondo busca una pintura mística (239).

al mismo tiempo les desune

Mondrian era teósofo, lo cual nos separaba (283).

¡Cuántas veces le incité a llegar a la cruz! Pero era un hugonote, un calvinista, un hereje... y teósofo para acabarla de arreglar. Nos llevábamos bien, tan bien educado... (283).

Mondrian tenía el genio de la proporción. Es la expresión perfecta del mundo protestante, el capitalismo llevado a su colmo: la avaricia. Con menos no se puede llegar a más; ideal del rendimiento y del interés compuesto (283).

Campalans, en lo que entiende Max Aub que es el carácter español, no es anti-semita, pero odia, por tradición, a los protestantes⁵² (se incluye *Ana María*) y a los gnósticos, de los que la teosofía es afín, por esa razón le dedica un comentario muy malicioso:

Tal vez por eso no dejó nunca de ser un paisajista (283).

Casi un insulto.

Y en el *Cuaderno verde*:

Para Mondrian sólo existe, ahora, el mar (237).

A este momento corresponde el dibujo *El mar de Mondrian* copiado por *Campalans-Aub* (véase ilustración en cap. VIII).

Por su influencia inicia una reflexión sobre su propia obra que le lleva a la conclusión de que es mejor no seguir, por eso podemos decir que es en este momento cuando se comienza a ver el fin de la carrera artística de *Campalans*. Y es carrera porque ha ido cubriendo etapas, practicando todos los movimientos de vanguardia desde su llegada a París, desde el impresionismo, el *fauvismo* y el cubismo. Al llegar al arte abstracto parece que llega al límite de sus posibilidades y no es capaz de seguir adelante. Incluso llega a cambiar el carácter en contacto con el holandés

Su amistad, tranquila, con Mondrian, le había llevado a una nueva manera que sólo discutía con el holandés y los pocos que le frecuentaban; obra reflexiva de la que no hablaba (164).

Ya no parece tan irascible y prepara toda una serie de obra directamente inspirada en Mondrian, al menos según la ficción, porque la relación plástica es más clara con Van Doesburg o Vantongerloo como veremos en el capítulo siguiente. Es la serie de las *tramas* que Aub relaciona con el "instinto de verticalidad" que se anuncia en una obra incipiente como la *Catedral de Gerona*. Relacionadas expresa-

52. Carta a D. Américo Castro del 19-I-66 (Leg. 4/7-25 Archivo-Biblioteca Max Aub).

mente con Mondrian nos encontramos con la *Trama verde* de 1914, de la que es propietario el pintor holandés, o *Sol y luna*, del que H.R.T. comenta en el catálogo:

Mondrian, sin duda, más tal vez la idea de México (Aub, 1958: 312).

Hay aspectos que identifican a *Campalans* con Mondrian en mayor medida que con Picasso, por ejemplo la relación con la escritura o la literatura, relación que Picasso parecía rechazar

Con Mondrian fue otra cosa. Nos entendimos en seguida. Buscábamos lo mismo: no sabíamos qué (282).

Volver a la escritura, traducir los sentimientos con signos. Pero sólo se escribe para los que saben leer.

En el fondo es lo que buscaba desde el principio: un alfabeto. Las palabras de la pintura (232),

aunque por otro lado es un tema que, ya hemos comentado, está relacionado directamente con Kahnweiler.

Mondrian parte del cubismo pero sigue un camino distinto a Picasso

Inventó una pintura ascética. Algunos imbéciles hablaron de matemáticas, de geometría. ¡Él, que nunca calculó! Pura intuición, pura expresión de su pureza (...) La línea del horizonte marino le dio base para construir su pintura. Tuvo que oponerle, verticalmente, el cielo. Lo demás es anécdota (283).

Al Max Aub que tanta indignación le producen los segundones sin talento del cubismo que no han hecho más que copiar las fórmulas dadas, no puede por menos que prestar atención al texto de M. Seuphor sobre Mondrian

On l'a beaucoup imité, on l'a beaucoup copié. Et il est aussi facile -quoi qu'en dise un critique américain -de faire le décalque d'une toile de Mondrian que de copier une icône byzantine: il suffit de patience. Car dans cet art il n'y pas trace du tempérament ou de la sensibilité du peintre. Ces éléments-là sont évincés (überwunden), afin de retrouver par delà les

chaleurs de la vie, mais les comprenant à l'état sublimé, une enfance nouvelle, toute appliquée à transcrire et retranscrire dans un langage inouï, aussi pur que le chant grégorien, la perpétuelle contemplation de la clarté et de la paix (Seuphor, 1950: 118).

Reflexión que Aub sintetiza en la siguiente frase

Hacer hoy un Mondrian parece la cosa más fácil; pero prueban y prueban y se cogen los dedos. Y eso, para un pintor... (283).

Como Picasso, Mondrian tendría muchos imitadores

Todos estos abstraccionistas de hoy... Un salto atrás. Se metieron en la fosa de Mondrian y se arrastran allí como gusanos. Babosos. (...) Los "abstractos...", me río. Trampas. Y si no son trampas, peor. Lo que dicen o quieren decir, lo dijimos hace cuarenta años. Una secuela, ganas de perder el tiempo (283-284).

Creemos que se refiere a la abstracción americana, plenamente pujante en aquellos años, abstracción que Max Aub no respeta porque se niega a admitir que existan los nacionalismos en arte y que este arte, producto de un pueblo poderoso e imperialista, sea universal⁵³.

Siguiendo con la novela que nos ocupa, la búsqueda artística de Mondrian se reconoce árdua y difícil

Los pobrecitos que sólo conocen su última sabiduría, no tienen idea de quién fue, de lo que le costó llegar a ese reino suyo, únicamente suyo. (...) Hubo

53. "El arte siempre ha seguido, aunque sea de lejos, la manera de los pueblos más fuertes, y si no existe una escuela pictórica soviética es por la sencilla razón de que los rusos nunca han sido grandes pintores en su patria. La actual universalidad del arte es todavía un mito. La existencia de imitadores, en todas partes, es otra cuestión, como lo es -y discutible- que Pollock o Rauschenberg sean comparables a Rembrandt, Renoir o Picasso. Pero no hay duda que los franceses, los alemanes, los italianos o los españoles de hoy (París siempre aparte) son pintores en quienes influye su país natal tanto como en tiempos pasados (...) Se equivocaría el que señalara a Mondrian, a Klee o a Kandinsky como origen de esta manera. Es mucho más tardía y de origen norteamericano -Como la que le sigue, el pop art, el op art." (Manuscrito sobre *Novela*, en *Hablo como hombre*, leg. prov. II *Archivo-Biblioteca Max Aub*).

una época en que un día pintábamos de una manera, otro de otra, buscando (283).

Con este artista encuentra *Campalans* el límite de su creatividad, no con Picasso, como confesará a Max Aub en 1955 en Chiapas, los dos en la búsqueda de lo imposible, sólo el holandés salió victorioso:

Dio con unas fórmulas, yo renuncié. Había que ser santo (283)

y el español se recluyó en México.

1.6.2.- Españolidad

El ambiente original del que parte *Campalans*, vinculado a la generación del 98, está cargado de nostalgia, sentimiento que sería compartido por Max Aub. De hecho, es en la conversación que supuestamente mantienen en San Cristóbal en 1955, cuando el pintor rememora el ambiente de principios de siglo en Cataluña, con "gente buena" como Maragall, Verdaguer, Rusiñol, Nonell, Picasso (catalán), Albéniz, Granados, Casas, Clará, Gargallo... (Aub, 1958: 271), su discurso tiene parecido con lo expresado por Max Aub para su época, la de la Dictadura y la República (véase cap. II).

Dos aspectos se pueden contemplar en el discurso de artistas españoles, en primer lugar un ensalzamiento de lo español,

Tierra de conquistadores, da España, al lado de sus grandes capitanes, multitud de alféreces desconocidos, de vida prodigiosa. Tierra accidentadísima -montes y barrancas-, entrega con Velázquez, el Greco, Goya y Picasso, cumbres universales. Ningún país marcó a los demás con sello más indeleble. Goya es al siglo XIX lo que Picasso al XX, puerto y puerta natural (Aub, 1958: 78)

que en muchas ocasiones es injustamente desconocido, como es el caso de Zuloaga o Sorolla, de quienes el mismo Max Aub dice en *Poesía española contemporánea* (1954):

Sorolla es un pintor tan bueno como el mejor impresionista francés, Zuloaga tan excelente como el mejor pintor norteamericano (Aub, 1969: 33).

Artistas que, fuera de este contexto, son denostados por comparación con la evolución moderna del arte o con Picasso, como ya hemos visto.

Max Aub se pregunta sobre las razones de este olvido o ignorancia que se puede extender a todo lo español⁵⁴

¿Es suficiente la malevolencia? Tal vez, pero yo me inclinaría a suponer que el genio español sigue siendo, en gran parte, inaprehensible para gentes de otro caletre; quizás cierta dimensión trascendental que parece fuera de lugar en nuestra época; tal vez la raíz judía, quien sabe si la semilla árabe, y, aunque parezca inverosímil: las cenizas aún ardientes, los rescoldos de la "leyenda negra" (Aub, 1969: 33).

Profunda e indiscutiblemente español a pesar de sus apellidos, lamenta, por encima de los partidismos, la ignorancia mundial acerca de lo español porque sigue amando dolorosamente a su país y su cultura, recuperada más aún si cabe desde el exilio.

En este orden se encuentra la recreación del ambiente noventaiochista, del que procede Picasso y tantos pensadores admirados por Max Aub, como vemos en el ya comentado ejemplo de la crítica de *Miguel Gasch Guardia*:

Nonell nace en 1873, Picasso en 1881, Gutiérrez Solana como Torres Campalans

54. La cita más completa sería:

"¿A qué se debe la indiferencia mundial por los grandes poetas españoles contemporáneos? No se han traducido, como no sea en y para las universidades, los versos de Unamuno, de Antonio Machado, de Juan Ramón Jiménez. Del éxito de García Lorca hablaré más adelante. Si se escribiera la historia de la poesía universal contemporánea, no tendría nada de particular que se les saltase a la torera, al igual que León Felipe: lo mismo que la historia de la pintura contemporánea se relata sin mención de Sorolla o de Zuloaga ¿Por qué? Dejemos aparte que sean españoles, lo cual es una razón histórica en franceses, ingleses y norteamericanos; pero debe haber algo más, porque no se trata de la calidad -Sorolla es un pintor tan bueno como el mejor impresionista francés, Zuloaga tan excelente como el mejor pintor norteamericano, Juan Ramón Jiménez es par, por lo menos, de Váleriy o de Rilke. Unamuno tan grande como Claudel, y León Felipe tan importante como Eliot o Ezra Pound" (Aub, 1969: 33).

en 1886. Todos con una base común: la impronta de la generación del 98: el interés por los pobres, por los desheredados (Aub, 1958: 79).

Más adelante:

Esa influencia, que podríamos llamar del desecho -de lo desecho-, está presente lo mismo en Gavinet o en Baroja que en Gutiérrez Solana o Picasso (79).

Bien es cierto que la situación española es muy distinta de la del resto de Europa, sobre todo de Francia:

Pero Unamuno no es Bergson⁵⁵, ni los Machado son hijos de Mallarmé; ni en Zuloaga o en Sorolla hay trazas de Van Gogh o de Gauguin. Era otra cosa. Lo feo y el mal cobran carta de naturaleza en lo artístico al perderse el respeto a la divinidad (v. gr. -en España- al Corazón de Jesús). Lo hermoso (tanto monta Grecia, Roma, Botticelli o Carolus Durand) padece a manos de cierto renacimiento del maniqueísmo (81-82).

Su amigo Josep Renau, que al igual que Dalí no debe figurar en la trama novelística, aparece veladamente en otros ámbitos, en los *Agradecimientos*, ya que, aunque Max Aub no lo explica, le presta libros (Gris y Fels) para la documentación y es el artífice del montaje fotográfico con Picasso y *Campalans*. También creemos que le hace poseedor de uno de los dibujos del pintor, propiedad de "Madame Re(y)nau", amiga de la infancia de *Ana María*, datos que probablemente son biográficos. Pero lo que viene al caso son las palabras de *Campalans* acerca del cartelismo, reflexiones que no tendrían lugar de no ir dirigidas a Renau:

El arte puede llegar al pueblo por las reproducciones. La tricornia puede ser para la pintura lo que la imprenta fue para el libro. Si es así, no confundir con lo que se pinta ahora; todos: buenos, malos, regulares. Esperar que el tiempo seleccione. Prohibir que se reproduzcan cuadros que no tengan por

55. Romero Brest diría que el estudio de la realidad, eternamente móvil y cambiante, daría el impulso a los *fauves* para romper con el sentimentalismo romántico anterior (16).

lo menos cincuenta años. Si a algún imbécil se le ocurriera obligarnos a pintar "para el pueblo" tendríamos que atenernos a lo digerido. Peligro de muerte. El arte va delante (233).

que es, veladamente, uno de los más claros interlocutores del novelista puesto que a él van dirigidos muchos de sus diálogos.

1.6.2.1.- Goya "progenitor" de Picasso

Goya está en la línea directa de los antepasados ilustres de Picasso, aparece, como ya hemos visto, en numerosos listados de categorías de evolución situado en la historia del arte universal en un puesto privilegiado. Según una de estas relaciones evolucionistas estarían: Primitivos, Miguel Angel, Goya, Van Gogh y Picasso (195).

Y dentro del arte español en un puesto igualmente de primer orden ya que un espíritu no prevenido situaría: Picasso, Goya, el Greco, Velázquez (216), lo que indica precisamente que hay que comenzar por el final. Goya es la "charnela" que une o separa el antiguo régimen y el actual, como afirma *Campalans* en 1955, en la conversación que mantiene con Max Aub en Chiapas (281).

Campalans anota en el *Cuaderno Verde*, pero sin fechar:

El fuego universal marcó a Goya (251).

Cuando pronostica, también en 1955, quién sería capaz de dar el paso adelante después del cubismo, sólo ve la posibilidad de que nazca otro Picasso u otro Goya,

no pide usted nada. Sólo hombres. Hay pocos (...) poquísimos (290)

porque en realidad sólo hay dos: Goya y Picasso. Las características de su imagen son similares, por poner algún ejemplo:

Goya es el último pintor de dimensión estrictamente genial. Aun diríamos que no es un pintor, sino una fuerza cósmica. No después: en él empieza el diluvio (Guyón, 1972: 19).

[Picasso] Il nous faut avant tout aborder un monstre, mythologique, cosmique et qui suscite, comme tous les grands novateurs, la haine la plus violente des indompréhensifs ou l'adulation quasi hystérique de ses admirateurs (Georges-Michel, 1954: 87).

La imagen novelesca que une a los dos personajes no es descabellada, se repite hasta la saciedad. En este caso incluso podemos contar con un espaldarazo fundamental en la obra de Malraux, obra que nuestro escritor conoce a fondo. Los dos artistas españoles que le interesan son Goya y Picasso, a quienes dedica sendos trabajos⁵⁶. También para él Picasso encarna el héroe moderno cuya tarea consiste siempre en recuperar, en transformar el caos en orden, orden donde el arte es lo único absoluto (Riese, 1978: 73).

También coincide con Max Aub (o éste con Malraux) en la idea de *artista*

No aparece todas las mañanas, ni siquiera todos los siglos un tipo de hombre que pierda una relación milenaria con el cosmos, y conquiste el mundo (Malraux, 1956: 589)

Aunque es consciente de la "falsa" vinculación con la historia que establece el arte moderno, precisamente un aspecto de gran peso en la novela que tratamos.

En la crítica supuesta de *Miguel Gasch Guardia*, en el tono grandioso reservado a todo lo español, leíamos que España era tierra de conquistadores

Ningún país marcó a los demás con sello más indeleble. Goya es al siglo XIX lo que Picasso al XX, puerto y puerta natural (Aub, 1958: 78).

Donde se aprecia el valor del patrimonio español, la españolidad y el orgullo patriótico de Max Aub que ya hemos comentado y el parecido con las palabras de *Campalans* referentes a Goya. Es el artista español "moderno" por antonomasia. Para entender el papel que juega este artista en la novela y en el mundo recreado por Max Aub es necesario recurrir a la fortuna crítica de este pintor.

56. *La Tête d'obsidienne y Saturne.*

La recuperación de Goya para la modernidad, tal como demuestra el ensayo de Nigel Glendinning, se inicia con los románticos que admiraban su capacidad para "inventar" pesadillas. En España, por medio de Ganivet en su *Idearium español* de 1897, vino a encarnar la manifestación del espíritu independiente de la nación.

Los románticos, pese a apreciarlo, no llevaron hasta sus últimas consecuencias la relación entre las imágenes y la experiencia real de Goya. Por el contrario, la nueva generación (expresionismo y surrealismo) prefería que su fantasía fuera menos explícita y más sugerente, pongamos por ejemplo a Huysmans en *À Rebours*. Victor Hugo fue uno de los primeros en considerar este tipo de cualidades que Baudelaire describiría de forma tan expresiva en los versos de su poema *Les Phares* dedicados a Goya:

Goya, cauchemar plein de choses inconnues,
 De foetus qu'on fait cuire au milieu des sabbats
 De vieilles au miroir et d'enfants toutes nues,
 Pour tenter les démons ajustant bien leurs bas;
 (Baudelaire, 1988: 15-16).

Curiosamente *Campalans* no alude a estos versos, sino a unas reflexiones, probablemente extraídas de *Lo cómico y la caricatura*, que considera que son intercambiables con Picasso (208).

La universalidad de su influencia entre los artistas contemporáneos es incuestionable y viene dada por múltiples ejemplos. Kandinsky se sentiría atraído por Goya, al igual que Munch. Los dos últimos, junto con Odilon Redon, tuvieron un gran impacto en Alemania durante los primeros años del siglo. La acogida cada vez más entusiasta al contenido emocional de Goya puede documentarse tanto en los artistas como en los críticos expresionistas de la época. Se dice que Nolde le consideraba su maestro; los grabados de Max Beckmann y de Franz Marc se juzgaban inspirados en la obra del artista español. Y también se interesaron por él Max Ernst y sobre todo Paul Klee.

Algunos surrealistas pensaban que Goya había tratado de explotar intencionadamente el mundo de los sueños como ellos mismos se proponían, de ahí que en la sección de "Arte fantástico" de la Exposición Surrealista Internacional de Nueva York, de 1936, se incluyeran una selección de los *Caprichos*.

El análisis de August Mayer tuvo gran influencia en su época, analizándola de acuerdo con el movimiento expresionista en los años treinta, aunque ya había comenzado a publicar artículos en 1919. Sin embargo una interpretación totalmente expresionista de Goya, bien conocida por Max Aub sería la del *Saturno* de André Malraux, publicado ya después de la segunda Guerra Mundial, en 1950, próximo a la publicación de *Jusep Torres Campalans*. También en sus *Voces de Silencio*, amplio estudio en el que trabaja desde 1936 a 1951, consideraba a Goya como figura central en el desarrollo del arte moderno. En esta obra, Goya frecuentemente "preconiza el arte moderno" o, lo que es más, "es" el arte moderno: usando el pincel poética o expresivamente sin tratar de imitar simplemente el mundo exterior ya que sustituye temas de orientación realista por otros de orientación emocional. Para Malraux su grandeza radica en su capacidad peculiar para expresar la victoria humana sobre la fuerza ciega del destino mediante la

recuperación de las pesadillas del hombre primitivo⁵⁷

Los otros libros de Malraux sobre Goya repiten estos planteamientos generales. En 1947, escribió la Introducción de la edición de los dibujos de Goya del Prado, y en ella acentuaba la importancia del mundo interior del artista. El análisis de Malraux es la culminación de los análisis expresionistas y surrealistas de la obra de Goya.

Finalmente también hay que recurrir a otro crítico fundamental en la década de 1940, Enrique Lafuente Ferrari, conocido igualmente por Max Aub, quien asegura que las exploraciones surrealistas de Goya son más válidas que los meandros de

57. Malraux, citado por Glendinning, 1993: 171.

los propios surrealistas, más honestas y menos autosuficientes, en definitiva más sutilmente perceptivas.

Tampoco hay que desdeñar la opinión de Ortega sobre Goya por la lucidez al analizar los tópicos míticos que rodean la leyenda del artista:

De Goya, pues, recién muerto, no se sabía apenas nada. Pero su obra al ser tan sugestiva como estrafalaria, reclamaba, tal vez con mayor vehemencia que la de ningún otro artista, una vida y una figura de hombre tras ella. Es una curiosidad automática como la que empuja nuestra mirada hacia la nube de donde el rayo escapó. Mas el "Horror" al vacío fue causa de que a falta de datos fehacientes hubiera que inventar una vida de Goya. sus biografías son, por ello, hasta entrado nuestro siglo, salvo alguna excepción, un ejemplo de mitología contemporánea y, a la vez, una prueba de que la facultad de engendrar mitos perdura con lozanía en la especie humana. La forma del pensamiento mítico se caracteriza por convertir en causa el efecto mismo que se trata de explicar sin más que personalizarlo. Conformes con ello, esas biografías consisten simplemente en confundir a Goya con los personajes de Sus cuadros, retratos y dibujos. La vida de Goya resulta así un mero duplicado de sus creaciones y cuando esto es directamente imposible porque la figura goyesca es una mujer, se procede a lo más inmediato y se hace a Goya su amante.

El caos es que desde hace mucho tiempo la labor de los investigadores iba destruyendo, trozo a trozo, esa biografía mítica, pero se trata de una leyenda tan tenaz que, con frecuencia los mismos hombres ocupados en derrumbar varios de sus torreones se apresuran a cobijarse en algún otro rincón del imaginario y romántico edificio. Esto trae consigo que quien intenta simplemente, pero con algún radicalismo, precisar cuál pudo ser la verdadera vida de Goya, aparezca sin tener de ella la menor voluntad, en actitud de constante polémica.

Mucho ganarían las cosas si alguien se tomase el trabajo de estudiar con detalle los orígenes de la leyenda goyesca. La utilidad de esta faena sería múltiple. En primer lugar nos descubriría los entresijos de un mito reciente; en segundo, acabaría con su estorboso influjo y, en tercero, contribuiría muy probablemente a esclarecer de rechazo la efectiva vida de Goya (...) Goya es tan pura leyenda que no hay un solo dato firme sobre la existencia de éste en que haya podido apoyarse y tomar su vuelo (Ortega, 1987: 314-315).

Escritores con los que se siente Max Aub identificado, como Hemingway, entremezclan ideas sociales en el mito. La aceptación, por parte de Goya, de la realidad desnuda es también en cierto modo un reflejo de su afinidad con el pueblo. Muy diferente de Velázquez y su mundo de príncipes y aristócratas (Glendinning, 1983: 196). El considerar la obra de Goya bajo la luz política no es nada nuevo pero, al relacionarse la Revolución de Septiembre de 1868 con el establecimiento de la República, se pusieron en primer término estas interpretaciones. A partir de entonces, Goya podía convertirse en santo del calendario republicano como parece que sucedió en el *Calendario Civil de 1870* (1869), donde el artista aparece en la lista de "santos mártires que defendieron la independencia y la libertad de España".

Se citaba a Goya en el aniversario de su muerte (16 de abril) en los siguientes términos:

16. Sábado. Francisco de Goya y Lucientes, célebre pintor e insigne patriota, muere desterrado en Burdeos, el año 1828, a los 82 de su edad. Fue una de las víctimas más ilustres del reinado despótico de Fernando VII⁵⁸.

Los años veinte y treinta vieron crecer el interés por Goya (coincidiendo con el centenario de su muerte, 1928). Tanto la derecha como la izquierda europea po-

58. E. Lafuente Ferrari, *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, 1947, pág. 331, citado por Glendinning, 1983: 196 y 339 nota 30.

larizaron y radicalizaron sus posturas frente a la Guerra Civil española. Los escritores de izquierdas encontraban mucho que admirar en la evidente simpatía de Goya por la clase trabajadora y en su compromiso con la causa liberal (excepción en 1936 de José Vasconcelos, ministro de Educación mexicano, que deploraba su falta de fe en la regeneración de las masas a través de la revolución). Se habla del realismo de Goya como del realismo del hombre español.

La españolidad de Goya fue explotada desde todos los campos políticos, por ejemplo, desde el punto de vista fascista por parte de Francisco Pompey en *Goya. Su vida y obra* (1945) incidiendo en la religiosidad del artista más que en los aspectos políticos. Sin embargo los artículos que aparecen al año siguiente, con motivo del bicentenario del nacimiento del artista, resaltan sobre todo estos aspectos.

Max Aub, en el discurso ante el *Guernica* pronunciado en París en 1937 (véanse apéndices), decía:

El realismo español no representa sólo lo real, sino también lo irreal, porque para España en general siempre fue imposible separar lo que existe de lo imaginado. Esta suma forma la realidad profunda de su arte. Por eso Goya y Picasso son pintores realistas aun apareciendo para los demás pueblos como personalidades extravagantes.

Esta operación historicista evocadora de Goya, convertido en paradigma de la actividad artística del momento, da la medida del aspecto más original del debate artístico de la guerra (Gamonal, 1987: 59). Es una recuperación con fines políticos ya que los intelectuales republicanos veían una similitud entre la guerra de la Independencia y la Guerra Civil, en la que desalojarían a los invasores fascistas⁵⁹. El paralelismo entre Goya y los artistas de la Guerra vendría dada como

59. Vid. "Goya y nosotros. De nuevo, por nuestra independencia" por José Renau, *Nuestra Bandera*, núm. 1-2, Barcelona I-II 1938 recogido por Gamonal (1987: 48).

consecuencia de esta similitud⁶⁰. Sin embargo la Guerra Civil necesitaba su propio pintor y es José Bergamín el primero que intuye la intención de Picasso de ser el heredero de Goya⁶¹. Las conexiones entre los *Desastres* de Goya con el *Sueño y mentira de Franco* y el *Guernica* serían posteriormente estudiados por A. Blunt y G. Barbe⁶².

También existe una corriente antigoyesca y antipicassiana pero no es el momento de tenerla en cuenta⁶³.

60. Vid. J. Alvaréz Lopera y M. A. Gamonal Torres, "1936. Los republicanos españoles y Goya", *V Congreso Español de Historia del Arte*, Barcelona, octubre-noviembre, 1984.

61. Vid. "Pintar como querer" en *Hora de España*, V, Valencia 5, 1937, recogido por Gamonal (1987: 251).

62. De A. Blunt: *Picasso's Guernica* (Oxford University Press, 1969) y de G. Barbe "Goya y Picasso: la inspiración goyesca en 'Sueño y mentira de Franco' y en 'Guernica'", en *Semanario de Arte Aragonés*, Zaragoza, XXXII, 1980, citados ambos por Gamonal (1987: 61).

63. Es el caso del escritor y pintor Wyndham Lewis, antipicassiano pero a favor de Goya ("Picasso", en *The Kenyom Review*, primavera 1940). Para Wyndham Lewis el enfoque de "carne y sangre" de Goya es mucho más eficaz que el "intelectualismo inmutable, la frialdad, la sequedad de Picasso", manteniendo la opinión contraria a Sartre. La falta de aprecio de W. Lewis por Picasso es extremada como la de Sartre por Goya quien, sin embargo, prefiere a Picasso. Sostiene que el orden estético es esencial para la comunicación de sentimiento de horror. El *Guernica* está logrado porque aunque siempre será una acusación amarga, no altera la belleza plástica. Está en la línea de Corneille que sostenía, en relación con la tragedia, que el poeta debía acrecentar la belleza de las grandes acciones o atenuar el horror de los acontecimientos fatales. También está en esta línea Zervos quien, en el número de *Cahiers d'Art* dedicado a la obra de Picasso entre 1930 y 1935, habló de la visión cósmica de Picasso que creaba algo tan inmenso y profundamente trágico que dejaba atrás a Goya, Daumier e incluso Manet. En opinión de N. Glendinning, Sartre debió dejarse llevar por la leyenda romántica que acompaña al artista (Glendinning, 1983: 133).

2.- La Historia del arte contemporáneo y los movimientos artísticos en la novela

Ya hemos hablado en el cap. III del concepto de literatura e historia en Max Aub y en el cap. V de la Historia del Arte en Max Aub a través de *Jusep Torres Campalans*, por lo que no nos extenderemos en estos temas. Pretendemos dar una visión general de como son tratados los movimientos artísticos en la novela sin llegar hasta sus últimas consecuencias porque ello implicaría averiguar en todo momento de dónde procede la información. Teniendo en cuenta la actitud de *Campalans* en 1955, cuando habla con Max Aub y le dice:

¡Teorías, teorías!, puras tonterías. Tome cualquiera de las aseveraciones pretenciosas -no llegan a pedantes- de Braque o de Gris, dígalas al revés, es decir, asegurando lo contrario: lo mismo da y pueden pasar igual a la inmortalidad de las monografías (Aub, 1958: 281-282).

Tendremos la clave de algunas aparentes confusiones en las que incurre y algunas citas tendenciosamente tergiversadas. Veamos el ejemplo de la nota siguiente que efectúa el "biógrafo"

11. Tal vez se refiera a ello Romero Brest cuando asegura que "introduce una nueva óptica que libera el movimiento de las *adherencias materiales* que aún conservan en la pintura sus contemporáneos y echa las bases para prestarles un nuevo fundamento subjetivo". *El subrayado es mío*. J. ROMERO BREST. *La pintura europea contemporánea (1900-1950)*. Fondo de Cultura Económica. México. 1952 (Aub, 1958: 297).

Hábilmente Max Aub no comunica la página, porque se trata de desacreditar a Kandinsky y relacionarlo con las "adherencias materiales" del pintor *Koltzov* (284-285). Romero Brest lo que hace es relacionar a Kandinsky con Miguel Lario-

nov, precedente en el irradiantismo ruso (Romero, 1986: 178-179) y la cita dice exáctamente:

Va a ser un ruso, en efecto, el encargado de realizar la segunda gran revolución en el arte de nuestro tiempo: Wassily Kandinsky, quien introduce una nueva óptica que libera el movimiento de las adherencias materiales que aún conservaba en la pintura de sus contemporáneos y echa las bases para prestarle un nuevo fundamento objetivo (Romero, 1986: 180).

Max Aub pone en práctica las palabras del personaje: invierte *objetivo* por *subjetivo* y no parece cambiar nada. Al mismo tiempo juega con la imprecisión de los términos cargándolos de significado. Es un significado inventado pero que puede ser verosímil. No será la única vez que efectúe este ejercicio, pero el trabajo de dilucidar cada una de sus "intervenciones" queda para una posible edición crítica de la novela que suponemos bastante problemática.

En estos momentos lo que interesa tener claro es la visión de los movimientos artísticos que da a conocer la novela. Recurriremos a las fuentes de Max Aub en casos puntuales pero no se pretende el estudio sistemático de éstas.

2.1.- Arte moderno y pintura de vanguardia en J.T.C.

No parece estar claro en la novela lo que significa el arte moderno ni la diferencia con la vanguardia. Creemos que se confunde, como se ha confundido en muchas ocasiones a lo largo de la presente historia. Por poner un ejemplo el cubismo, que es considerado el movimiento moderno por excelencia y al mismo tiempo exponente del arte de vanguardia. Así por ejemplo cuando en 1955 *Campalans* dice a Max Aub:

No creo que sobreviva gran cosa del "arte moderno". Es una época fea. Lo único divertido será que dentro de cien años el cubismo será tan difícil de explicar como hace cincuenta. Había que hacer, después, otra cosa. Pero se

atascaron. Tendrá que nacer otro Picasso, y eso siempre tarda (Aub, 1958: 390).

El arte moderno queda sin definir pero está claro que el cubismo se identifica con él al tiempo que con el arte de vanguardia, que se preve de larga duración ya que en el futuro también será de difícil comprensión.

Hay ocasiones en la novela en las que se confunden los términos al identificar lo moderno con lo modernista, así, *Campalans* escribe en 1908 en su *Cuaderno verde*:

El arte 'moderno' decanta hacia lo ingenioso, lo bien dicho en una frase (Wilde, buen ejemplo); no parece que el estilo lleve trazas de mengua. Me fastidia. Me molesta la agudeza momentánea (cuyo éxito no depende nunca de lo cierto sino de lo agudo). No es arte, NO FUEDE SERLO, su colmo sería el chiste. Tampoco lo serio porque sí, "porque hay que tomar la vida en serio". No, tampoco (209).

Sugerentes diatribas que recuerdan las realizadas contra los orteguistas y las "cagarritas literarias" que Max Aub se esfuerza por escribir en su juventud. Este "arte por el arte" se contrapone al verdadero, que sería:

Arte: la inteligencia, la trascendencia, la penetración, la vida convertida; para que la huelan; la adivinen; la recreen los que lo merecen. Y nada del arte por el arte, sino el arte por la vida, tras dar la vida por el arte. Decir lo que no se puede decir. El arte: recreación o no es. Lo que no importa para ser buen padre de familia, artesano de ley, tonto o listo (209).

Lo cual no es decir mucho, sólo apunta cierto compromiso con la realidad sin olvidar que la literatura es ficción.

El arte moderno está unido a la moda, a lo cambiante, a lo último, de hecho así lo comprendieron algunos pintores de la época, como el mismo Manolo:

la sola denominación de arte moderno me da una sensación de asco horroroso, porque, de hecho, no hay más que un arte (Pla, 1986: 110).

O el mismo Picasso, que tenía claro que el cubismo seguía siendo pintura

El cubismo no es diferente de las restantes escuelas de pintura. Los mismos principios y elementos son comunes a todas ellas⁶⁴,

aunque suponía una verdadera ruptura:

Vi que todo estaba hecho. Hay que romper con todo para hacer la revolución y empezar desde cero. Me obligué a trabajar en el nuevo movimiento. El problema ahora está en pasar, rodear el objeto y dar una expresión plástica al resultado. Miró a su alrededor y dijo: "Todo esto es mi lucha por romper con el aspecto dimensional"⁶⁵.

Es la pintura *de acción directa*, aludiendo a los atentados anarquistas, que sugiere *Campalans* y que Picasso, en la ficción, rubrica

pintar con dinamita. Hacer estallar el lienzo (Aub, 1958: 131).

Pero con el cubismo no se pretende una pintura que pueda pasar de moda, "moderna", sino una pintura que no pase de moda y que sea un modo de pintar al tiempo que algo totalmente nuevo

una pintura que no haya hecho nadie (132).

Con lo que está describiendo, sin definir, la pintura de vanguardia. Es una pintura en esencia pura pero que irremediamente será corrompida cuando se practique masivamente:

Nos van a seguir cientos, porque, una vez abierto este camino es más fácil mentir con las ideas que con las manos. Todos los inteligentes se crearán pintores. Dios les conserve la vista, que bien la necesitarán el día de mañana para ver su condenación (133).

No está alejado este miedo a la masa de Ortega y en última instancia de Nietzsche y su idea del superhombre. De ahí que el concepto de "pueblo" y "arte para el pueblo" (fin último del arte comprometido) también sea puesto en cues-

64. De Zayas, 1923 (González, 1979: 84).

65. Liberman, 1956 (Gonzalez, 1979: 85).

ción, lo que supone una gran contradicción en la novela y en última instancia en Max Aub, que se debate entre las dos posturas. No en vano Max Aub cita a Ortega (*Papeles acerca de Velázquez y Goya*) en la primera página y tiene en cuenta a Nietzsche como base filosófica de la novela.

El cubismo es el arte de vanguardia por antonomasia, arte de hoy y de mañana, adquiriendo tintes apocalípticos en determinado momento, cuando *Campalans* dice

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 (145).

Por lo que se habla no del último cuadro, sino del fin de la pintura tal y como se ha comprendido hasta el momento ya que es evidente que desde entonces hay que apoyarse en nuevos pilares.

Pero no solamente se trata de revolucionar las formas artísticas, los artistas de vanguardia adoptan una actitud levantisca que sigue la vía del juego, del escarnio y el cinismo, resumida en la fórmula de *épater le bourgeois*. Escandalizar al burgués, gastarle bromas pesadas, poner la zancadilla al filisteo, tiene unas raíces históricas muy robustas (De Micheli, 1979: 69). Es una postura que también viene reflejada en la novela de Max Aub. El gesto de Max Jacob de pintar infantiles cuadritos sirviéndose de "desagradables materias fisiológicas" para luego venderlos a los turistas ricos está ejemplarizado en el pintor *Koltzov* dentro de la ficción, uno de los pocos que se suicidan en la novela.

Los primeros románticos ya habían llevado adelante la polémica contra el "burgués", pero se trataba de una actitud más que de una convicción radical. El rechazo del mundo burgués se consolidará en el rechazo de una sociedad, de unas costumbres, de una moral y de un modo de vida. Es la forma de vivir "fuera de la ley" de *Campalans* compartiendo a dos mujeres y siendo mantenido por ellas en París.

El pintor también adopta la fórmula vanguardista de *épater le bourgeois*, postura que en nuestro artista viene unida a la negativa a dejarse "comprar" porque entrar en el mercado significa corrupción. Es lo que sucede cuando Weil⁶⁶, se interesa por unos dibujos de *Campalans* que descubre en el estudio de Picasso. La reacción del pintor ficticio no podría ser más indiferente:

Si esto es bueno (...) es que soy un genio. Y me consta que no lo soy. Luego usted está equivocado (...) Le volvió la espalda y encendió su pipa con el retrato del hombre (Aub, 1958: 120).

Parece el mismo "compravendedor" llamado *Weiler* (de quien el biógrafo Max Aub no ha podido hallar el rastro), que queda muy impresionado por la obra *El marino bizco* e intenta hacerle un contrato. *Ana María* es en este caso quien toma la iniciativa para ayudar a su compañero a rechazar la oferta porque comprende que es un compromiso imposible de cumplir.

Uno de los modos de evadirse de la sociedad que se ha vuelto insoportable es "hacerse salvajes", es lo que intentó hacer Paul Gauguin y es lo que hace *Campalans* cuando decide vivir con los indios. El mito del salvaje viene de antiguo, todo el siglo XVIII está lleno de él. El hombre natural de Rousseau era la integración del mito en una ideología política. Sin embargo el modo de entenderlo ahora es distinto, como ha dicho Mario De Micheli, cuando la sociedad parece ya irremediablemente perdida el mito del buen salvaje es sólo un vehículo de evasión de aquélla. De *mito convergente* sobre la realidad social para modificarla se transforma en *mito divergente* para reencontrar, fuera de dicha sociedad, la felicidad no contaminada e inocente (1979: 52-53).

66. Sería coherente con la historia que se tratara de Berthe Weill, pero Max Aub habla de *Weil* y de *Weiler*, suponiendo además que se trata de un hombre, un "compravendedor".

2.2.- Movimientos artísticos. Opciones estilísticas

La evolución de la novela sigue una línea de renovación y muerte constante de movimientos y tendencias. Siempre se habla de lo nuevo en relación con lo caduco, las definiciones escasean porque la forma más utilizada es la negación, el rechazo de lo anterior.

Así nos encontramos con las pinturas de la época azul de Picasso, que sorprenden a *Campalans* cuando las contempla por primera vez. La sorpresa viene dada cuando el pintor explica que pinta "con la cabeza", inspirándose del natural y tomando apuntes, pero elaborando la obra en el estudio. Es una pintura que se explica, en cuanto al tema, como contrapartida de la pintura académica, de "historia":

El asunto es lo de menos. Lo que importa son los hombres. Antes era al contrario. Hacían pintura "de historia" (Aub, 1958: 99),

y en cuanto a la forma establece las diferencias con los impresionistas y los "plenairistas". En gran parte de la obra de Max Aub aparecen discusiones con respecto a la pintura de "paisaje" del natural y la pintura "elaborada" en el estudio, polémica que arrastra desde sus años de antisorollista valenciano con Genaro Lahuerta y Pedro Sánchez.

La pintura romántica, así como la de historia, se percibe desde el primer momento como algo caduco, oficio de ambiciosos, pintura de "condecoración", tal como escribe *Campalans* en el *Cuaderno Verde* en 1908:

Pintar *La Coronación de Napoleón* o *La balsa del "Medusa"* es cuestión, únicamente saber hacerlo: Oficio de decoradores, de condecoradores (como quieren los putrefactos) (205).

David queda reducido con la *Coronación de Napoleón* a un ambicioso arribista y Delacroix prácticamente es insultado al cambiar el título de su cuadro *La balsa de la Medusa* por *La balsa del "Medusa"*, procedimiento parecido al utilizado con el

nombre de Puvis de Chavannes que se transforma en *Pubis de Chabacano*. Aquí Aub pone en boca de Jusep el término "putrefacto" con el mismo sentido en que sería utilizado por el grupo de García Lorca, Dalí y Buñuel en los años veinte.

El impresionismo es el movimiento triunfante en Francia a principios de siglo cuando la *banda de Picasso* se establece en París y, si bien en un primer momento el pintor se deja seducir por Renoir y Monet y "copia" de los impresionistas en sus primeros trabajos de encargo, posteriormente abandona esta pintura al conocer a los pintores *fauves*. Max Aub se informa del estado de ánimo que entonces tiene que adoptar el pintor a través, fundamentalmente, del estudio de Dorival, anotando de su puño y letra en el libro:

El impresionismo, pintura burguesa por excelencia -superficial y feliz de ser. El expresionismo es lo contrario... (1907) (en Dorival, 1944: 109).

Así, cuando visita el *Salón de Otoño* de 1906, sus impresiones son las siguientes:

Veía todo por primera vez, sobre todo Renoir, ya que acabó absorto ante dos de sus desnudos (uno de pie y otro sentado) (Aub, 1958: 120).

En 1906 en París, nada más llegar, *Campalans* pinta rótulos de tiendas y "rafo-llé" (copia) de los impresionistas, pero conoce entonces a *Ana María* y a sus amigos, pintores *fauves*, tal como le cuenta por carta a su amigo gerundense *Enrique Beltrán Casamitjana*:

han dictaminado que Renoir y Monet han pasado a la historia (Aub, 1958: 179) lo que se promete más moderno.

El cubismo viene a revolucionar la forma tradicional de pintar, cosa que el impresionismo no llegó a conseguir porque en realidad continuaba la tradición, tal como lo entiende *El Sabio*, según las palabras que transcribe *Jusep* en 1911 en *El Cuaderno Verde*:

Los pintores buscaban que los demás se reconocieran en su pintura, de buenas a primeras. No sólo en los retratos, sino en los asuntos, en los paisajes. Los impresionistas -en los que sólo cambia la técnica- igual que los demás.

La luz es tan reconocible en ellos como el dibujo en sus antecesores (218).

Mientras que con el cubismo se establece la ruptura al no imitar la naturaleza.

Sucede ahora que los cuadros ya no se parecen a lo pintado más que por dentro; ni nos importa que la gente -así en general- se reconozca o reconozca lo pintado. El cuadro ya no es el retrato de Mme. X... (218).

Y más claramente aparece esta distinción en la supuesta crítica de *Paul Derteil*:

El impresionismo -por contestar antes de que se alcen- era una manera de ver, no tan distinta, en último término, de la tradicional -para nosotros- posterior al Renacimiento. El cubismo es una nueva manera de sentir, una nueva manera de pensar. (Aub, 1958: 83).

En la novela se apunta que la razón de tal ruptura ha sido facilitada por la fotografía después que se consiguieran metas prodigiosas con Manet, Degas, Renoir, Van Gogh o Gauguin (78).

Los *fauves* suponen un paso intermedio del impresionismo al cubismo, al menos en la carrera plástica de *Campalans*, tal como reconoce el crítico ficticio *Miguel Gasch Guardia*:

la pintura del artista catalán es significativa. Sus primeros años, en París (1906-1907), señalan una influencia clara de los *fauves* (Aub, 1958: 81).

Pero pronto, al volverse a encontrar con Picasso que está elaborando entonces *Les demoiselles d'Avignon* (1907), comienza a criticarles. Ya en 1907 anota en el *Cuaderno verde*:

Creen las fieras que con el color todo lo resuelven. ¡Que felicidad! Igual que la buena ama de casa se felicita de haber comprado un pollo barato en la plaza - ¡Y qué pechuga! Mire que grasa... Eso: pintura grasienta. Rebosa y pasa y mancha. Tiñe y destiñe (199).

Y en 1908 considera que tanto los *fauves* como Matisse suponen un callejón sin salida:

Dar a la inteligencia lo que es de la inteligencia. Para sensación -y sensacionalismo- bastan Matisse e hijos. Callejón sin salida. (206).

Max Aub está al tanto de las desavenencias entre Vlaminck y Derain a través del ensayo de Dorival. El primero veía en el cubismo un intelectualismo, un colectivismo y un academicismo que le repugnaba. Sus objeciones las expone en *Tournant dangereux*, comenzando por la ausencia de contacto con la vida que detecta y la preferencia por la especulación intelectual (recordemos que *Campalans* por el contrario critica en los *fauves* su falta de inteligencia):

A tout instant on quittait terre, on enfourchait le balai diabolique des plus extravagantes théories pour donner le jour à des conventions plus étroites que n'en professèrent jamais les Beaux-Arts. Un tel esprit spéculatif était si éloigné de ma nature... (...) Cette mise en commun de biens qui doivent rester particuliers, individuels, me répugnait profondément (...) J'ai dit souvent: le Cubisme c'est la guerre. Pourquoi? Parce que je voyais en tous deux le même parti de laideur et de destruction (Dorival, 1944: 149-150).

Campalans es, por así decirlo, el negativo de Vlaminck. La actitud que este pintor adopta con respecto al cubismo es la misma que sigue *Campalans* con respecto al *fauvismo*. Con lo que indica que hacen una pintura instintiva y poco inteligente, apuntando una crítica a la facilidad y a la frivolidad, como hemos visto más arriba cuando hablábamos de Matisse.

Este rechazo no se corresponde con la obra, que parece llevar sus propios derroteros, ya que el pintor ficticio "copia" descaradamente a Matisse, como vemos en el cap. VIII.

La obra y el catálogo de H.R.T. nos facilitan datos desconocidos del pintor que la biografía o el *Cuaderno verde* ignoran, como la influencia de Odilon Redon que nos descubre el crítico ficticio *Miguel Gasch Guardia*:

Algunas de las primeras obras de Jusep Torres Campalans acusan una influen-

cia de la pintura simbolista de Odilon Redon. Basta para probarlo la *Copia de unas rosas de Odilon Redon*, cuyo original nos es desconocido, pero la calidad de rosas y azules no pueden haber sido más sugestivas en el modelo; el aterciopelado conseguido es prodigioso. ¿A dónde hubiese llegado Josep Torres Campalans por ese camino? (Aub, 1958: 83).

Comentario que está dentro de los propios gustos de Max Aub quien, en los agradecimientos, alude al descubrimiento de Odilon Redon en las Tullerías por medio de José María González de Mendoza. Podemos estar seguros, como lo prueba la existencia de un catálogo que se encuentra en su biblioteca, que Max Aub se refiere a una exposición que vió poco antes de escribir la novela y que evidentemente le dejó un grato recuerdo.

El cubismo es en la novela y en la idea de *Campalans* el movimiento por excelencia de ruptura con los planteamientos y procedimientos tradicionales, ningún otro movimiento se puede comparar a él, ni siquiera el surrealismo que se aprecia en la novela desde el punto de vista del cubismo, tal y como interpreta *Campalans* en 1955 hablando con Max Aub en México:

El cubismo lo fue todo, menos cubismo. Lo que queríamos era precisamente lo contrario: acabar con la perspectiva, con la tercera dimensión, con la "hundura". Por eso ningún estilo dio tanto a la decoración, a las artes aplicadas. Darle al color lo que los impresionistas dieron a la apariencia. Por eso cualquier tema era bueno. Porque éramos españoles teníamos guitarras, y se pintó guitarras; todos fumábamos en pipa y pintábamos pipas. Los surrealistas fueron otra cosa, hablo de segunda mano. Pero me parece que buscaron exactamente lo contrario que nosotros, y se quedaron atascados pintando ideas, volviendo al simbolismo. Algo tenían que hacer. Tampoco por ahí se va a ninguna parte. La pintura tiene que volver a su lugar secundario y los pintores ya no tendrán más remedio que aprender a pintar (Aub, 1958: 284).

Se subraya asimismo el carácter castizo y español del cubismo y sale al paso de los críticos que le achacan la desviación hacia lo decorativo, tal como escribe *Campalans* en el *Cuaderno verde* en 1912:

Me cargan diciendo que el cubismo no pasa de ser decorativo ¿O un cuadro de Bataille?... (Aub, 1958: 228).

Es una frase que parece formularse en relación con el surrealismo, al que *Jusep* considera decorativo por su relación con el simbolismo intelectualista y caduco. Es la relación entre pintura y lo que no lo es, la literatura. En ese camino se identifican Max Aub y *Campalans*, pero no Picasso ni el cubismo

¿Por qué ha de haber línea divisoria entre la pintura y lo que no lo es, cuando no se sabe dónde empieza la literatura?, preguntó [Jusep] a Ozenfant una mañana. Es el camino del surrealismo, que se adivina ya en *La lágrima frente al espejo* (Aub, 1958: 83)⁶⁷.

El surrealismo corresponde a otro momento histórico no tratado en la novela porque ya no tiene nada que ver con la estancia en Europa del pintor ficticio, como señala el crítico supuesto *Miguel Gasch Guardia*:

Será otro tiempo, que el pintor catalán no vivirá en Europa: el que nace de la primera guerra europea (Aub, 1958: 93).

Las relaciones del propio Max Aub con el surrealismo o con el ultraísmo se pueden rastrear a través de otras obras⁶⁸, así, Dalí y Buñuel, surrealistas, se-

67. Es la interpretación del supuesto crítico *Miguel Gasch Guardia* en 1957 con respecto a este cuadro que recordemos que en el catálogo de H.R.T. tiene una interpretación distinta, relacionándolo con Matisse. Max Aub se "rectifica" a sí mismo con la nota 5 de la pág. 314, en la que puntualiza el comentario del catálogo de 1940:

"H. R.Town no se fijó en lo que le saltó a la vista a Miguel Gasch Guardia (véase pp. 77-82) referente a un posible anticipo de una imagen surrealista. Evidentemente no disponía del tiempo que tuvo el crítico catalán (*Nota de M.A.*)" (Aub, 1958: 305).

68. El ultraísmo sería, al modo de ver de Max Aub, fruto de la Dictadura de Primo de Rivera y del festivo ambiente cultural, según afirma en *Poesía española contemporánea*, (1954):

"El ultraísmo y sus numerosas revistas, en las que la poesía dominaba a cualquier otra actividad literaria, poco tuvo que ver con el dadaísmo y

rían frutos del ultraísmo, según se desprende de sus palabras en otra obra como *Poesía española contemporánea*

a los que el surrealismo de segunda hora debió glorias (Aub, 1969: 101) añadiendo igualmente ciertos comentarios acerca del Surrealismo de los que se desprende una idea general en contra de "lo nuevo" porque sí, que no tiene en cuenta la tradición (106).

A este respecto es muy curioso un diálogo entre Max Aub y su personaje *Luis Alvarez Petreña* en el hospital inglés en que se encuentran en la tercera parte, de 1965, refiriéndose a la primera parte, escrita en 1934:

Claro que aquel libro tuyo era un libro romántico. Tal vez no como lo entendían los escritores de la época, y no había por qué sacar a relucir a Novalis o a Kleist. Lo hiciste por darte pisto. La pista era otra (...) El surrealismo,

a lo que el interlocutor [Max Aub] contesta asombrado:

¡No fastidies! ¿Qué tenías que ver con él? Ni fuiste ni yo era amigo de Dalí ni de Buñuel ni se parece tu libro ni tenía por qué parecerse a *Poeta en Nueva York* ni a *Espadas como labios*. Al contrario, el interés de *Luis Alvarez Petreña* está en que es el primer relato español realista a la manera que lo serán después los de Paco Ayala o los míos, o los de Cela, después. El realismo, (Aub, 1971f: 157).

Pero *Luis Alvarez Petreña* insiste en que lo examine "a la luz del psicoanálisis" y Aub por su parte afirma que nunca leyó en serio a Freud (Aub, 1971f: 157), con lo que negaría esa relación inicial con el grupo de García Lorca, Buñuel o Dalí.

menos con los prolegómenos del surrealismo que presuponían una actitud ética que los ultraístas no conocieron ni por el forro. El ultraísmo dió dos individualidades impares que nada tienen que ver con la literatura: Luis Buñuel y Salvador Dalí, a los que el surrealismo de segunda hora debió glorias (...) En literatura, ni la buena voluntad de Cansinos Assens, ni la facundia de Isaac del Vando Villar ni la información de Guillermo de Torre, rodeados de segundones, ha dejado obra valadera" (Aub, 1969: 100).

En su momento, Max Aub no parece tener relaciones con la generación del 27 ni con sus miembros, sin embargo, con la distancia, se pueden apreciar algunas correspondencias, de ahí que en numerosas ocasiones se trate el movimiento en la novelística aubiana. Soldevilla asegura que Lorca era amigo de Aub y que le gastaba bromas por su dura pronunciación del español, pero no tenemos indicios de esta posible amistad, más bien creemos que sólo son conocidos si nos basamos en su narrativa⁶⁹ y en su autobiografía.

Nos podemos hacer idea de su postura en los años veinte ante las nuevas corrientes a través de *La calle de Valverde* ya que, en una de las innumerables charlas de "paseo" entre *Aparicio* y *Victoriano Terrazas*, el primero habla del surrealismo en los siguientes términos:

Ahora han descubierto el surrealismo. Se lo pegan como si fuese un sello. Se obliteran los unos a los otros porque se lleva en París, (Aub, 1985c: 306).

Se critica evidentemente el mimetismo de los jóvenes españoles ante las nuevas corrientes que priman en el extranjero, en este caso en París. Crítica tradicional e injusta que se viene utilizando incluso en la actualidad. Al personaje no le parece mal el surrealismo "si se ha nacido con él", justificación bastante absurda porque cabe preguntarse si es posible "nacer" surrealista

Los que no aguantan son los que se "vuelven", es para que les den por donde ni siquiera les da gusto. No hablo de los jóvenes que no saben ni a dónde van (...) De los que imitan a Baudelaire o a Samain o a Verlaine, luego a Rimbaud, ahora a Tzara. (...) La crítica no sirve para nada, absolutamente para nada. Un arte al que le sirviera de algo la crítica sería cualquier cosa menos arte. La poesía está sola, completamente sola. Como todos. Como tú, como yo (Aub, 1985c: 307).

⁶⁹. En *La Calle de Valverde*, *Aparicio* y *Victoriano Terraza* acuden a una casa "de buen ver" en la cual se celebra una reunión poética a la que asiste Federico García Lorca, que recita las cuatro primeras estrofas de la *Oda a Salvador Dalí*, poema que fue publicado por primera vez en la *Revista de Occidente* en abril de 1926 (Aub, 1985c: 307-8).

En cuanto al propio Max Aub sabemos que fue sensible a las últimas corrientes parisinas en su juventud, trabajando muchas veces 'de oídas'. Tal vez por eso sus personajes critican los mismos errores en los que incurrió. En cuanto al surrealismo, podemos apreciar su influencia en gran parte de su narrativa, desde el cuento *Salva sea la parte*, dedicado a Juan Soriano. *El monte*, o la *Trampa*, algunas escenas del *Laberinto* o, en lo que se refiere a nuestro pintor ficticio, la baraja del *Juego de cartas* que podría estar inspirada en los objetos surrealistas, sin descartar la indudable influencia de Picasso, como veremos en el capítulo siguiente.

2.2.1.- El cubismo

Como verdadero argumento que cohesiona la novela el cubismo es el movimiento mejor definido.

En 1955 *Campalans* dice a Max Aub:

Picasso nunca pintó lo que tenía delante sino lo que decían las cosas que tenía delante. El cubismo fue una escritura, un alfabeto, una pintura para leer. Algo híbrido había ahí entre la literatura y la pintura. ¿Qué de particular tiene que alguna mañana Pablo se levantara con ganas de mandar la literatura a paseo? La verdad es que ahí no nos entendíamos (Aub, 1985: 282).

Es tema obsesivo del escritor las relaciones entre las artes, relación que él mismo practica con *Jusep Torres Campalans*. El personaje posee los mismos gustos que su autor, siendo una característica de divergencia con Picasso.

Cuando Max Aub habla del cubismo en relación con la escritura, el alfabeto, "la pintura para leer", al margen de que el argumento coincida con sus propios gustos, está siguiendo las directrices de una buena documentación. Esta relación con la escritura tenemos que verla inspirada en el *Juan Gris* de Daniel-Henry Kahnweiler (1946: 105-121).

En numerosas ocasiones el cubismo se define de forma negativa, por lo que no es, por ejemplo, cuando se insiste en que el cubismo no fue una aventura

Y esos imbéciles que hablaron de la "aventura cubista". ¡Aventura! ¡Hágame el favor...! Aventura...- (Aub, 1958: 281).

Hecho que quedaba indicado por Romero Brest, quien, al igual que en la novela, sitúa el fin de tal aventura en 1914 (Romero, 1986: 153).

El cubismo es más que un movimiento pictórico, es una nueva manera de vivir, según se desprende de la crítica supuesta de *Paul Derteil*:

El cubismo es una manera de sentir, una nueva manera de pensar (Aub, 1958: 83).

Es la escuela por antonomasia:

Ninguna escuela ha tenido en nuestro mundo -el que podemos aprehender- la importancia del cubismo (Aub, 1958: 83).

Que sobrevivirá a todas como único exponente del "arte moderno" al tiempo que el de vanguardia y que será tan difícil de explicar en el futuro como lo fue en el momento de su creación, (Aub, 1985: 301), porque, queda sobreentendido: no puede entenderlo más que una minoría.

Max Aub apunta, a través de *Juvenal R. Román*, la posibilidad de que la inspiración del movimiento viniera unida a las nuevas tecnologías:

El 21 de septiembre de 1908, el aviador norteamericano Wilbur Wright permaneció una hora veintinueve minutos cuarenta y ocho segundos y tres quintos en el aire; el 28 voló más de cuarenta y ocho kilómetros⁷⁰. El desarrollo de la aviación había impresionado, hacía tiempo, a Jusep Torres Campalans. "He aquí una nueva perspectiva: las casas aparecerán como cubos, los campos como rectángulos" -había dicho meses antes. De este nuevo punto de vista nació la palabra "cubismo"⁷¹. Este año pintó Picasso su "Naturaleza muerta con panes",

70. No se refleja en los Anales.

71. Sabemos que el término de "cubismo" ha tenido distintas interpretaciones, al

"El sombrero", "Paisaje con dos mujeres", "Familia de arlequines"⁷². No hay duda que la influencia del nuevo punto de vista, el de la aviación, impresionó a los principales valedores de la escuela naciente (Aub, 1958: 86-87).

Es contradictorio con respecto al anarquismo. Tan pronto se identifica cubismo-anarquismo, como lo hace *Campalans* ante el escritor en Chiapas en 1955:

Tampoco hoy el anarquismo tiene gran cosa que hacer por el mundo. El cubismo, aunque no lo crea, era anarquista. Había que acabar con todo y reconstruir. Por eso los españoles tuvimos tanta importancia en ese movimiento. Por lo visto es difícil ser anarquista toda la vida, si es larga. Usted me dice que Pablo acabó en comunista. Gris murió -calló-. Hace siglos que no hablaba tanto. Cuénteme: ¿de verdad conoce usted a Picasso? (Aub, 1958: 287)⁷³.

Como que se puede leer la opinión contraria:

El cubismo reacciona en balde contra la anarquía. No era ese el camino, ni se ha dado con él. Esa búsqueda infernal es, sin embargo, una de las expresiones más sinceras de esos años (80)

igual que orígenes. Apollinaire afirmaba (en *Les peintres cubistes. Meditations Esthétiques*, París, 1913) que se le ocurrió irónicamente a Henri Matisse en otoño de 1908 al ver un cuadro que representaba casas cuya apariencia cúbica le sorprendió vivamente (González, 1979: 62); pero es de todos conocido que la primera vez que apareció la palabra *cubo* en la prensa fue a cargo del crítico Vauxcelles, referida a una exposición de Braque celebrada en noviembre de 1908 (publicado en *Gil Blas* el 14 de noviembre de 1908), el mismo crítico que bautizó a los *fauves* (fieras) al ver una escultura de gusto renacentista junto a los cuadros de Matisse, Rouault y Derain, exclamando: "¡Es Donatello en medio de las fieras!" (De Micheli, 1979: 425). Max Aub conoce perfectamente el origen atribuido a Vauxcelles y a Matisse, lo marca en la pág. 24 del *Bilan du Cubisme: Souvenir et documents* de François Fosca (1956).

72. Max Aub seguramente se refiere a *Pan sobre una mesa*, gouache sobre tabla (27x21) de 1909; *Naturaleza muerta con sombrero*, óleo sobre lienzo (73x60) de 1908; *Dos desnudos femeninos*, óleo sobre lienzo de 1908, y *Familia de los arlequines*, óleo sobre lienzo (100x81) de 1908 (números 215, 163, 201 y 202 del catálogo de obras cubistas de Picasso publicadas por ed. Rizzoli de Milán en 1972).

73. Se sobreentiende que nadie que conozca a Picasso realmente se puede creer que acabara siendo comunista, como no lo creía Araquistain, siendo el pintor el prototipo del artista anarquista, destructor de lo establecido, tanto en pintura como en la vida privada.

En este caso se está hablando en contraposición al *fauvismo*, equivalente al anarquismo (y en última instancia al desorden) en pintura. El cubismo respondería a la nostalgia del orden, pero no por la operación de limpieza que podría sugerir el "retorno al orden", sino como implantación de otro orden de contenido universal (Romero, 1986: 121). Es lo que quiere decir *Miguel Gasch Guardia* cuando dice que "fue un intento de salirse del mundo" (Aub, 1958: 78).

Max Aub se pronuncia en otras ocasiones abiertamente sobre el cubismo, como cuando en 1954 dice en *Poesía española contemporánea*:

es un nuevo afán descriptivo. El cubismo es a la pintura lo que la relatividad a la concepción del universo; representa la destrucción del punto de vista único (Aub, 1969: 35).

Este punto de vista único queda destruido en la novela de *Jusep Torres Campalans*, como explica expresamente el propio escritor:

Es decir, descomposición, apariencia del biografiado desde distintos puntos de vista; tal vez, sin buscarlo, a la manera de un cuadro cubista (Aub, 1958: 16).

También es utilizado en otros casos, el más claro el del *Juego de Cartas*, con dibujos igualmente de *Jusep Torres Campalans*.

Pero no es únicamente el cubismo quien le inspira éste procedimiento, es Ortega quien, cómo hemos dicho más arriba, resulta uno de los pilares sobre los que se asienta la filosofía de la novela, a pesar de que se le critica a través del artículo ficticio de *Miguel Gasch Guardia* en el que se admite que sus construcciones ideológicas son precisas y reales pero "pecan por la base". Se cita el artículo de E. Lafuente Ferrari⁷⁴

¿Qué es una cosa? -pregunta-. Para el hombre las cosas son valores y los valores varían según el punto de vista. Hay tantas realidades como puntos de

74. Lafuente Ferrari: "Las artes visuales y su historia en el pensamiento de Ortega", *La Torre*. Puerto Rico (número 15-16, 1948), referencia parcialmente errónea, como vimos en el cap. V.

vista (Aub, 1958: 82).

Argumento que tendría que aproximarle al cubismo pero, admirablemente, Ortega no se inclina por Picasso, sino por Zuloaga

¿El cubismo? No, ¡sino, otra vez, su amigo, el aristocrático pintor Ignacio Zuloaga! (82).

El artículo de Ortega al que se refiere Lafuente, publicado en 1911, es una defensa brillante, sin saberlo, del cubismo.

Esa disparidad entre realidad y criterio será funesta para Ortega, y no sólo en pintura

Como cuando trae a cuento a Debussy como ejemplo de música divorciada de la masa popular. Lafuente Ferrari dice que debiera haber citado a Stravinsky; se equivoca, por idéntica senda: "Petrouchka" es popular -lo será más-; ni digamos "La Sinfonía de los salmos". Otras obras no lo serán nunca, como las "Soledades de Góngora", ¿y qué? ¿O no es popular el mejor Góngora? ¿O no lo son y serán algunas obras de Picasso? El tiempo escoge, y tiene para todos (Aub, 1958: 82 nota 6).

Con lo que trae a colación la problemática del arte popular, el digno de minorías, no aristocráticas, sino intelectuales o sensibles.

Otra cuestión fundamental la integran los seguidores del cubismo, para *Campalans* el "cubismo de segunda mano", representado por Gris, Villon o Marcoussis:

Merititos dibujantes de *L'assiette au beurre* o de *La Vie Parisienne*. No hay prueba mejor. Un pintor siempre es un pintor, ointe como pinte. ¿Qué valdrá ese cubismo de segunda mano el día de mañana? Puro *modus vivendi*. Pintaron así porque no podían destacar en lo suyo. De ahí los seudónimos⁷⁵. Ahora, eso sí, por teorías no quedó, lengua no les faltaba. Pero con la lengua sólo se lame (Aub, 1958: 286).

75. Juan Gris es el seudónimo de José Victoriano González Pérez, Jacques Villon es el nombre artístico de Gaston Duchamp y Marcoussis se llamaba Louis Casimir Lasdislas Markous.

Si los primeros años de Jusep en París son *fauves* (1906-1906), en lo que se parece a Braque, los siguientes, hasta las "tramas" (1913-1914), según la crítica de *Miguel Gasch Guardia*:

le ven atado al carro del cubismo. De esos años (1908-1912) son los cuadros más interesantes de ese empedernido buscador. (Aub, 1985: 87).

A éste movimiento corresponderían obras como *La filla de la carbonera*, 1908; *La fábrica d'en Romeu*, 1908; *Estudio XVI: El rábano por las hojas*, 1908⁷⁶; *Paisaje semiurbano*, ¿1909?; *Retrato*, ¿1909-1910?; *Chimeneas y calor*, 1910; *Café*, 1910; *Guillaume Apollinaire*, 1910; *Elegante*, 1912; *Los Pirineos*, 1912; *Montaje IV*, 1912; *Hotel*, 1912; *Homenaje a Van Gogh*, 1912; o *Retrato del doctor Reynau*, 1912, aparte de numerosos dibujos como veremos en el siguiente capítulo.

2.2.2.- Después del cubismo

Después del Cubismo, o mejor, después de Picasso, nadie.

Sin embargo, se plantean dos opciones, por un lado estaría el futurismo, y con respecto a éste anota *Campalans* en su *Cuaderno verde*:

Jacques Villon dice que, con el futurismo, 'el cuadro gana su influencia de ventana abierta para venir a ser no la cosa en sí, alegrado por su ordenamiento, vivificado por el sujeto, pero adentro del sujeto, ganando una vieja categoría donde pudiera mostrarse todo lo preciso, todo lo no misterioso de lo desconocido... fuera de las posibilidades del sueño'. No lo entiendo. Juro que no lo entiendo (Aub, 1958: 224).

Cita extraída de François Fosca:

Dans une lettre à Bernard Dorival que cite celui-ci dans son ouvrage *Les Étapes de la Peinture française contemporaine* paru en 1944, Jacques Villon

76. Título que evidentemente es una alusión a Ortega y *La deshumanización del arte* cuando dice "Tomar el arte por el lado de sus efectos sociales se parece mucho a tomar el rábano por las hojas o a estudiar el hombre por su sombra" (Ortega, 1981: 11).

dit qu'avec le Cubisme "le tableau perdait son influence de fenêtre ouverte pour devenir une chose en soi donnant la joie par son ordonnance, vivifiée par le sujet, mais en dehors du sujet, une catégorie nouvelle où pourraient se montrer tout le vague, tout le mystérieux de l'inconnu [...] une chose qui a les possibilités du rêve" (Fosca, 1956: 66).

Fosca contesta a esto que

dans maint tableau non cubiste, par exemple *La Tempête* de Giorgione, la *Rue de Vermeer*, *L'Embarquement pour Cythère* de Watteau, le rendu du réel est capable de révéler toutes ces "possibilités du rêve" que réclame Jacques Villon (Fosca, 1956: 66).

Aparte de negar el surrealismo apartándose de "las posibilidades del sueño", y de comprobar nuevamente los "ligeros cambios" que efectúa Max Aub en las citas, parece que Villon hablara de la pintura metafísica, pero resulta un discurso extraño puesto en boca de Jacques Villon, pintor de orígenes impresionistas y *fauves* que finalmente se aproxima al cubismo pero sin llegar a serlo plenamente, más cercano al espacio dinámico del primer cubismo sintetiza estas influencias en el programa de la Section d'Or, formada alrededor de su estudio en 1912.

En la novela lo que se percibe es que el futurismo no es ninguna opción, no es un movimiento a tener en cuenta, de ahí que *Campalans* escriba en su *Cuaderno verde* en 1912:

Dios los tenga presentes en su infinita misericordia (Aub, 1958: 224).

La otra vía es la abstracción. Aquí nos encontramos con un gran problema porque a lo largo de la novela *Campalans* ha estado constantemente dirigiendo diatribas fulminantes contra los seguidores de la abstracción, especialmente contra Kandinsky. En esto seguía los gustos estéticos de Picasso, hecho del que Max Aub es plenamente consciente:

A lo único a lo que no ha condescendido es a lo abstracto. Le dijo a un aficionado, hace poco, señalándole el detalle de un maxilar de un caballo -de

un picador-; "En el fondo, es extraordinario que pueda llegarse a lo concreto con medios tan abstractos. Esta línea es puramente abstracta y, sin embargo, define perfectamente la mandíbula del caballo. Verdad ¿no? Esta curva es el colmo de la realidad"⁷⁷.

Picasso dice de los abstractos, según la anécdota referida de Aub:

Evidentemente, van de prisa, pero lo que hacen, hablando francamente, son, a lo más, ejercicios. Se toma eso por cuadros, de hecho no es nada. Mire, en lo mío es trazo abstracto pero además es un ojo, una oreja. ¿Sí o no?⁷⁸

Dentro de la novela que tratamos, es el crítico *Miguel Gasch Guardia* quien se pronuncia sobre el arte abstracto:

El arte abstracto, hijo natural y reconocido del cubismo, es arte, no pintura: exposición de una manera de concebir el mundo, alfabeto Morse para entenderse con personas advertidas. No pintura en lo que se tiene por tal: Hsu Hsí, Pompeia, Rafael, Goya, Cézanne, o, si se quiere: Mengs, Van Loo, David, Rose Bonheur, Zuloaga (Aub, 1958: 79).

Mientras que *Campalans*, aproximadamente en la misma época, 1955, le dice a Max Aub:

Todos esos abstraccionistas de hoy... Un salto atrás (...) Los "abstractos...", me río. Trampas. Y si no son trampas, peor. Lo que dicen o quieren decir lo dijeron hace 40 años (Aub, 1958: 283).

Evidentemente se está tratando de los expresionistas abstractos americanos.

Es atribuible a malicia del propio Max Aub, la tergiversación de la cita de J. Romero Brest con respecto a Kandinsky. Así *Campalans* recuerda en 1955:

La pintura tiene que volver a su lugar secundario y los pintores ya no ten-

77. Artículo de Max Aub titulado "Elogio de la diversidad de Picasso", dentro de los manuscritos sin clasificar en el *Archivo-Biblioteca Max Aub* y reproducido en apéndices.

78. Continuación del artículo de Max Aub titulado "Elogio de la diversidad de Picasso", dentro de los manuscritos sin clasificar en el *Archivo-Biblioteca Max Aub*. Reproducido en su integridad en los apéndices.

drán más remedio que aprender a pintar. Era un callejón sin salida: el más duro, el más fuerte de nosotros, era Miguel Koltzov, un ruso de Kiev. Se puso a pintar -usted perdone- con mierda⁷⁹. Fue algo feroz y terrible. Era un gigante, se suicidó en 1913. No he visto a nadie tan seguro de sí como él, (...). influenció bastante a Kandinsky (Aub, 1958: 284)

En nota aparte, con respecto a Kandinsky, Max Aub cita ex profeso erróneamente a J. Romero Brest (Aub, 1985: 307-308, nota 11), quien hablaba de la superación de las *adherencias materiales* para sentar las bases de un nuevo fundamento *objetivo*, no *subjetivo* como cita Max Aub, siguiendo los pasos de Miguel Larionov, transformado por la ficción en *Miguel Koltzov* (Romero, 1952: 164-165). Naturalmente Romero Brest no se refiere a los posibles materiales "orgánicos" sino al "fuerte y caótico empaste" de Larionov. El mismo autor que toma Aub como referencia tiene sus propios prejuicios, pues hablando de Kandinsky dice

Un ruso que además de aristócrata era científico y músico, condiciones que a pesar de no ser las más adecuadas para un renovador de la pintura, merecen ser tenidas en cuenta para estudiar las curiosas reacciones de su espíritu dialéctico (Romero, 1952: 165)

En numerosas ocasiones encontramos en *Campalaxs* antipatía declarada por Kandinsky, cuya abstracción (que se empeña en considerar subjetiva) se contrapone a la de Mondrian (mucho más objetiva y rigurosa). Este último parece tener la llave del futuro:

Mondrian es aparte: se da cuenta de que lo suyo, lo que busca, no es pintura sino un universo plástico. En la proporción -en las proporciones- hallará descanso. Le envidio. Pocas veces he visto un hombre tan "equilibrado". A

79. La experiencia de convertir en arte las deposiciones del propio artista tiene su antecedente específico en el arte contemporáneo con la *Mierda de artista* enlatada (1961) por Pietro Manzoni (Soncino, 1934 - Milán, 1963), pero sin duda en este caso Max Aub está dando pábulo a la leyenda que rodea al poeta Max Jacob, quien, según parece, pintaba infantiles cuadros sirviéndose de "desagradables materias fisiológicas" para luego venderlos a los turistas ricos dentro de la tónica vanguardista de *épater le bourgeois* (Micheli, 1979: 69).

pesar de su teosofía, o, tal vez, por ella (Aub, 1958: 235).

Aunque más arriba, en la misma página, había insinuado que Mondrian no había conseguido más que un "bonito juego de construcción".

Campalans no llega a vivir la experiencia del *Guernica*, pero desde su retiro en México tiene noticias a través del Fondo de Cultura Económica y le confiesa a Max Aub:

Eso, no me interesaba nada. Bebí la hez. Todo lo que he visto me confirma en mi opinión. Es vieja para usted, pero es la mía. Tiene antecedentes, mucho más viejos, muchísimo más viejos... (...). Llega un momento en el que uno se detiene en una idea; hasta ese momento se ha ido variando, con el tiempo; se detiene uno y no va más allá (...) Se queda uno ahí, quieto, falto de fuerzas para seguir adelante, hasta el Juicio Final. Ahí me quedé (...) con Miguel Angel. Verde y azul (Aub, 1958: 277).

Se trata del *Juicio Final* de Miguel Angel, para un católico a marchamartillo como *Campalans* no es mal punto y final, esperar "el santo advenimiento".

3.- Jusep Torres Campalans: los museos y las exposiciones

Se ha de considerar que no siempre cuando habla *Campalans* de Museos o exposiciones expone lo que entiende por tales sino que aprovecha para admirar o criticar a otros artistas, por lo cual se incluye en este capítulo dedicado a las categorías.

En general, *Campalans* es contrario a los museos:

Un cuadro sólo tiene que ver consigo mismo. Los museos matan. Una pared, un cuadro. Un cuadro siempre está sólo. Si "armoniza" con el "ambiente", deja de ser cuadro: papel pintado (Aub, 1958: 233).

Que no tendría nada de extraño que estuviera inspirado en las *boutades* de Van Dongen que transcribe Georges-Michel y que Max Aub tiene en cuenta

- Je ne vais jamais dans les musées: ça gête l'oeil. Mais oui, le musée, c'est en somme le cimetière, de la peinture morte. Moi, j'aime la vie... et la vie d'aujourd'hui (Georges-Michel, 1954: 69).

Pensamientos que no son exclusivos de Van Dongen sino que responden a una idea generalizada de las vanguardias.

Es mucho más interesante el proyecto que plantea el pintor ficticio en 1908, en el *Cuaderno Verde*, un proyecto basado en un *Museo Ideal*:

Lo idiota no es un museo, los idiotas: quienes lo hacen, cuidando de poner juntos a los italianos o a los flamencos, buscando, además los de la misma escuela, si es posible nacidos en mismo año. Lo importante sería lo contrario, lo mismo que en el cuadro: buscar contrastes. Enseñaría sin que nadie tuviera que decir. Un Angélico al lado de Matisse, un primitivo catalán al lado de Courbet, un Turner al lado de un David. Las pinturas comparadas. ¡Qué museo se podría hacer! (Aub, 1958: 207).

Indudablemente inspirado en *El Museo Imaginario* de Malraux, que supone una crítica al Museo tal y como lo conocemos y se sirve de fotografías "comparadas" para demostrarlo.

Estas comparaciones en Max Aub suelen ser contraposiciones. Utilizando un ejemplo no expuesto anteriormente porque no corresponde a las categorías de artistas, sino de obras, podemos ver perfectamente la contraposición:

¿Por qué no decir que cualquier escultura arcaica me gusta más, me llega más (me siento más cerca de ella) que -por ejemplo- la Venus de Milo, esa mujerona perfecta y seguramente honrada? (Esa olímpica perfecta burguesa griega) (Aub, 1958: 208).

Con este juicio no sólo vuelve a identificarse con el moderno concepto de historia del arte, defendido igualmente por Malraux, sino que simboliza el concepto de mujer aubiano de origen modernista.

Pero también funcionan las similitudes, por ejemplo, recordemos como más arriba comparaba a Matisse con Fray Angélico, con lo que sigue el ejemplo de Romero Brest, que considera legítima la vinculación de Matisse con Fra Angélico porque ambos carecen de misticismo psíquico y ambos practican una mística de la irresponsabilidad que engendra una ética de la despreocupación (Romero, 1986: 40). Según *Campalans* no habría que hacer más que ponerlos juntos para que el público comprendiera sin necesidad de explicaciones.

La relación de *Campalans* con los museos es muy particular. Como pintor español resulta extraño que no visite el Museo del Prado, pero se explica porque tampoco llega a conocer Madrid⁸⁰. Es en París donde inicia su itinerario museístico, pri-

80. El Museo del Prado se visita a través de otras obras de la novelística aubiana. En el *Laberinto mágico* el encuentro con el Museo se realiza en condiciones de guerra y evacuación, por ejemplo, en *Campo abierto*, *Ambrosio Villegas* (el archivero de San Carlos adscrito a la Junta de Protección y Conservación del Tesoro Artístico) y *Cuartero* se preguntan en las salas bajas -frente a los cartones de Goya- si se atreverán los nacionales a bombardear el Museo del Prado, cosa que entra dentro de lo posible:

"A ellos ¿qué les importa? Gritaron: '¡Viva la muerte y abajo la inteligencia!', sabiendo perfectamente lo que hacían. Además, no es nada nuevo. Y

mero con la Casa de Victor Hugo, que no le causa ninguna impresión. Es en el Museo del Louvre donde realmente comienza su definición como pintor, allí decide quienes le gustan y quienes le disgustan y donde conoce a *Ana María*.

Ya mencionamos en el capítulo VI como los itinerarios en París y la ubicaciones de los alojamientos de *Jusep* están basadas en la propia experiencia de Max Aub y en la guía de K. Baedeker: *Paris et ses Environs: Manuel du voyageur*,

menos en España. Ese respeto por la inteligencia es un sentimiento nórdico, que tiene poco que ver con nosotros. Lo que nos importa es la valentía. No se haga ilusiones. Aquí la palabra intelectual tiene mala fama. Siempre nos mirarán como afrancesados, y quizá no les falta razón. Nuestro tipo nacional es Don Juan. Yo tengo ciertas ideas acerca de eso. Y lo que debíamos hacer es coger un fusil. Como lo ha hecho Barral, sin importarle si haría más esculturas o no" (Aub, 1978: 261).

Y se describe el Museo vacío: La Galería principal ya se encuentra desnuda, en las paredes resaltaban las formas de los cuadros descolgados, rectángulos ligeramente más claros que los ocreos y los verdes, como si fuesen ventanas cegadas, o nichos, enormes enterramientos. Cuartero repasaba mentalmente los emplazamientos... "Aquí, ¿qué había? Sí. El Murillo del sueño..." Alguno que otro quedaba todavía, como botón de muestra. No recordaba espectáculo más atroz, sentía algo que le paralizaba los pies. "Se me habrá caído el alma". Le daba asco y tenía ganas de vomitar. También se deja constancia de que desde el pueblo más apartado acuden obras de arte, a veces de dudoso valor artístico pero de indudable valor religioso, a juzgar por el fervor con el que la traen los parroquianos. Anselmo Muñoz sería el encargado de la evacuación del Tesoro Artístico. También en *Campo abierto* se hace referencia a la desnudez del Prado por parte de *Vicente Dalmases*:

"En el Prado: han descolgado los lienzos. Quedan las paredes. Velázquez tiene que esconderse, el Greco es una cueva, Goya en los sótanos... Lo mejor que ha producido el hombre. Claro, a ti no te importa: te lleva en hombros el entusiasmo de los demás, te dejas llevar por la corriente, te emociona ver a los hombres decididos a luchar, enfrentarse a la muerte por una entelequia..." (352).

Igualmente asistimos en esta novela al embalaje de los cuadros:

"Del Estagirita habla Paulino Cuartero, reprendiendo a Villegas, mientras fiscalizan el embarque de tres Tizianos y dos Grecos, mirando, de cuando en cuando, el cielo por mor de los aviones. El cañoneo se oía seguido. De cuando en cuando todo retemblaba, al disparar unas baterías republicanas que no debían estar emplazadas lejos" (424).

Siempre el mismo miedo al bombardeo:

"Sonó la alarma y bajaron a los sótanos para ver si todo estaba en orden./ -No se atreverán a bombardear el Museo./ -Porque usted lo dice, Villegas./ Había varios retablos adosados a las paredes y cuadros apoyados en ellos. Cuartero se quedó mirando a Felipe IV con su perro. (...) Miraba el paisaje del fondo, el mismo por el que ahora avanzaban los rebeldes hacia Madrid, con fusiles en las manos, no tan distintos de que lleva el monarca" (429-430).

Y naturalmente cuando Max Aub visita, casi clandestinamente España, y se lamenta al visitar el Prado de todo lo que han sido privados los exiliados durante aquellos largos años, hecho que queda reflejado en *La Gallina ciega*.

Leipzig-París 1903, que se encuentra en su biblioteca personal. La visita al Louvre sigue la descripción de dicha guía

Dedicó el domingo siguiente al Louvre. Se sintió anonadado. Primero, las bóvedas, que le caían en los hombros, luego el número incontable de las obras que se ofrecían por delante y por detrás. Reaccionó, se gastó un franco veinte en el catálogo (Aub, 1958: 116)

Siguiendo exactamente las páginas dedicadas al Museo en la guía, se puede leer:

Catálogo sommaire de 1902, qu'on peut acheter p.ex. dans la galerie d'Apolon (p.149), 1 f.20 (Baedeker, 1903: 117).

Y si continuamos leyendo la descripción de *Campalans*:

y se dispuso a ver todo: tenía la vida por delante. Empezó y acabó de examinar, los domingos de dos meses, con orden, los dos mil y pico cuadros numerados, antes de volver a empezar para su solo gusto (Aub, 1958: 116).

La guía informa que tiene 2.500 cuadros (Braedeker, 1903: 117)

Su gusto estuvo pronto definido según consta en la primera hoja del *Cuaderno verde*: 'Primera impresión: Luca Signorelli, Mantegna (La pequeña crucifixión), Cosimo Tura (Pietá). (Es curioso señalar que la Gioconda aparece borrada.) Correggio (Júpiter y Antíope) (117).

Luca Signorelli estaba ubicado en la Escuela italiana, al igual que Andrea Mantegna, *Le Petit Crucifiment* figura con el núm. 1373. De la escuela de Ferrara la guía resalta *La Pietà* de Cósimo Tura con el núm. 1556 (Braedeker, 1903: 118). Continúa con Leonardo y *La Gioconda*, al igual que con Rafael, quien no es mencionado por *Campalans*-Max Aub. De Correggio la guía menciona dos obras, *Sta. Catherine* y *Jupiter et Antiope*, con el núm. 1118 (sólo ésta es mencionada por Max Aub). Siguen Tiziano, Giorgione y Veronés antes de pasar a la Escuela Española, pero estos pintores son, excepcionalmente, mencionados por *Campalans*-Aub saltán-

dose el orden de la guía. Así, el pintor sigue admirándose ante los siguientes pintores:

Ribera, Goya. *María de Médicis, o cómo se pueden mezclar la verdad y la mentira, las alegorías y los retratos* (Aub, 1958: 117).

Pertenecen a la escuela española, pero sólo ellos se mencionan, cuando en la guía figuran Velázquez y Murillo como excelentes. De Ribera sólo se dice que hay buenas composiciones, por ejemplo el núm. 1725 y "un retrato de mujer" por Fr. de Goya, "el más grande de los realistas españoles del comienzo del siglo XIX" (Baedeker, 1903: 121).

Continúa *Campalans*:

Teniers. Sala cinco: Antonio Moro. Salón Carré: Giorgione. Tiziano. ¿Cómo puede gustar Pussin? (Aub, 1958: 117).

Entre la sala cuatro y la cinco hay un desajuste con la guía. En ella figura el Salón Carré como sala IV y perdemos de vista a Antonio Moro y a Teniers. En el Salón Carré efectivamente podemos contemplar, según la guía, entre otros, a Giorgione, Tiziano y a Poussin (Baedeker, 1903: 122).

El itinerario del pintor ficticio sigue recorriendo las páginas de la guía:

Sala siete: toda. (Aub, 1958: 117).

En la guía, la sala VII, que *Campalans* abrevia su juicio admirándola al completo, corresponde a los primitivos italianos (Baedeker, 1903: 124-125), con Varnicci (Pietro), Perugino, Ghirlandaio (Benedetto), Credi, Signorelli, Rosselli, escuela florentina, Pesello, Le Pesellino, Gozzoli, Fiesole (Fra Giov. da), L'Angelico, Monaco (Lor.), Ecole d'Italie, Fabriano (Gentile da), Martini (Simone), Memmi, Bartolo (ecole de), Gaddi (Taddeo), Cimabue, Giotto, Vanni (Turino), Lippi (ecole de Fra. Fil.), Neridi Bicci, Dono (Paolo di), P. Uccello, école florentine, P. Ucello, Lippi (Fra Fil.), Francesca (Piero della), Alessio Baldovinetti, Ghirlandaio, Mainardi, Filipepi (Sancho), de Botticelli, Mainardi, école de la Haute-Italie, Botticelli.

Pero continúa *Campalans* con su itinerario:

Gran Galería: otra vez Signorelli, otra vez Mantegna; El Calvario, del Veronés; Susana y los viejos; Ticiano, San Jerónimo. Caravaggio, Ribera, Zurbarán, Goya, Brueghel, Van Dyck para quien lo quiera: tanta elegancia molesta. Los flamencos están bien, pero todos están bien. Sólo Brueghel es más (Aub, 1958: 117).

La Gran Galería de la guía consultada corresponde a la sala VI, donde se encuentran efectivamente, entre otros, Signorelli (Luca), con *L'Adoration des Mages*, Mantegna (Andr.) con *La Sagesse Victorieuse des Vices, avec le charmants enfants*, *Le Vierge de la Victoire*, una de sus últimas obras, exvoto pintado para el duque de Mantua en recuerdo de la batalla de Taro de 1495 y *El Calvario*, uno de los tres compartimentos de la predela del gran frontal del altar mayor de San Zenón de Verona, de 1459. Junto a éste también figura otro *Calvario* de Paul Veronèse con el núm. 1195 y *Susana y los viejos* (en alto), del mismo autor, con el núm. 1188. De Tiziano efectivamente hay un *San Jerónimo*. En la travesía D acababan los italianos y comparten el espacio con españoles, ingleses y alemanes, encontrándose en ella Michel-Ange de Caravage (¿Caravaggio?), Ribera, Zurbarán y Goya. No nos encontramos a Brueghel de Velours hasta la travesía E, es el único Brueghel que se encuentra entre los flamencos, por lo tanto no es "el viejo", sino el de la escuela del Louvre. A Van Dyck lo encontramos en la travesía F, también entre los flamencos y en la Sala Van Dyc. "Brueghel le vieux" vendría a continuación, en la Sala XXI, llamada de Antonio Moro, con la escuela holandesa y en la sala XXXV, en la sala Flamenca, seguramente el Brueghel (J) con el núm. 1926, al que se refiere Aub. (Baedeker, 1903: 125).

Si seguimos los pasos del pintor, nos encontramos, después de muchas salas ignoradas, con el siguiente comentario:

¿A dónde van esos infelices de Rousseau, Daubigny, Díaz o Corot, o ese bobo de Millet? Dios perdone a Cabanel, a Baudry, a Meissonier, a Puvir de Cha-

vannes, a Moreau. ¿Es que la gente no tiene ojos? ¿Es que no pasan de una sala a otra? ¿Es pintura comparada con los italianos o los flamencos? Dios los coja confesados. Courbet, no. Coubert está bien. Tampoco los Corot de la sala 2 están mal. Se le quedan a uno adentro en 2805, 2803, 2801, 2809 (Aub, 1958: 117).

Se trata ya de la Escuela francesa, con Théodore Rousseau (1812-1867), Charles Daubigny (1817-1878), Narcisse Diaz (1807-1876), Jean-Baptiste Corot (1796-1875) o Jean-François Millet (1814-1875). También Cabanel, Baudry, Ernest Meissonier (1813-1891), Pierre Puvis de Chavannes (1824-1893), Gustave Moreau y Gustave Courbet (1819-1877) (Baedeker, 1903: 139-142).

A Corot lo encontramos más adelante, en la "Second étage", dentro de la colección Thomy-Thiéry, legado al Louvre en 1902 por el coleccionista de éste nombre. Ahora sí, en la sala II, nos encontramos con el núm. 2805 que corresponde a *La Saulaie*, el núm. 2803 a *Le Chemin de Sévres*, el 2801 *Le Vallon* y 2809 *Les Chau-mières* (Baedeker, 1903: 168-169).

Si comparamos los gustos de *Campalans* con los raramente expresados por Picasso o por otros artistas contemporáneos, como Manolo, encontramos efectivamente que preferían la pintura española a la francesa, "cosa de chocolatería", pero en algunos casos parece más bien la descripción de los gustos de Max Aub, sobre todo en lo concerniente a Corot.

En cuanto a las exposiciones, la única que visita *Campalans* es la del Salón de Otoño de 1906:

El último domingo de octubre, meses antes de su unión con Ana María, fue al Salón de otoño. Presentaba tres exposiciones retrospectivas: Courbet, Gauguin y Carrière y dos grupos de pintores, uno sueco, otro ruso. Veía todo por primera vez. Sobre todo: Renoir. Quedó absorto ante dos de sus desnudos (uno de pie, otro sentado). No se fijó en un retrato de niña, que tanto admiraría después, de Odilon Redon. Sonrió a unos Canals por el nombre del

autor, que conocía. Gustó de unos dibujos de Dethomas, de otros de Francis Jourdain. Courbet le pareció bien, sin más; se alzó de hombros ante el 'chocolate' de Carrière [sic], oscuro por gusto, que no correspondía al suyo. Gauguin le dejó atónito. ¿Qué pintura era esa? Regresó a su cuchitril con Tahití en la cabeza. Se había asomado a un mundo nuevo, el suyo. Por ahí había que ir, todo lo demás era viejo. Fijos los ojos en la ventana donde corría la lluvia, todo era luz de Gauguin (Aub, 1958: 120).

El Salón realmente significativo es el de 1905, en el que se presentan los *fauves* y se organiza un gran escándalo, pero *Campalans* aún no ha llegado a París. En 1906 los *fauves* exponen como grupo en el Salón des Indépendants.

En el Salón de Otoño de 1906 efectivamente se hace una gran exhibición de la obra de Gauguin, tres años después de su muerte. Fue una exposición de gran influencia.

Eugène Carrière muere aquél mismo año en París, al igual que Cézanne⁸¹. Había fundado con A. Rodin y Puvis de Chavannes la Société Nationale des Beaux Arts y la Académie Carrière, donde estudiaron los *fauves* y Matisse. Ajeno al impresionismo su obra está orientada hacia el simbolismo y el interés por las ciencias naturales.

Matisse expone en éste Salón el cuadro *Alegría de vivir*, cuadro que desapruueba Signac, pero a *Campalans* le pasa desapercibido, al igual que la exposición en la galería Druet de ese mismo año.

81. En el momento en que se iniciaba su triunfo pues el Salón de Otoño de 1904 le había dedicado una sala y el de 1905 había presentado *Las grandes bañistas*. Hasta 1907 no se verá una amplia retrospectiva de cincuenta y seis cuadros.

CAPÍTULO VIII

LA OBRA DE UN PINTOR

En este capítulo nos centramos en la obra y documentación referente al pintor. Entran en juego por tanto la obra pictórica y gráfica, los documentos que acompañan a su identificación (fotografías), sus palabras, expresadas por escrito (en su diario o *Cuaderno verde* y en encuestas periodísticas) y la "fortuna crítica", formulada por escrito como crítica periodística o bien por medio de testimonios. También tratamos su "currículum" artístico o las exposiciones y los catálogos.

1.- Exposiciones

La única galería que expone obra a *Campalans* en la ficción, y la vende, es la Sala Drouot, en 1924, nombre identificable fonéticamente con la galería Druet, sala que exponía a principios de siglo a los pintores *fauves*. Se trata de una sola obra, la *Catedral de Gerona*, que fue vendida en 1.800 francos. Por otro lado, sabemos que en los años veinte se realizaban subastas en el Hotel Drouot, de París, y que el 8 de marzo de 1926 tiene lugar una subasta pública de ochenta obras de Picabia que llamó extraordinariamente la atención porque no exponía en París desde 1923. Las obras subastadas corresponden a los "temas españoles", los "monstruos" y los "collages". Es muy posible que Max Aub utilizara este nombre, conocido gracias a los volúmenes sobre Picabia que tiene en su biblioteca¹.

Dentro de la narración se destaca el hecho de que *Campalans* no se plegó jamás a las leyes del mercado. El artista adopta una actitud tal de desprecio que rechaza las escasas ofertas que se le brindan por parte del supuesto "marchante" *Weiler*.

En realidad las únicas veces que se expone la obra es como elemento propagandístico de la novela, tal como se ha explicado en el capítulo IV. La primera exposición se realiza en 1958 en las Galerías Excelsior, que tenían relación con el periódico del mismo nombre y que con sus noticias casi diarias incrementan el interés por el misterioso pintor, la novela y la obra.

La segunda exposición se realiza en Nueva York en 1962 con ocasión de la salida de la edición norteamericana de *Jusep Torres Campalans*. Ese mismo año comienzan a aparecer en la prensa española e hispanoamericana fotos de Max Aub en la

1. Anotados en los márgenes como los que utiliza para documentarse sobre *Campalans*. Suponemos que es información que le iba a servir para escribir su proyecto sobre *Buñuel, novela*.

Galería de Doubleday, donde se celebra la exposición. Esta se celebrará del 29 de octubre al 19 de noviembre de 1962, en la Bodley Gallery, 223 East 60th Street N. Y. C., con un catálogo que incluía, extractado, el texto de Jean Cassou que se dio a conocer en la edición francesa del año anterior.

Posteriormente hubo algunos proyectos para exponer en España. De ello habló en nuestro país con motivo del viaje que hace por Europa en 1969. De finales de agosto a primeros de noviembre visita Barcelona, Valencia, Madrid... Durante su estancia le preguntan sobre las pinturas en una tertulia a la que asiste en el Lyon, con Rodríguez Moñino, Dámaso, Cossío, José Luis Cano...:

Aquí se es católico como de Vallecas o de San Rafael. Ya nadie te pide los papeles; las abstinencias, soportables. ¿Que no pintas nada en política? Cierto ¿Y qué? ¿Qué pintas tú? -Cuadros. -Es verdad, no me acordaba: ¿Son tuyos los cuadros del *Campalans* ese? No es para felicitarte. Me divirtió la novela cuando me la mandaste. Los cuadros son una birria. -Lo son. Pero se empeñaron y van a salir en otras ediciones, -No sé como lo permites. -Yo tampoco (Aub, 1971c: 212).

Max Aub es su mayor crítico.

Recupera parte de su biblioteca incautada en la Guerra Civil como ya hemos comentado y regresa a México el 9 de diciembre. El 16 de septiembre deja por escrito en *La gallina ciega* (su diario del viaje) que ha estado hablando con los editores al respecto:

Por la tarde vienen Pepe Jurado, mi encantadora señora Ferreras de Gaspar con su marido. Hablamos de una posible exposición de mi amigo Campalans para el año próximo. Les propongo venir a pintar los cuadros una o dos semanas antes. Se nos va el tiempo. Se nos fue (Aub, 1971c: 138).

Esta exposición española no se realizó.

Recientemente se han expuesto algunos documentos relacionados con *Jusep Torres Campalans* (*Juego de Cartas*, fotografía de *La cabeza de Juan Gris*, etc.) dentro de

la documentación general de Max Aub. Primero en la Fundación Caja Segorbe (Segorbe, Castellón) con motivo de dar a conocer el *Archivo-Biblioteca Max Aub* en dos exposiciones durante el año 1991 y, posteriormente, con las mismas características, en el Palau de Pineda, en Valencia, en octubre de 1992. Ninguna de ellas tiene catálogo ni da a conocer dibujos originales.

La obra pictórica de *Campalans*-Max Aub se conoce fundamentalmente por medio de las diferentes ediciones de la novela. Es una obra realizada esencialmente para ser publicada y la estudiaremos desde ese punto de vista.

2.- Documentación del artista

Se incluyen aquí todos los documentos que quedan como muestra de su paso por el mundo artístico en su momento histórico. En el caso de *Campalans* nos encontramos con un cuaderno-diario personal al que Max Aub denomina *Cuaderno Verde*, también con algunas entrevistas que fueron publicadas antes de abandonar París y con un par de conversaciones mantenidas con el autor en Chiapas.

También, como algo fundamental tratándose de un artista plástico, el único catálogo que se realizó de su obra mucho después de que él desapareciera de Europa y por lo tanto de la escena artística. En él se puede apreciar la escasa obra que dejó a su paso, cuantitativa y cualitativamente, obra que tiene que dar la medida de su calidad plástica.

2.1.- Fotografías documentales

Los padres de *Campalans* (fig. 17) surgen del archivo de extras que Max Aub utiliza para *Sierra de Teruel* en 1938, pues entonces, tal como él mismo dice cuando publica el guión de la película en 1968, entre sus numerosos trabajos

discutí, reuní y fotografié centenares de campesinos de Prat de Llobregat como posibles figurantes (primeros roces con los sindicatos) (Aub, 1989: 51).

Dentro de la ficción quien las facilita es un hermano de *Campalans* llamado *Miguel* que se habría puesto en contacto con el crítico de arte *Derteil* a raíz de la aparición de una noticia sobre el pintor en *Solidaridad Catalana* (Aub, 1958: 182).

Sin embargo en esto también se crea una gran confusión, como hemos podido comprobar en el cap. IV, ya que en un reportaje de Jacques Borgé y Claude Azoulay se dice que los retratos de los supuestos padres de *Campalans*, son

cartes postales trouvées chez un bouquiniste².

il. 17



Por otro lado, lo que a primera vista parece más probable, informa que la foto de *Campalans* en compañía de Picasso (fig. 19) corresponde a la de un espectador anónimo de un partido de fútbol, recortada de los periódicos y rectificada dotándole de una calvicie que no es la original³. El "rectificador" sería Josep Renau quien haría un montaje falsificando la conocida foto realizada por Juan Vidal Ventosa en 1906 en Barcelona, en la cual se encuentran Fernande Olivier a la derecha de Picasso y Ramón Reventós a la izquierda (fig. 18) y que conocemos a

2. Reportage fotográfico de *Paris-Match* con texto de Pierre Jofroy, "Cet homme n'existe pas" [s.f. (¿1961?)]. (Leg. prov. 2-A, Archivo-Biblioteca Max Aub).

3. Texto de Pierre Jofroy, recorte de prensa que F. M. Ortal envía a Max Aub, al mismo tiempo que le felicita las Pascuas. En él se reproduce el retrato de Picasso (a sangre), *Pierrot* y *Max Jacob*, además de una foto del propio Max Aub trabajando en las pinturas (Leg. prov. 2-A, Archivo-biblioteca Max Aub).

veces sin uno de los dos acompañantes. Para el montaje se utiliza sólo a Picasso con Ramón Raventós, quien es sustituido por el "personaje anónimo".

il. 18



il. 19



Aun admitiendo esta versión, encontramos muy curioso que la imagen de *Campalans* es muy parecida al aspecto presentado por Max Jacob en 1915 (véase fotografía de éste con H.-P. Roché, Picasso y un desconocido en Montparnasse, documento del Museo Picasso de París, fig. 20) y a la de los retratos de Josep Fontdevila, marchante, que Picasso realiza en Gosol en 1906, con lo que al lector "poco avi-

sado" puede crearle una verdadera confusión al tiempo que incrementa la verosimilitud. El parecido con Max Jacob creemos que es premeditado. Disponemos a este respecto de una clave incuestionable ya que en uno de los supuestos autorretratos de *Campalans* figura el lugar y la fecha: *Saint-Benoît-sur-Loire, 09* (il. 91) lugar que se corresponde con el monasterio en el que muere el poeta en una fecha muy posterior.

il. 20



2.2.- Manuscritos. El cuaderno verde

Jean Cassou lo tenía en su poder cuando Max Aub habla con él en 1956 (Aub, 1958: 14). Es el mismo Aub quien decide su nombre:

Doy esta denominación al cuaderno escolar (23x18 centímetros), encuadernado en cartón verde, foliado de 1 a 240, (lo que da un total de 480 páginas, rayadas en azul), que me entregó Juan Cassou. Aparece escrito de la página 1 a la 113 y, empezando por el final, de la 240 a la 228. Los primeros textos van fechados, por años, de 1906 a 1914. Lo escrito al final del cuaderno no tiene fecha, aunque es, sin duda, de 1906 a 1907; lo más -como se verá- son

textos de Kropotkin, lo que me hace suponer que lo reunido allí bajo el título de "Los elementos" son citas y no escritos propios; si no, ¿por qué no lo incorporó a lo principal? (Aub, 1958: 186).

El "cuaderno" dentro del cuaderno tiene muchos antecedentes y Max Aub lo utiliza como recurso en otras ocasiones, por ejemplo en las "páginas azules" de *Campo de los almendros* o en el *Manuscrito cuervo*.

El pintor siempre escribe el *Cuaderno* en el excusado para que nadie pueda conocer sus intimidades. Después lo esconde en el depósito del agua, expuesto a que se lo lleve el fontanero, según escribe en el *Cuaderno* en 1912 (Aub, 1985: 222).

En sus páginas comenta libremente opiniones sobre su compañera, *Ana María*, creyendo que ella no lo leerá nunca, pero el "historiador" Max Aub se encuentra con algunas notas al margen realizadas con distinta letra y, naturalmente, deduce que pueden corresponder a la mujer, con lo que el biógrafo tiene acceso a cualidades insospechadas de su relación, cualidades que no parece aprovechar el novelista.

Además nos permite tener una visión más completa del personaje, de su evolución artística e incluso de sus gustos.

2.3.- Entrevistas y críticas al artista

A.- Críticos

El pintor tiene en su "currículum" algunos artículos que son fundamentales en la historia de cualquier artista.

Tanto *Miguel Gasch Guardia*, como *Paul Derteil* y *Juvenal R. Román* escriben sendos artículos poco antes de su muerte, ocurrida supuestamente en 1957. De esa fecha es el artículo del primero, titulado "Un fundador del cubismo: Jusep Torres Campalans", publicado en *L'Abat-Jour*, en agosto. Su nombre se parece extraordina-

riamente al de Sebastiá Gasch, crítico de arte español, amigo de Max Aub antes de la guerra. Únicamente en este artículo encontramos una interpretación y clasificación aproximada de la obra de *Campalans*, a quien se le supone cierta ambición por no quedarse en la medianía aunque "no llega a tener la calidad de Matisse, de Picasso o de Mondrian". Los cuadros más interesantes del olvidado pintor serían, según *Miguel Gasch*, los realizados entre 1908 y 1912 dentro del movimiento cubista (Aub, 1958: 81).

El segundo, *Paul Derteil*, publica "Un pintor desconocido" en *Arts et littérature*, en agosto de 1957. Su nombre también conduce a confusión por la existencia de un crítico francés llamado Joseph Delteil, autor del capítulo dedicado a "Delaunay" en *L'Art Abstrait. Ses origines. Ses premiers maîtres*, (París, Maeght, 1950), libro que se encuentra en la biblioteca de Max Aub. Con respecto al pintor desconocido se limita a dar las noticias que Aub le proporciona, noticias que no se reproducen porque el lector ya las conoce (85), o sea que no es una crítica al pintor, viene a engrosar las opiniones aubianas acerca del arte, la historia del arte y los artistas.

El tercero, *Juvenal R. Román*, publica "José Torres Campalans", en *El Sindicalista*, (París, 18 y 25 de mayo de 1956). Su nombre, como los anteriores, recuerda fonéticamente a otros conocidos, como Jules Romains. En su crítica no encontramos una valoración concreta de *Campalans*, la reflexión gira en torno al cubismo, lo moderno, Picasso, etc., al igual que *Paul Derteil*.

B.- Textos de Jusep Torres Campalans

Son escasos y esporádicos:

En primer lugar, una encuesta de *L'Art*, París, junio de 1912 (192). *Campalans* simplemente formula una frase que podría definir el cubismo, una frase que podría haber dicho cualquiera:

El cubismo: ¡tan sencillo! Antes, los cuadros se veían de fuera adentro,

ahora se ven de dentro hacia afuera. Antes había que ir a buscarlos, ahora vienen hacia el espectador. Nada más (Aub, 1958: 183).

Y que simplifica el análisis de Romero Brest (1986: 119) que Aub utiliza de base.

En segundo lugar declaraciones aparecidas en el *Figaro Illustrè*, París, 1 Febrero 1914, resultado de una entrevista-cuestionario efectuada por Mireille Ferrari, una "reportera" de *L'Intransigeant* en 1912 y amiga de Eva, la entonces compañera de Picasso. En ella vuelve a formular sus planteamientos básicos acerca del arte que, ante todo, tiene que ser original. Niega ser "cubista" como lo negó Braque en determinado momento y reitera sus preferencias con respecto a los artistas, Picasso ante todo y del pasado El Greco, al tiempo que deja sentada su antipatía por Gris y Braque, a quienes considera meros "fabricantes" (183-184).

C.- Testimonios

El de *Luis Cuvalier*, amigo de Tristan Tzara⁴, que le recuerda las declaraciones de Fernanda Olivier.

El de Jean Cassou quien, al "enterarse" por Max Aub de la existencia de *Campalans* en México, contesta

El que se va a caer de culo es Picasso. Lástima que no esté en París (Aub, 1958: 15).

Con lo que nos proporciona varios datos interesantes, el principal que Picasso conoce a *Campalans* y que Cassou conoce a los dos, con lo cual el "certificado" de autenticidad es doblemente valioso. Esto sucedería, según la ficción, en 1956, un año antes de que Max Aub se decidiera a escribir definitivamente el libro que se publicaría en 1958.

4. Max Aub justifica la existencia de su personaje mediante el testimonio de otro personaje ficticio que a su vez tiene que ser "avalado" por otro conocido, en este caso *Tristan Tzara*.

El de *Paul Laffitte*, que colaboró con los nazis durante la ocupación alemana llevando pintores famosos a Munich, y que naturalmente da su versión fascista del movimiento cubista, considerado judío (Aub, 1985: 17)

2.4.- Catálogo de H. R. Town

A continuación se reúne toda la información recabada sobre la obra de *Jusep Torres Campalans* conocida por las ediciones consultadas. Se incluye el texto del catálogo⁵, con comentarios de H.R.T., anotaciones de J. Cassou y del propio Max Aub y, a continuación, las imágenes que a lo largo de las ediciones consultadas hemos podido recabar, ya que jamás se repiten totalmente⁶ y nunca coinciden exactamente con el catálogo. Las numerosas confusiones a que conducen estas variaciones nos han obligado a sistematizar toda la información de la que disponemos. Cada imagen, a menos que no se disponga de ella, viene precedida del texto del catálogo ficticio, únicamente de esta manera podemos abarcar realmente la obra artística publicada de *Campalans*-Max Aub como paso previo para su lectura.

1.- *Calle*, 1906 (42x32 cm.). Guache, tinta sobre cartón.

"Lo primero que pintó en París. Rincón que puede -pudo- ser cercano a la rue Rambuteau, donde vivió ese año. No he podido localizarlo, posiblemente desaparecido. Propiedad de M.O.R." (Aub, 1958: 303) (il. 21).

Bibl.: (Aub, 1958: 113; 1961b: 7; 1962b: II; 1975b: 26; 1985b: 32). La edición francesa de 1961 porta un cuadernillo aparte con ilustraciones seleccionadas del catálogo de H.R.T.

5. Max Aub, como Borges, utiliza la "artillería pesada" de la erudición positivista con la inclusión de un catálogo de las obras del protagonista inventado, técnica que sirve para parodiar a diversos autores al tiempo que adquiere mayor crédito. Borges lo utilizará con "Pierre Ménard, autor del Quijote" y Max Aub posiblemente parte de este relato, aunque da un paso más porque los cuadros son reales (Durán, 1975: 64).

6. En ocasión la misma imagen se invierte de una edición a otra lo que lleva a confusiones, sobre todo en el caso de los paisajes o las tramas.

il. 21, 22



2.- *Retrato de mujer*, 1906 (34x23,5 cm.). Guache, tintas de color.

"Su huésped⁷. Pintó también el retrato del marido, lo quemó para demostrar la poca importancia que daba a su arte⁸. Época anterior a su establecimiento en Montmartre. La señora Vicenta Guillén, viuda de Balanzá, vive actualmente en Cullera, Valencia (1)" (Aub, 1958: 303) (il. 22).

(1) "Falleció en 1945. (Nota de E.S.Ch.)⁹" (Aub, 1958: 303).

Bibl.: (Aub, 1958: 114; 1961b: 8; 1962b: V; 1970b: 720; 1975b: 51; 1985b: 57).

7. Aub juega con el doble sentido de "huésped", en este caso el papel de hospedado corresponde a *Jusep*.

8. Escena que interpreta ante el marchante Weil (Aub, 1985: 132).

9. Esteban Salazar Chapela.

3.- *Catedral de Gerona*, 1906-1907 (34x23,5 cm.). Guache barnizado.

"La torre de la catedral de Gerona pintada, sin duda, de memoria. Primer cuadro en el que empleó barniz para hacer resaltar algún color. De técnica todavía muy insegura, sobre todo en el cielo tormentoso, ofrece un extraño encanto debido a la recia construcción. Perteneció al señor Guillermo de Roser¹⁰, fue vendido en la Sala Drouot, en 1924, en mil ochocientos francos" (Aub, 1958: 303) (il. 23).

Gerona: Vivió allí, cambiando de oficio, de 1898 a 1905. -La catedral, de 1906-1907, fue pintada de memoria-. De Gerona le viene su obsesión por la verticalidad (Aub, 1985: 98).

Bibl.: (Aub, 1958: 96; 1961b: 6; 1962b: I, 1970b: 650).

il. 23, 24



10. ¿Guillermo de Torre?

4.- *Retrato de Ana María*, 1907 (33x23 cm.). Guache, tinta, acuarela.

"La ternura -por no decir el amor- casi siempre ausente de la producción del pintor catalán se da aquí por entero. La factura suelta, los valores -difícilmente reproducibles- están logrados con una delicadeza no común en lo demás.

Ana María Merkel fue abnegada compañera de J.T.C. Como pintora su obra ofrece escaso interés. Propiedad de la familia Merkel" (Aub, 1958: 303) (il. 24).

"(8) La pintura de Jusep Torres Campalans de esos años está, sin duda, influenciada por Pablo Picasso. Verbigracia el retrato de Ana María; pero en él se nota además el conocimiento de los fauves, de pintores alemanes que formaron la pléyade de los expresionistas. Su convivencia con la pintora berlinesa explica el hecho. A sus nuevos conocimientos del español y del francés añadió algo de alemán" (Aub, 1958: 180).

Bibl.: (Aub, 1958: 115; 1961b: 9; 1962b: VI; 1975b: 52; 1985b: 58; 1970b: 720) (Vague, 1961).

5.- *Cabeza de Cristo*, ¿1907-1908? (34x23 cm.). Guache, tintas de color.

"Uno de los cuadros más importantes de la primera época. Sin fecha ni firma. Influencia evidente de los primitivos catalanes y de los Picasso de esa fecha. El rayado de la nariz es característico del momento.

Véase, además, cómo ha resuelto, ibéricamente, con dos cabezas de toro, las mejillas del Señor.

La inversión de los ojos es señal del sentido trascendental que veremos aflorar tantas veces en su obra: día y noche traídos aquí en el lugar y momento precisos.

Si no hubiese seguido el camino abierto del cubismo ¿a dónde no hubiera llegado por éste? Propiedad de M. Jean Caoulange" (Aub, 1958: 303) (il. 25).

Influye en el *Café*, 1910: "Un sol negro indica la continuidad de la inspiración que viene de los ojos negros del *Cristo* de 1907-1908" (Aub, 1958: 307).

Bibl.: (Aub, 1958: 130; 1961b: 13; 1975b: 56; 1985b: 62) (*Novedades*, México, 15-7-58).

il. 25, 26



6.- *Neptuno*, ¿1907-1908? (34x23 cm.). Acuarela, tintas, guache.

"Sin firma ni fecha. Por la manera me inclino a suponerlo de 1907. Hay, en varios retratos de J.T.C., cierta predilección por los ojituertos, ¿de dónde ese complejo de cíclope? (2)

La fuerza concentrada de la mirada, la composición hacen suponer un hijo libre de la fantasía. Propiedad de A. A. M. Stols" (Aub, 1958: 304) (il. 26).

(2) "Recuérdese a Domingo Foix, sin echar en saco roto la inteligente referencia a los hijos de la Tierra y el Cielo. (*Nota de M.A.*) (Aub, 1958: 304).

Bibl.: (Aub, 1958: 131; 1961b: 14; 1962b: XIV; 1975b: 69; 1985b: 75).

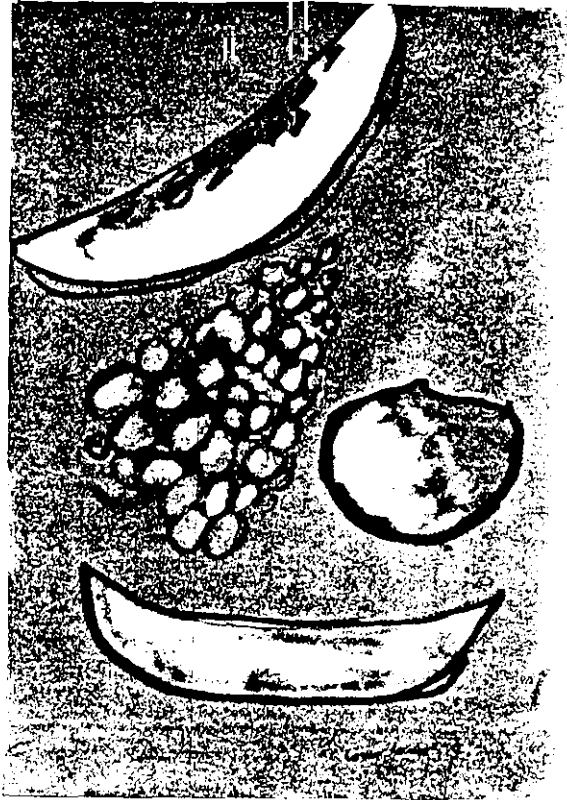
7.- *El marino bizco*, 1907 (49x32 cm.). Oleo.

"Pintado después de su unión con Ana María Merkel. Conoció al retratado, una noche, en un bar de la rue Lepic. Joven Irlandés -mi paisano- con media cara quemada y carcomida a consecuencia de una paletada de carbón encendido, había venido a París a gastar su sueldo de años, en días. Llevaba meses: tenía suerte en las carreras, a lo que decía. Cuando Weiler (3) vio la obra quedó muy impresionado. Pintado con la técnica "salvaje", que prevalecía entonces en ese medio, el cuadro se destaca por la expresión de los ojos conseguida con los elementos más sencillos, sobre todo al barnizar el normal, y la resolución, de una sola pincelada, de la nariz. La valentía de los contrastes se puede cargar a cuenta de la escuela; pero el trazo de la corbata, la boca, revelan un pintor nato. No se equivocó el marchante, en busca de jóvenes que no tuvieran contrato; ofreció comprar lo que pintara, ese año y el siguiente, a condición de que fuesen, por lo menos, veinticinco lienzos grandes. Intervino Ana María ante la indecisión de su amigo. *Comprendió que el joven catalán no podía comprometerse a realizar una obra de esa importancia. El cuadro no fue expuesto: de manos de Delaunay fue a parar a casa de un chamarilero. Actualmente en Dublín*" (Aub, 1958: 304) (il. 27).

(3) "No he podido hallar rastro de ese compravendedor. (*Nota de M.A.*)" (Aub, 1958: 304).

Bibl.: (Aub, 1958: 112; 1961b: 10; 1962b: IX; 1975b: 55; 1985b: 61; 1970b: 736) (*Excelsior*, México, 2-7-58).

il. 27, 28



8.- *¿Cómo lo ves?* ¿1907-1908? (26x23,5 cm.). Guache.

"Bodegón. Se lo envié, con ese título, a Consuelo Bergés, en 1908. Tiene un trozo magnífico -en falso *trompe l'oeil*: el plátano. Ahora bien, el título se explica por la colocación absurda de las uvas (lo menos conseguido). Ahí reside el secreto del lienzo: desasosiego. Es decir, que cambió, con toda mala fe, en lo realista, lo feo por lo incongruente -que es otro tipo de fealdad-, buscando para el espectador una sensación de molestia que producen, por ese tiempo, algunos lienzos de sus compañeros. Corresponde a lo que buscaba -con otras dotes-, en esos años, Chagall. Propiedad de H.R.T." (Aub, 1958: 304) (il. 28).

Bibl.: (Aub, 1958: 129; 1961b: 12; 1962b: X; 1970b: 753).

9.- *Ídolo*, 1908 (21x13 cm.). Tinta china, lápices de colores.

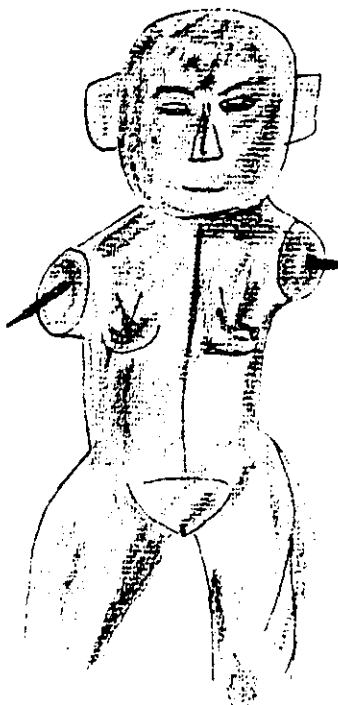
"¿Qué le llevó a dibujar, en 1908, este ídolo, sin duda perteneciente a

Matisse?

Prueba que el interés de los amigos de Picasso por el arte negro es anterior al que suponen algunos historiadores del arte contemporáneo. Propiedad de Henry Grelly" (Aub, 1958: 304, 305) (il. 29).

Bibl.: (Aub, 1958: 145; 1961b: 18; 1962b: XXII; 1975b: 191; 1985b: 107) .

il. 29



10.- *El tabernero de la esquina*, 1908 (25x18 cm.). Guache, acuarela, lápices de color.

"Retrato del dueño de un bar de la calle Caulaincourt, con el que tuvo relación con motivo de un asesinato. Ana María Merkel descubrió un cadáver en un piso desalquilado. En esa época debió pintar otros, del mismo estilo ligeramente caricaturesco. Propiedad de Roger Montluc¹¹" (Aub, 1958: 305) (il. 30).

11. En otras ediciones figura Mantluc (Aub, 1985: 313).

"De entonces son los más de sus cuadros *fauves*; el retrato del "Tabernero de la esquina" se debió a sus inútiles escarceos detectivescos. Hizo también, el de la viuda, del que no queda rastro" (Aub, 1985: 140).

Bibl.: (Aub, 1958: 127; 1961b: 11; 1962b: IV). Conocida versión a color.

il. 30



11.- *San Lorenzo*, 1908 (34x23,5 cm.). Acuarela.

"Evidentemente influido por los Picasso de ese año. Pero ¡esa idea de aplicar la parrilla a la cara, esa valentía del cuello, esa precisión! Propiedad de Max Aub" (Aub, 1958: 305) (il. 31).

Bibl.: (Aub, 1958: frontispicio; 1961b: 2; 1962b: III; 1970: 129; 1970b: 737)

(*Tribune de Lausanne*, 5-III-1961). Conocida versión a color.

il. 31



12.- *Pierrot*, 1908 (28x21 cm.). Oleo.

"De las influencias de Picasso, ésta, tardía, es de las más claras. El interés de éste por el circo es anterior a 1908, fecha del cuadro, y una de las pocas muestras de la maestría realista de J.T.C.

El clown retratado parece ser el padre de una joven cirquera que jugó un corto papel en la vida del pintor. Propiedad de J. C. Petrus" (Aub, 1958: 305) (il. 32).

Bibl.: (Aub, 1958: 202; 1961b: 19; 1962b: XXV; 1970b: 768) (Jofroy; 1961?).

13.- *La filla de la Carbonera*, 1908 (49x32 cm.). Acuarela.

"Apunte brutal de una muchacha que parece horrible y que, sin duda, no lo fue tanto, ya que estuvo a la base del traslado del pintor y su amiga del

boulevard Clichy a la calle Caulaincourt. Ana María Merkel se dio cuenta de esas relaciones y hubo sus más y menos con los padres de la muchacha (4). Su paradero es desconocido" (Aub, 1958: 305) (il. 33)

(4) "A añadir a la biografía si alguna vez se hace una segunda edición. (Nota de M.A.)" (Aub, 1958: 305).

Bibl.: (Aub, 1958: 201; 1961b: 17; 1962b: XXI; 1970b: 768; 1975b: 85; 1985b: 91) (Chabrum, 1961: 30). Conocida versión a color.

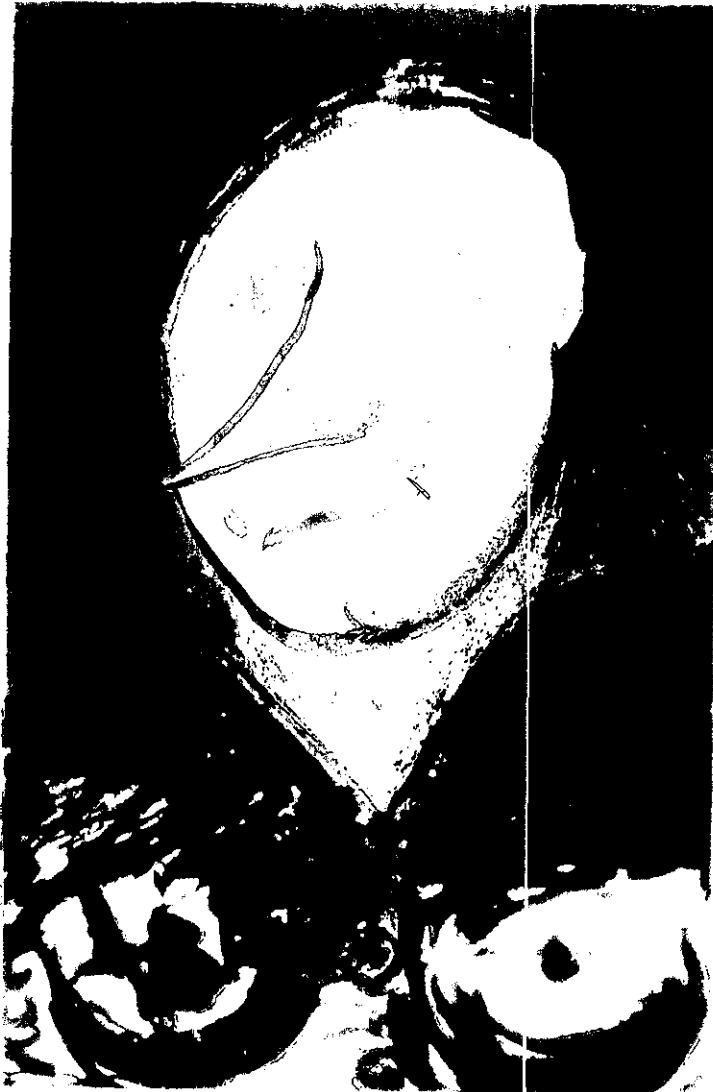
il. 32



14.- *La fábrica d'en Romeu*, 1908 (24x13 cm.). Tinta china y acuarela.

"Fechado el 5 de julio. Uno de los primeros dibujos "cubistas". Elegancia superpuesta, perfiles rojos, azules ligeros, un toque verde acaban de dar vida a esta composición, importante por la fecha. Propiedad de Xavier de Salas" (Aub, 1958: 305) (il. 34).

Bibl.: (Aub, 1958: 145; 1961b: 16; 1962b: XVIII; 1975b: 86; 1985b: 92). A veces aparece invertida.



15.- *Estudio XVI: El rábano por las hojas*¹², 1908 (26x23,5 cm.). Guache.

"Fin: dar a un objeto los colores de los demás. Por ejemplo: a una botella de vino los de un rábano: a una guitarra los de unos calcetines. No para "ver lo que sale", sino al revés, sabiendo, buscando la hermosura en la mentira. Propiedad de E.A." (Aub, 1958: 305) (il. 35).

12. Alusión a Ortega y Gasset cuando en *La deshumanización del arte* dice "Tomar el arte por el lado de sus efectos sociales se parece mucho a tomar el rábano por las hojas o a estudiar el hombre por su sombra" (Ortega, 1981: 11).

Bibl.: (Aub, 1958: 128; 1961b: 15; 1962b: XVIII; 1970b: 752; 1975b: 70; 1985b: 76).

il. 34, 35



16.- *Paisaje semiurbano, ¿1909?* (31,5x23 cm.). Lápices de colores.

"Parece un caserío vasco, más por el color tierno, en el que predominan los verdes. Nunca anduvo J.T.C. por aquellas tierras. Propiedad del museo de la Sorbona" (Aub, 1958: 306) (il. 36).

Bibl.: (Aub, 1958: 210; 1961b: 26; 1962b: XXXIII).

17.- *La lágrima frente al espejo*, 1909 (49x32 cm.). Guache sobre cartón.

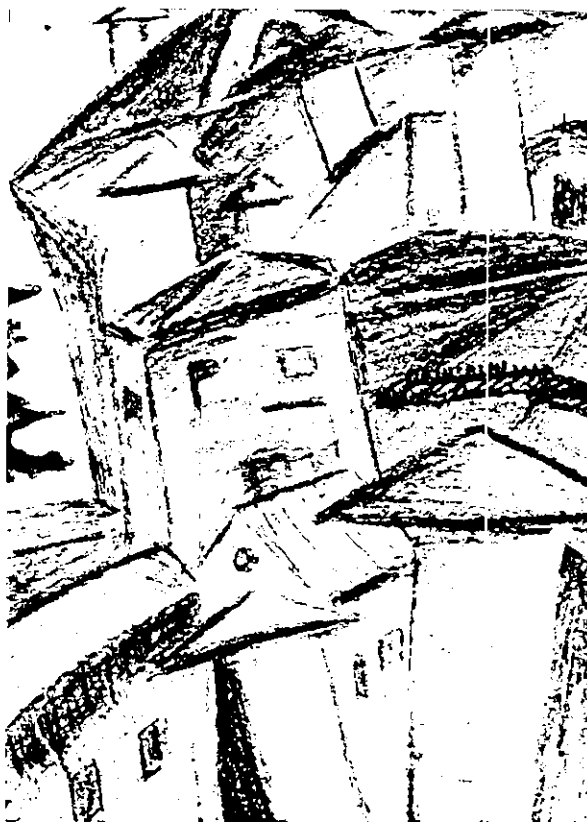
"Una de las pocas obras de J.T.C., en la que se nota la influencia de Matisse (5). Posiblemente se trata de una modelo del maestro de Cateau. Propiedad de R.S.V. (al reverso, una frase de (Leonardo: *Las lágrimas, del corazón, no del cerebro.*) (Aub, 1958: 306) (il. 37).

(5) "H. R. Town no se fijó en lo que le saltó a la vista a Miguel Gasch

Guardia (Véase pp. 77-82)¹³ referente a un posible anticipo de una imagen surrealista. Evidentemente no disponía del tiempo que tuvo el crítico catalán. (*Nota de M.A.*)" (Aub, 1958: 305).

Bibl.: (Aub, 1958: 214; 1961b: 24; 1962b: XXXII; 1963b; 1970b: 784; 1975b: 133; 1985b: 139).

il. 36



18.- *A boca de jarro*, 1909 (49x32 cm.). Óleo.

"Apunte alegre, fácil, que da la medida de J.T.C. cuando se enfrentaba a la realidad sin segundas intenciones. Kahnweiler, que no le era adicto, quiso comprarlo. Le pidió un precio exorbitante: -A boca de jarro. De ahí el título. Propiedad del Banco Nacional Belga" (Aub, 1958: 306) (il. 38).

13. En realidad pp. 78-83. Se refiere a la crítica ficticia de Miguel Gasch Guardia publicada en *L'Abat-Jour*, agosto de 1957 con el título "Un fundador del Cubismo: Jusep Torres Campalans".

Bibl.: (Aub, 1958: 146; 1961b: 25; 1962b: VIII; 1963b).

il. 37



19.- *El eterno marido*, 1909 (49x32 cm.). Óleo.

"Retrato de Louise Galliera y de su marido. Obra importante de esa época. Por dos razones: técnica y psicología. La nariz de la mujer es una de las últimas manifestaciones del modo "negro" -anchas rayas azules y rojas alternadas- y por la efigie del hombre, casi completamente escondido por la mujer. La cara de ésta, en tonos morados y negros es de lo más valiente que pintara nunca J.T.C. El matrimonio Galliera vivía en el primer piso de la casa de la calle Caulaincourt, donde se alojaban el pintor y su amiga. Louise fue una de las pocas confidentes de Ana María Merkel. Le debo mucho

de lo que pude saber acerca del pintor catalán (6)" (Aub, 1958: 306) (il. 39).

il. 38



(6) "Intenté, sin resultado, dar con el rastro de ese matrimonio. (*Nota de M.A.*)" (Aub, 1958: 306).

Bibl.: (Aub, 1958: 203; 1961b: 20; 1962b: XXVI; 1970b: 800; 1975b: 102; 1985b: 108). Existen dos versiones, la primera, incluida en la edición de 1958 se repite en todas las demás salvo la recopilación efectuada por M. Tuñón de Lara en las *Novelas escogidas* de 1970 que damos a conocer en el punto 3.2 (il. 145).

20.- *Boceto para "Francisco Ferrer"*, 1909 (28x18 cm.). Guache, sobre cartón.

"No puede caber duda de que el fusilamiento de Francisco Ferrer, en Barcelona, en 1909, produjo una gran impresión en J.T.C., cuyas ideas anar-

quistas nos son conocidas. No tiene nada de extraño que pensara realizar un cuadro en recuerdo del famoso ácrata catalán. Tenemos entendido, por testimonio de Rouvier, que llegó a pintarlo. Se ignora su paradero. No nos queda de él más que este boceto impresionante: En medio de una noche tormentosa, un hombre crucificado, la cabeza recubierta por una capucha roja y negra, por la que trepa un extraño animal. Un lienzo rojo le cubre las partes pudendas. Una pierna gris, otra negra. Las manos están figuradas por otras figuras geométricas rojas y negras y tras la cabeza zigzaguea un halo verde. Propiedad del museo de Vich" (Aub, 1958: 306)¹⁴ (il. 40).

Bibl.: (Aub, 1958: 204; 1961b: 21; 1962b: XXIX; 1970b: 785; 1975b: 117; 1985b: 123).

il. 39



14. Colores anarquistas, CNT, AIT.

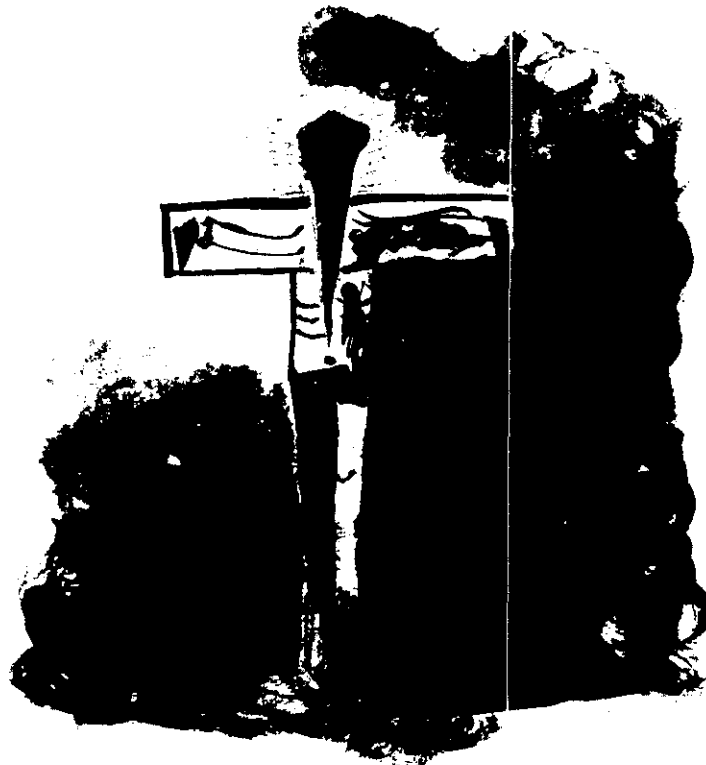
21.- *Retrato*¹⁵ [de Max Jacob] ¿1909-1910?, (33x26 cm.). Óleo.

"Sin firma ni fecha. ¿Caricatura de Max Jacob cuando, por entonces, padeció un doloroso flemón? Es posible, y hasta probable.

La expresión tierna de los ojos en medio de la fealdad -no repulsiva- del modelo, la dureza escultórica de las formas prestan singular interés a esta obra bien construida, curiosa, desagradable. Propiedad de Jean Cassou" (Aub, 1958: 306-307) (il. 41).

Bibl.: (Aub, 1958: 213; 1961b: 23; 1962b: XXX) (Joffroy, 1961: 3) (*Novedades*, 15-7-58 y *España semanal*, 30-6-63).

il. 40



15. En edición inglesa (1962) con el título "Portrait of M.(ax) J.(acob) with a Phlegmon" L. XXX.

22.- *Ocaso*, ¿1909-1910?, (34x22,5 cm.). Papel de plata, acuarela, guache sobre cartón.

"Uno de los pocos cuadros horizontales de J.T.C., en contra de su teoría acerca de la "necesaria verticalidad" de los mismos. Una de sus pinturas más famosas, por haber dado al "collage" un sentido oscuro y poético distinto al que, por esa época, empezaron a emplear Braque y Picasso. Resuelve con pan de oro, el Sol que, en este caso, es la Luna y, con un trozo de papel azul y plata, al firmamento. La trágica oscuridad del cielo, la profundidad dada a la tierra con puros sienas, el dramático efecto del horizonte, lejanísimo, explican la celebridad que tuvo entre los pocos, y buenos, que lo conocieron.

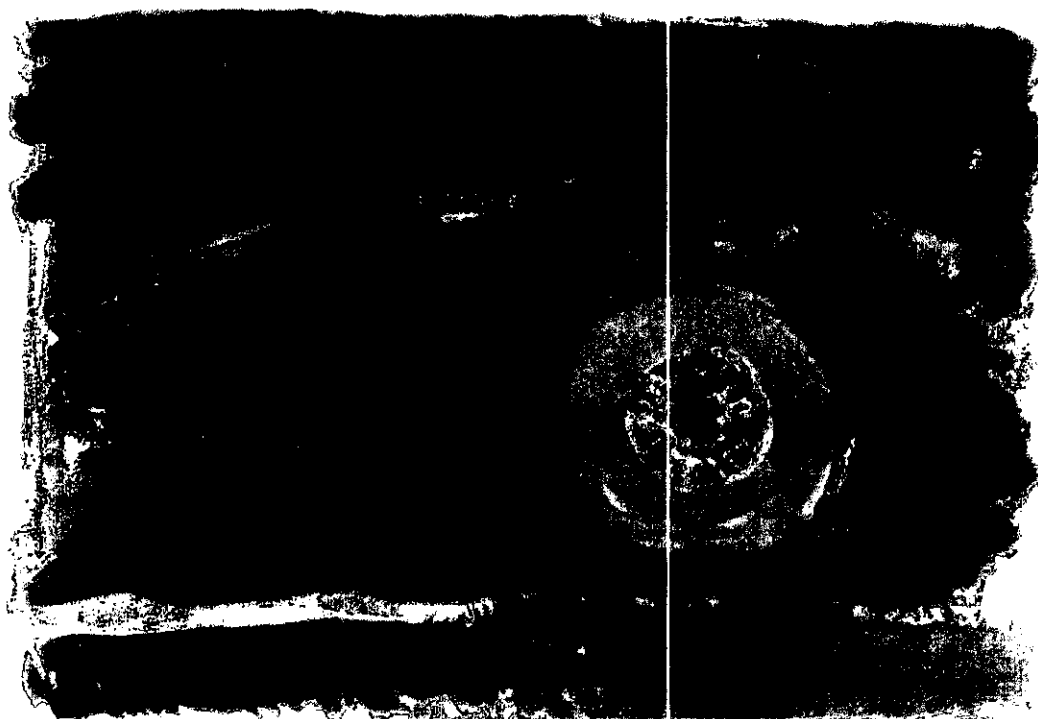
il. 41



El hecho de que no esté fechado ha inducido a Florent Raynouart a dudar de su autenticidad. Como dijo Martín Chaussan-Rochefort, que conoció el cuadro sin saber quién era su autor (N.R.F., junio 1921): "*El hecho mismo del*

ocaso, siempre misterioso en sus resultados para el hombre, deja su sedimento en quien ha visto alguna vez la que yo califico de obra maestra de ese misterioso pintor". "La profundidad de tierra y cielo es sobrenatural, metafísica. La luz del horizonte anuncia un nuevo mundo." (7) Propiedad de F.G. de los R." (Aub, 1958: 307) (il. 42).

il. 42



(7) "V. *Biografía*, pp. 136-7¹⁶" (Aub, 1958: 307).

Bibl.: (Aub, 1958: 137; 1961b: 22; 1962b: VII; 1970b: portada). Conocemos imagen en color.

16. Se refiere a la anécdota de la novela según la cual fue Max Jacob quien, aficionado, comenzó a embadurnar sus acuarelas con humo, ceniza, posos de café, etc. y Max Aub considera que eso ya es precedente de los papeles, periódicos recortados, etc que usaron después los cubistas. Según la novela Torres Campalans es el primero que sigue este método que da como resultado este *Ocaso*, pero Braque le aconseja esconderlo para que los demás no se aprovechen y de este modo pierde la oportunidad de darse a conocer como precursor "el clarinazo de la fama" (Aub, 1958: 136-137). También referencia en pp. 239 y 240 (Aub, 1985).

23.- *Chimeneas y calor*, 1910 (16x9 cm.). Tinta china, tintas de color.

"Antecedente realista de la *tramas* (firma fuera del cuadro, disposición rectangular vertical encerrada), unida a la técnica anterior. Propiedad de H.R.T." (Aub, 1958: 307) (il. 43).

Bibl.: (Aub, 1958: 211; 1961b: 27; 1962b: XXXIV; 1975b: 148; 1985b: 154).

il. 43



24.- *Bodegón*¹⁷, *Cabaret o Naturaleza muerta*, 1910 (49x32 cm.). Acuarela, guache, óleo.

"Sin duda, influencia de Matisse. Pero los objetos, colocados alrededor del gran copón azul y gris plomo, dan relente religioso a la cruda fuerza de los colores puros. Propiedad de don Juan Ribadell y Closas" (Aub, 1958: 307) (il. 44).

17. En ed. inglesa figura como *Cabaret*, lam. XI.

Bibl.: (Aub, 1958: 149; 1961b: 28; 1962b: XI; 1963b: s.p.; 1970b: 144). Conocemos versión a color.

il. 44



25.- *Café*, 1910 (33x22 cm.). Guache sobre cartón.

"Equívoco en el título: puede representar un café del sur de Francia, pero los colores dominantes son de ese tono. Un sol negro indica la continuidad de la inspiración que viene de los ojos negros del *Cristo*, de 1907 a 1908. Las cuerdas de la guitarra, monstruosamente engrosadas, semejan rayos de luz, también negros. Negro es el corazón del instrumento, y el vino. Propiedad de P.B." (Aub, 1958: 307) (il. 45).

Bibl.: (Aub, 1958: 217; 1961b: 29; 1962b: XXXV; 1970b: 816) (Bremer: 1961).



26.- *Guillaume Apollinaire*¹⁸, 1910 (45x31 cm.). Carbón. Propiedad de Jean Cassou (Aub, 1958: 307).

Bibl.: (Aub, 1958: 186; 1961b: 262; 1962b: 193; 1970b: 405; 1975b: 163; 1985b: 169). [*Les Lettres françaises* (M.T.M.), 9-15 marzo 1961]. Se conocen dos versiones. La primera de 1958 (il. 46), la segunda a partir de 1961 (il. 46bis).

18. En el dibujo figura la fecha de 1911 junto al anagrama de la firma de J.T.C. En la edición inglesa no figura entre las láminas numeradas del resto del catálogo sino como un dibujo aparte.

il. 46



27.- *El Pintor*, 1911 (20x25 cm.). Tinta.

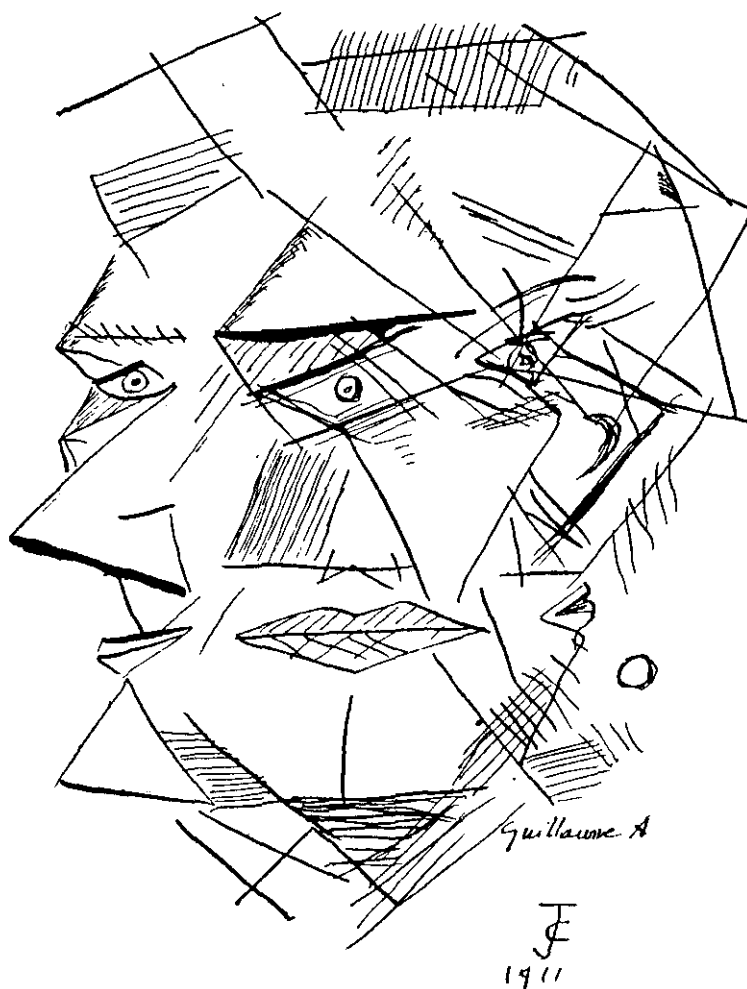
"Sin duda, de la época del viaje a Banyuls. Picasso dibujando. Es curiosa la influencia que tuvo este boceto en la obra del retratado. En negros y grises, tiene una extraña fuerza producida por el valentísimo escorzo del monstruoso brazo.

Perteneció a Picasso, actualmente en Nueva York;" (Aub, 1958: 308) (il. 47).

Obsérvese en primer término una banqueta o mesa que hemos clasificado como mesa de café en los dibujos sin clasificar, con el núm. 42.

Bibl.: (Aub, 1958: 218; 1961b: 30; 1962b: XXXVI; 1970b: 816) (*Excelsior*, México, 28-6-58).

il. 46bis



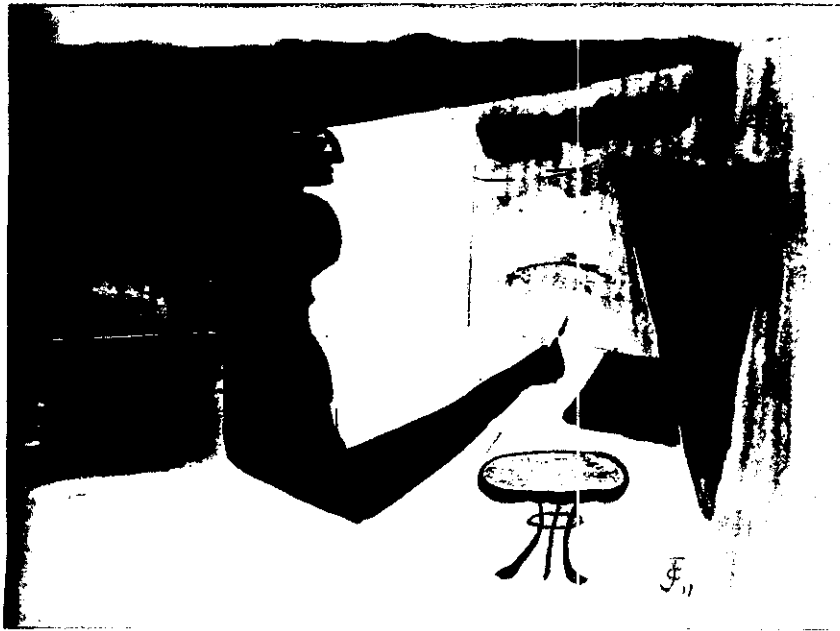
28.- *Dibujo*¹⁹, ¿1911-1912?, (25x18 cm.). Tinta china.

"Dibujo que saca su importancia de la introducción de las letras. Posiblemente hecho en el despacho de Roger Argentin, arquitecto, amigo de Apollinaire. Propiedad de Leopoldo Munch" (Aub, 1958: 308).

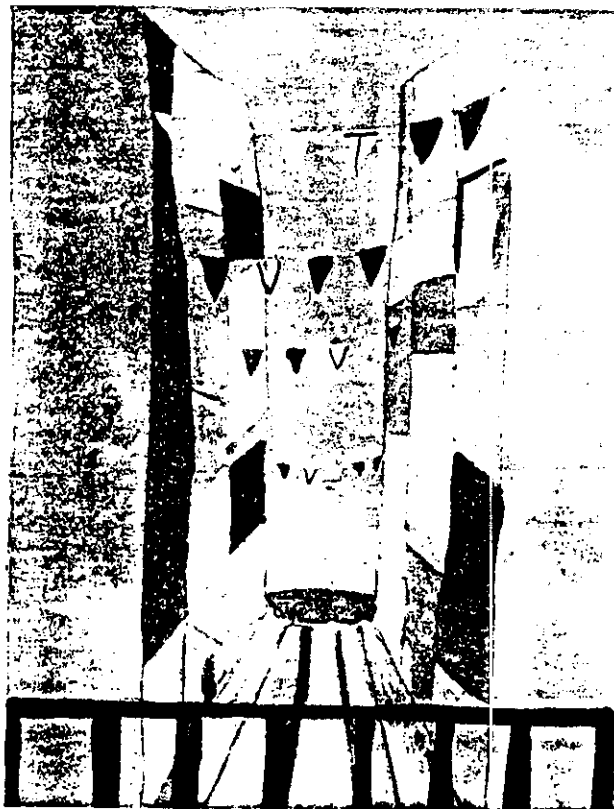
Bibl.: (Sin localizar. Tal vez alguno de los dibujos que hemos considerado sin clasificar. En tal caso podría ser el que hemos denominado J.A./.).

19. Ed. inglesa "Sketch".

il. 47



il. 48



29.- *Cannes*, ¿1912? (33x25,5 cm.). Guache sobre cartón.

*Proyecto de cartel. Violentos contrastes de color, a los que no nos tiene

acostumbrados; amarillos, violetas, rojos, verdes, azules.

Ya las *tramas* trepan por las paredes. Aunque sin firmar, su paternidad no ofrece duda. Propiedad de M.X.W." (Aub, 1958: 308) (il. 48).

Bibl.: (Aub, 1958: 216; 1961b: 36; 1962b: XL).

30.- *Paisaje rojo*²⁰. ¿1912?, (33x25,5 cm.). Guache sobre cartón.

il. 49



"A pesar de la firma, dudo de su autenticidad. Propiedad de J.C." (Aub, 1958: 308) (il. 49).

Bibl.: (Aub, 1958: 186; 1961b: 34; 1962b: XV; 1970b: 272).

31.- *Retrato de Picasso*, 1912 (35x25 cm.). Lápiz sobre cartón.

"Propiedad de André Malraux" (Aub, 1958: 309) (il. 50).

Bibl.: (Aub, 1958: 65; 1961b: 53; 1962b: 189; 1963b: s.p.; 1970b: 685; 1975b: 63; 1985b: 69).

32.- *Elegante*²¹, 1912 (35x26 cm.). Óleo sobre cartón.

"Gracioso *divertimento* cubista, en honor de Toulouse-Lautrec. Propiedad de A.M.L." (Aub, 1958: 308) (il. 51).

20. No figura en el catálogo de la edición francesa de 1961 y en la inglesa de 1962, pero sí en las ilustraciones.

21. A la hora de reproducir hay divergencias acerca de su posición ya que se muestra tanto horizontal como vertical.

Bibl.: (Aub, 1958: 155; 1961b: 33; 1962b: XII; 1970: 193; 1970b: 832; 1975b: portada). Conocemos la imagen a color.

ii. 50



PICASSO
1912
F

ii. 51



il. 52



il. 53



33.- *Los Pirineos o Paisaje*, 1912, (35x26 cm.). Óleo sobre cartón.

"Otro de los pocos paisajes que conservamos de J.T.C., parco en ellos. Evi-

dente sensación de fuerza telúrica. ¿Hecho en Céret? Propiedad de M. Henry Cremós, de Dax" (Aub, 1958: 308) (il. 52).

Bibl.: (Aub, 1958: 184; 1975b: 164; 1985b: 170).

34.- *Cabeza de Juan Gris*, 1912 (34x23,5 cm.). Óleo.

"El enfado definitivo con Juan Gris sucedió en 1912. J.T.C., aguantaba difícilmente lo que llamaba "la pedantería" del pintor madrileño. Le molestaban sobre manera las justificaciones teóricas que intentaba dar del cubismo.

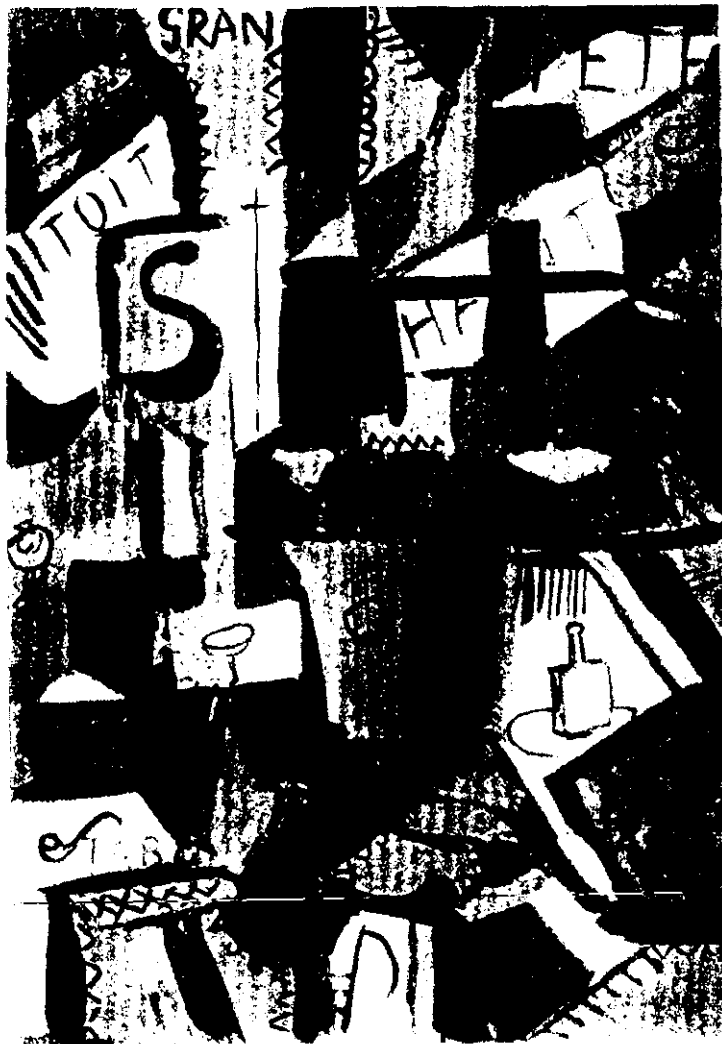
il. 53bis



Una mañana, trajo al estudio de Picasso este óleo realista que puede pasar por boceto "cubista", puso abajo, en otro cartón, el título con grandes letras. Entró el aludido, se puso frenético. Los señalaron, no volvieron a dirigirse la palabra. Propiedad de Alfonso Reyes" (Aub, 1958: 308).

Vendida en 1913 a Vollard por 500 francos con los que *Jusep* y Ana María viajan a Colliure (Aub, 1985: 174). Fue vendida posteriormente a Alfonso Reyes. Cuando Gris se enteró montó en cólera y pensó en entablar un proceso (Aub, 1985: 191 nota 20).

il. 54



Bibl.: (Aub, 1958: 161 y 301; 1961b: contraportada; 1962b: frontispicio; 1970b: 864; 1975b: 225; 1985b: 227). Se conocen tres versiones, la primera de

1958 (il. 53), la segunda desde 1961 (il. 53bis) y la tercera presentada en N.Y. en 1962. Esta última viene publicada en *Novelas escogidas* (1971b) a color (también Fajardo, 1992: 94). La incluimos en el punto 3-2 (il. 144).

35.- *Montaje IV*, 1912 (25x17,5 cm.). Óleo.

"Grita el color -azul, verde, ocre- en esta composición decorativa realizada a la vuelta de un paseo por una feria popular. Ejemplar único de una serie desaparecida. Propiedad de J.D.C." (Aub, 1958: 308-309) (il. 54).

Bibl.: (Aub, 1958: 232; 1961b: 38; 1962b: XLI; 1970b: 849; 1975b: 196; 1985b: 198).

il. 55



36.- *Hotel*, 1912, (28x21,5 cm.) Guache sobre cartón.

"Pintado en Banyuls, posiblemente en una habitación en la que no se sentía a gusto, por el número de puertas y cerraduras que reproduce en todos términos. Propiedad de H.R.T." (Aub, 1958: 309) (il 55).

Bibl.: (Aub, 1958: 187; 1961b: 35; 1962b: XXXIX; 1970b: 848; 1975b: 181; 1985b: 187) (Cassou, 1961).

37.- *Retrato corto de Picasso, 1912, (26x18 cm.).*

"Este retrato de gran vigor, al igual que el *Retrato de hombre* de la misma fecha, está pintado con una técnica que no me atrevo a catalogar. Tinta china, lápices de color, desde luego; los ojos, esmaltados. ¿Pero los "bajos fondos"? Propiedad de Pablo Picasso" (Aub, 1958: 309) (il. 56).

Bibl.: (Aub, 1958: 223; 1961b: 37; 1962b: XVI; 1963b: s.p.; 1970b: 208). Conocemos la versión a color.

il. 56



38.- *Retrato de hombre, 1912 (26x18 cm.).*

"Ver *Supra*. Propiedad Jorge Guillén" (Aub, 1958: 309) (il. 57).

Bibl.: (Aub, 1958: 225; 1961b: 39; 1962b: XIX; 1970b: 224). Conocemos la versión a color.

ii. 57



39.- *El Sabio*, 1912 (48x42 cm.). Plomo sobre papel.

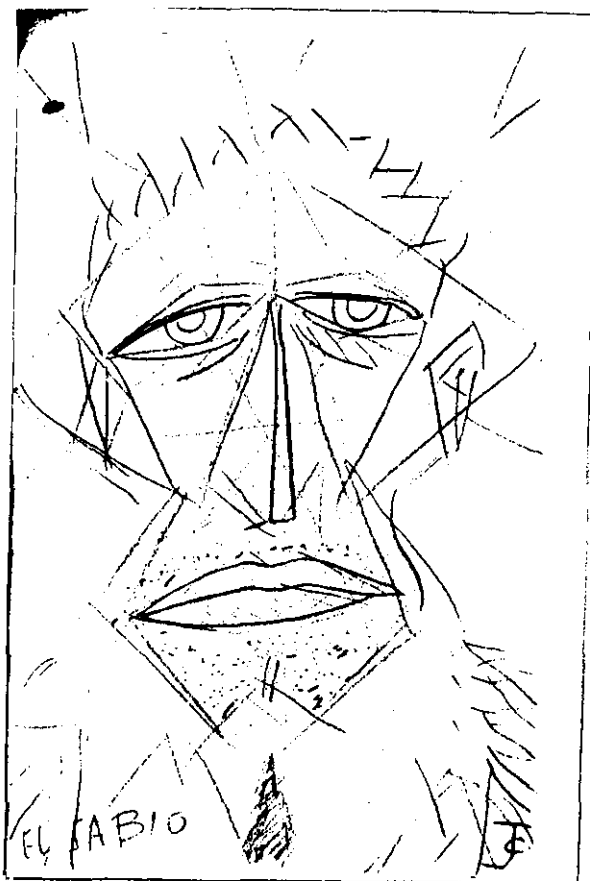
"Tenso dibujo establecido sobre las cuerdas de los ángulos. La figura aparece, surge, según las coordenadas. El mirar y la boca, tristes, de Sebastián Miranda -conocido en la *Butte* por Miranda, *Le Sage*- que los españoles llamaban *El Sabio*- están seguramente alterados en pro del dramatismo. J.T.C., tuvo cierta inclinación hacia una caracterización muy determinada, que es gala de los mejores. *El Sabio* es autor de una curiosa "Elementalísima historia del arte", que me comunicó un discípulo de Veblen -Miranda fue también matemático- en la que se asegura que la historia de nuestro

mundo debe partirse en dos: mientras Dios estuvo afuera del hombre y cuando se le adentró. Es decir, divinidad exterior, juez insobornable desde el albor de los tiempos hasta Santo Tomás de Aquino (de Aquísí, decía) que promovió el cambio fundamental al asegurar que Dios estaba en todo; gran maestro involuntario del panteísmo. Desde entonces el hombre se tiene por divino y ¡ay! de quién le toque. Sebastián Miranda se ahorcó. Propiedad de Janos Miller" (Aub, 1958: 309) (il. 58).

Es quien da soporte científico al cubismo (Aub, 1958: 131).

Bibl.: (Aub, 1958: 185; 1970b: 816; 1975b: 147; 1985b: 153).

il. 58



40.- *Homenaje a Van Gogh*, 1912 (33x22,5 cm.). Óleo sobre cartón.

"No hay duda que el último cuadro del pintor holandés impresionó a J.T.C. en algo le recuerda -y por el color- la parte alta de esta obra que, seguramente trabajó más que otras, con resultados dudosos. Composición confusa,

poco equilibrada, quizá por no haber sido concebida y ejecutada de una vez. Hay, como dice Palomino -Vidas de pintores, *El museo pictórico y Escala Óptica*, pág. 356-: *Buenas esculturas echadas a perder por mal encarnadas*.

Creo que la máscara central es intento de autorretrato. Propiedad de José Medina" (Aub, 1958: 399) (il. 59).

Bibl.: (Aub, 1958: 232; 1961b: 40; 1962b: XLII; 1970b: 865; 1975b: 213; 1985b: 215).

il. 59



41.- *Retrato del Doctor Reynau*²², 1912 (48x32 cm.) Carbón.

il. 60



"Otorrinolaringólogo, amigo de Ana María Merkel por parte de la familia de su mujer, que había sido compañera de colegio de la artista berlinesa, atendió solícito los alifafes de la pareja. Hombre de pocas palabras, negadó a cuanto no fuera su profesión.

22. Reynaud es mencionado por el escultor Manolo como uno de los integrantes de la escuela romana de poesía, de tendencia clasicista, junto con Raymond de la Tailhade, Moreas y Maurras, pero creemos que en este caso se trata de una mención encubierta de su gran amigo J. Renau.

"Uno de los mejores retratos de J.T.C. Propiedad de Madame Reynau²³" (Aub, 1958: 309-310) (il. 60).

Bibl.: (Aub, 1958: 183).

42.- *Proyecto de cartel (Para el carnaval de Niza)*, 1912, (34x23,5 cm.). Óleo sobre cartón.

"Cartón importante. Combina los rosas y verdes tradicionales en la ciudad. En la parte superior, el sol y la luna parecen predecir el gusto que tendría Matisse por el lugar. Por otra parte, los elementos verticales de los lados, tan característicos de nuestro pintor, anuncian las *tramas*. Ignoro si llegó a presentarse en el concurso que lo motivó. Como cartel es excelente: salta a la vista. Propiedad de Isabel Cassou (8)" (Aub, 1958: 310).

(8) "No reproducido aquí" (Aub, 1958: 310).

Bibl.: Según el párrafo anterior no hay ilustración en ninguna edición.

43.- *Paisaje Gris*, 1913 (31,5x23 cm.). Lápices de color y plomo.

"Fechado en Ceret. Gracioso y agradable paisaje que denotan un equilibrio y una alegría que aflora pocas veces en su obra. Propiedad del museo de Newcastle" (Aub, 1958: 310).

Bibl.: No conocemos ninguna reproducción. Tal vez alguno de los dibujos que hemos considerado sin clasificar.

44.- *La Creación*, 1913 (26x23,5 cm.). Acuarela.

"Curiosa acuarela, tal vez influida por Kandinsky. El fondo amarillo, las manchas azules que lo circundan, los sienas, forman un conjunto explosivo en el sentido total de la palabra. J.T.C. expresa aquí su concepto físico de la creación, en una especie de concha indudablemente sostenida por la mano del Creador.

Este extraño cuadro tiene la fuerza que, más adelante, expresará mejor el

23. Era amiga de la infancia de *Ana María*, cosa que puede coincidir con Peua Barjau, esposa de Aub y Manolita, la esposa de Renau.

ruso pero, sin lograr la profundidad alcanzada por el catalán en ese momento. Propiedad de Alfonso Reyes" (Aub, 1958: 310) (il. 61).

Bibl.: (Aub, 1958: 237; 1961b: 42; 1962b: XXIII; 1963b: s.p.). Conocemos versión en color.

il. 61



45.- *Retrato de Rainer Maria Rilke, 1913 (25x18 cm.). Óleo, guache.*

"J.T.C., emplea aquí métodos abandonados (sombras rayadas *grosso modo*) y adopta, al mismo tiempo, otros que hallarán gloria con el expresionismo alemán. El resultado es sorprendente. con el tiempo ha perdido brillantez. Propiedad del museo Rilke" (Aub, 1958: 319).

Conocieron a Rilke en 1913 por medio de los Wolf. Entonces volvía de un

viaje por España y Ana María fue a visitarle en su estudio de la calle Campagne-Première. A Rilke le gustó mucho el apunte pero no se lo llevó a Berlín (Aub, 1958: 158-159) (il. 62).

Bibl.: (Aub, 1958: 157; 1961b: 41; 1962b: XX; 1970b: 241).

il. 62



46.- *Retrato del pianista Maldonado, 1913 (34x23,5 cm.). Óleo.*

"Cuando Pertman -que entonces estaba en París, intentando comprar algunas obras de Maillol para un aficionado londinense- vio el retrato de Braulio Maldonado, pianista muerto ese mismo año, dijo: *-Está pintado con ajenjo.* No sabía que era cierto. Maldonado era de Soria, había estudiado piano en los conservatorios de Madrid y Barcelona. Allí se había hecho amigo de Granados.

- Toca lo mío mejor que yo -decía el compositor.

A fines de 1913, le encontraron tirado en la calle, la cabeza pegada a la acera, la frente rota contra el encintado. El agua corría por el arroyo, como todas las madrugadas; el pianista español era un montón de trapos bojeado por el cantarín cauce rápido que engullía, a dos pasos, una boca de desagüe, con ruido tragón. Cuanto queda del músico es este oscuro retrato trágico, difícilísimo de reproducir por sus tintes muertos.

il. 63



Pocas veces ha logrado un pintor dar expresión más exacta del decaimiento de un hombre inteligente. La nobleza de la frente contrasta con la asimetría de los ojos y lo anguloso de las mejillas. Y, ante todo, el color, espléndido en su lobreguez: amarillos y verdes confundidos con sienas y rojos oscuros ofrecen un clima apropiado a la faz ya desencajada. Es el ocaso de una época: la de Montmartre, la del vivir duro del primer cubismo y de tantas otras cosas. Propiedad de Joaquín Díez-Canedo" (Aub, 1958: 310-311) (il. 63).

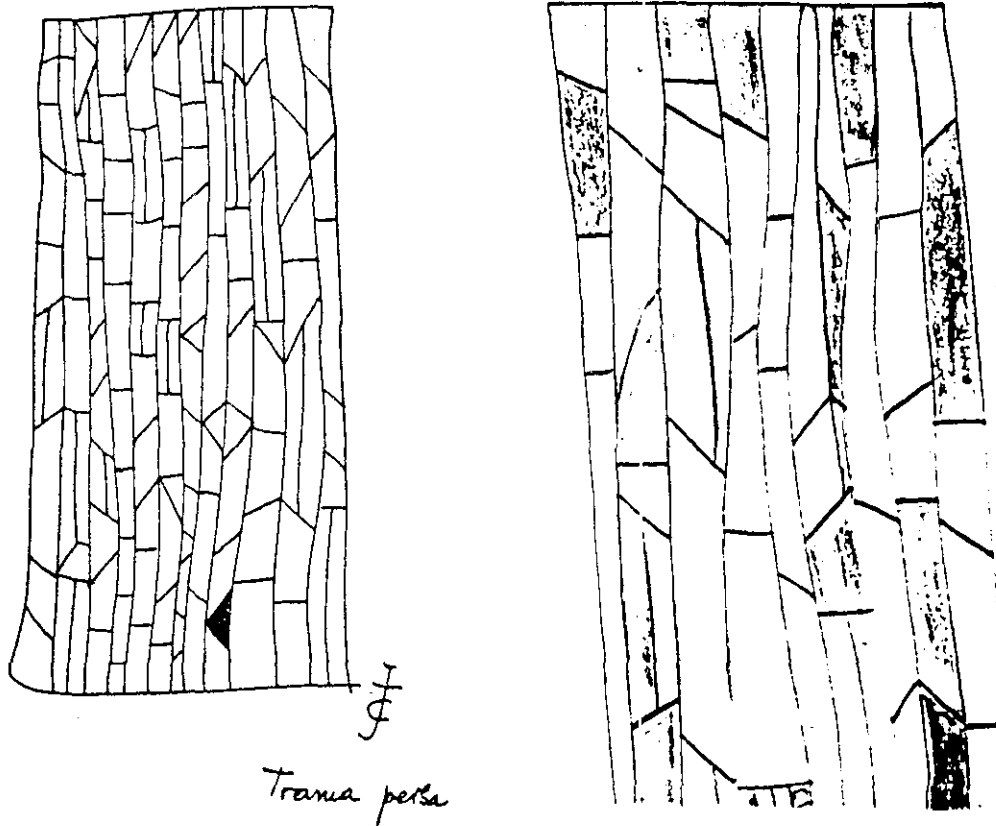
Bibl.: (Aub, 1958: 232; 1961b: 43; 1962b: XLIII; 1975b: 226; 1985b: 228).

47.- *Trama persa*, 1913 (17x9 cm.). Tintas de color.

"Todas las *tramas* sacan su título del color fundamental del encuadre y de las rayas verticales. Esta, rosa, sólo rota por un triángulo verde, única luz, si no la primera, es una de las primeras de la famosa serie. Propiedad de A.R.C." (Aub, 1958: 311) (il. 64).

Bibl.: (Aub, 1958: 69; 1961b: 57; 1962b: 136; 1970b: 688; 1975b: 89; 1985b: 96).

il. 64, 65



48.- *Trama azul*, 1914 (18x9cm.). Tintas de color.

"La más clásica; equilibrada de arriba abajo, a la izquierda; horizontalmente a la derecha. Propiedad de A.R.C." (Aub, 1958: 311).

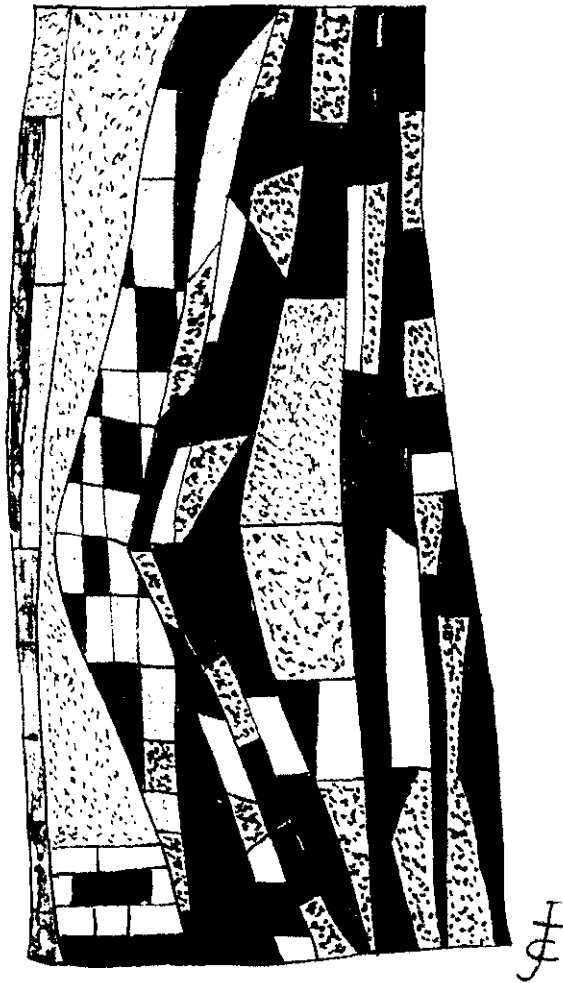
Bibl.: No se conoce ilustración.

49.- *Trama verde*, 1914 (17x8 cm.). Tintas de color.

"Trama verde, colores verdes, amarillos y azules; dos cuadros rojos -uno vivo, otro muerto -le dan vida. ¿Lengua de fuego en un mundo agónico? Propiedad de Mondrian" (Aub, 1958: 311) (il. 65).

Bibl.: (Aub, 1958: 249; 1961b: 47; 1962b: XLV).

il. 66



50.- *Trama parda*, 1914 (18x9 cm.). Tintas de color.

"Lineaje café, aplicaciones puntillistas verdes, rojas, cafés. Una de las tramas más complicadas I.M., me sugiere que debería verse horizontalmente,

en cuyo caso vendría a ser un paisaje (el azul de la izquierda, cielo). La indicación es interesante pero la rechazo por la decidida vocación de verticalidad del pintor, más intransigente esos años, y la colocación de la firma. A menos que se trate de un velo más sobre sus encubiertas intenciones. Propiedad de Pablo Picasso" (Aub, 1958: 311) (il. 66).

il. 67



Bibl.: (Aub, 1958: 249; 1961b: 48; 1962b: XLVI; 1970b: 913; 1975b: 243; 1985b: 244)²⁴.

24. Varían aparentemente porque la imagen en la edición de 1985 está invertida con respecto a la inglesa y la francesa. Su nombre puede ser entre marrón y

51.- *Trama morada*, 1914, (22x11 cm.). Tintas de color.

"En ella aparece, por primera vez, el "hilo conductor", que lleva al *Prisionero*" (Aub, 1958: 311) (il. 67).

Bibl.: (Aub, 1958: 243; 1961b: 49; 1962b: XXVIII; 1970b: 912). Conocemos versión en color.

52.- *Superficie calcárea*, 1914 (16x7 cm.). Guache, sobre cartón.

"Contemporánea de las *tramas* de las que tiene forma externa y dimensiones. Trasposición evidente de un fósil, imaginado rico de color. ¿Búsqueda de un mundo perdido o anhelado? Propiedad de Jaime Torres Bodet" (Aub, 1958: 311) (il. 68).

Bibl.: (Aub, 1958: 232; 1961b: 45; 1962b: XLIV; 1975b: 259; 1985b: 262).

il. 68



53.- *Trama morada (Pancho Villa)*, 1914 (16x7 cm.). Guache sobre cartón.

"Uno de sus últimos cuadros. Nunca como ante éste es de lamentar la desaparición de J.T.C., -y la casi total de la obra-. En este lienzo se ve dónde le podía haber llevado la fuerza que determinó su serie de *tramas*.

il. 69



ii. 70



Lo no figurativo se resuelve aquí en una actitud antropomorfa y el aspecto del famoso general mexicano adquiere una fuerza que el menos entendido echa inmediatamente de ver. Las hombreras y la pechera amarillas, los pantalones rojos, los sienas tostados de la cara, los negros del bigote, el acierto de haber resuelto en un solo cuadro las botonaduras, tal vez en una esquematización de ficha de dominó, dan a esta tela ímpetu necesario para que pueda considerarse como extraordinaria; añadiendo el azul del cielo, que se perfila entre las botas del militar, y le da una profundidad, nunca ausente en

las obras del que hubiese sido genial pintor catalán. Propiedad de Boris K." (Aub, 1958: 312) (il. 69).

Bibl.: (Aub, 1958: 175; 1961b: 46; 1962b: XXVII; 1963b: s.p). Conocemos versión en color.

il. 71



54.- *El prisionero*, 1914 (34x23,5 cm.). Guache sobre cartón.

"Sabemos la importancia que el pintor concedía a este cuadro. La cara trágica del hombre enmarañado en la *trama*, con un fino hilo conductor, da buena idea del laberinto en el que se debatía por entonces J.T.C.

Los tonos son pardos y azules. Abrumadora la tristeza del conjunto. Propiedad de R.M." (Aub, 1958: 312) (il. 70).

Hay una referencia a este cuadro en el *Cuaderno Verde*, (Aub, 1958: 241).

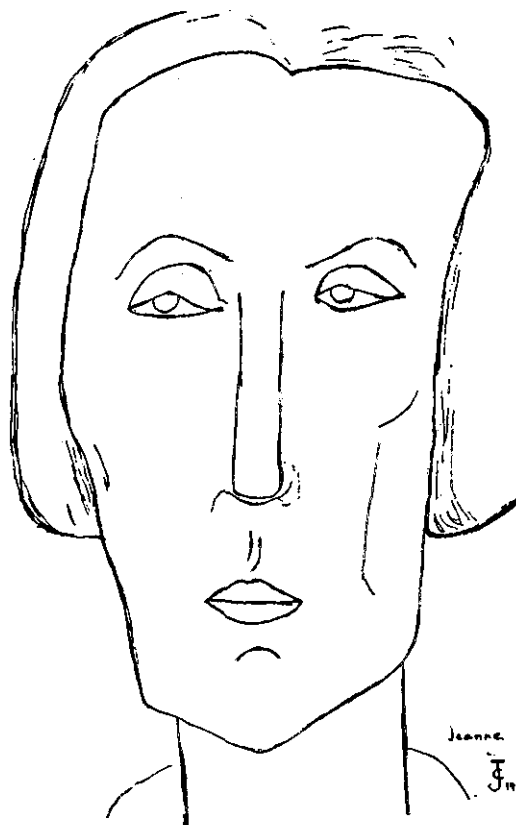
Bibl.: (Aub, 1958: 249; 1961b: 51; 1962b: XLVII).

55.- *Retrato de Alfonso Reyes*, 1914 (34x23,5 cm.). Acuarela y barnices.

"Curiosa muestra de viejo estilo y amistad verdadera. Pintado, sin duda, en junio o julio. Propiedad de Madeleine Regard" (Aub, 1958: 312) (il. 71).

Bibl.: (Aub, 1958: 167; 1961b: 44; 1962b: XXIV; 1970b: 257). Se conoce un "boce-to" fechado incomprensiblemente en 1913. (*Campalans* y Alfonso Reyes se co-nocen en 1914) y publicado en *Novelas escogidas* (il. 138).

il. 72



56.- *Jeanne*, 1914 (25x18 cm.). Tinta china.

"Con el interior uno de los pocos retratos realistas que hizo en esa época. O, por lo menos, de los únicos, que han llegado a nosotros.

Lleno de vida contenida en lo menos posible y con lo menos posible. Jeanne era hermana de Ana María Merkel. Propiedad de la familia Merkel" (Aub,

1958: 312) (il. 72).

Bibl.: (Aub, 1958: 163; 1961b: 137; 1962b: 198; 1970b: 779; 1975b: 173; 1985b: 179).

57.- *Sol y luna*, 1914, (25x18 cm.). Acuarela.

il. 73



"Mondrian, sin duda, más, tal vez ya, la idea de México. Propiedad de X.V."

(Aub, 1958: 312) (il. 73).

Bibl.: (Aub, 1958: 245; 1961b: 50; 1962b: XXXI; 1963b: s.p.; 1970b: 272). Conocemos versión a color.

58²⁵.- *Trama (última)*, 1914 (48x32 cm.). Lápices, acuarelas, guache.

"A mi juicio, uno de los últimos cuadros que pintó, y uno de los más considerables que nos quedan. Las *tramas* empiezan a evolucionar (v. *El Prisionero*).

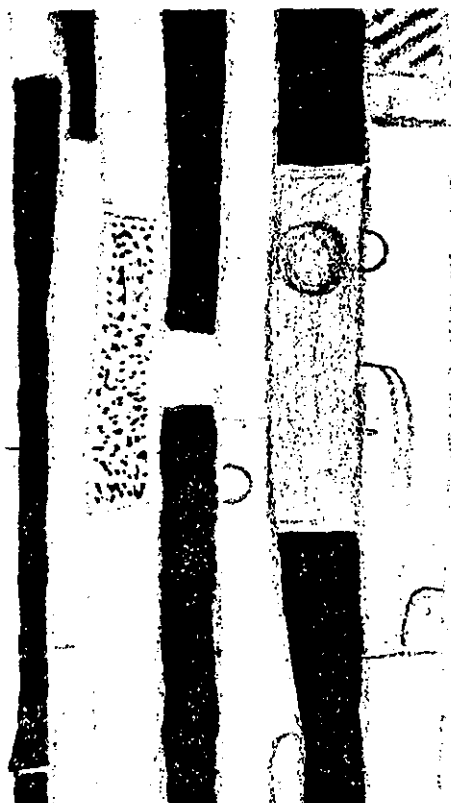
Pintada en grises y negros, a veces con un ligero tinte verde, el cuadro está centrado en una [sic] espacio blanco impoluto. Vagan planetas en algunos otros y aparece, a la derecha, un recuerdo: una pipa estilizada. En el mismo lugar en el que surge, en *El Prisionero*, la faz trágica del hombre, una ventana cerrada.

25. En la edición francesa (París, 1961) el orden de las dos últimas se invierte por lo que *Trama última* es el núm. 57 y *Sol y luna* el 58.

Los distintos valores de los negros dan una profundidad que la reproducción no puede obrecer [sic]. Si alguna vez hubo una pintura *desencantada*, ésta es, muerta. Propiedad del museo de Valencia" (Aub, 1958: 312) (il. 74).

Bibl.: (Aub, 1958: 249; 1961b: 52; 1962b: XLVIII).

il. 74



2.4.1.- Coleccionistas de J.T.C. en el catálogo de H.R.T.

Por orden alfabético, los propietarios de las obras de Josep Torres Campalans que figuran en el catálogo ficticio de H.R.T., son los siguientes:

PROPIETARIOS PRIVADOS:

AUB, Max: *San Lorenzo* (1908), acuarela de 34×23,5 cm.

E.A. [AUB, Elena]: *Estudio XVI: El rábano por las hojas* (1908), guache de 26×23,5 cm.

P.B. [BARJAU, Perpetua (Peua)]: *Café* (1910), guache sobre cartón de 33×22 cm.

- CAOULANGE, Jean: *Cabeza de Cristo* (¿1907-1908?) un guache con tintas de color de 34×23 cm.
- CASSOU, Jean: *Retrato* (¿1909-1910?) óleo de 33×26 cm. *Guillaume Apollinaire* (1910), carbón de 45×31 cm. *Proyecto de Cartel (para el Carnaval de Niza)* (1912) óleo sobre cartón de 34×23,5 cm.
- CREMÓS, Henry (de Dax): *Los Pirineos* (1912). Carbón sobre cartón de 49×[?] cm.
- DELAUNAY: *El Marino Bizco* (1907) óleo de 49×32 cm.
- DIEZ-CANEDO, Joaquín: *Retrato del pianista Maldonado* (1913), óleo de 34×23,5 cm. [y con sólo las iniciales de J.D.C.: *Montaje IV* (1912), óleo de 25×17,5 cm.]
- F.G. de los R. [GINER DE LOS RIOS, Francisco]: *Ocaso* (¿1909-1910?), papel de plata, acuarela, guache sobre cartón de 34×22,5 cm.
- GRELLY, Henry: *Idolo* (1908), tinta china y lápices de colores de 21×13 cm.
- GUILLEN, Jorge: *Retrato de hombre* (1912), tinta china, lápices de color de 26×18 cm.
- BORIS K. [KARLOFF, Boris]: *Trama morada (Pancho Villa)* (1914), guache sobre cartón de 16×7 cm.
- MALRAUX, André: *Retrato de Picasso* (1912), lápiz sobre cartón de 35×25 cm.
- MANTLUC, Roger: *El tabernero de la esquina* (1908), guache, acuarela, lápices de color de 25×18 cm. [Con las iniciales de R.M.: *El Prisionero* (1914), guache sobre cartón de 34×23,5 cm.]
- MEDINA, José [José Medina Echevarría]: *Homenaje a Van Gogh* (1912), óleo sobre cartón de 33×22,5 cm.]
- MERKEL, Ana María [familia de]: *Retrato de Ana María* (1907). Guache, tinta y acuarela de 33×23 cm. *Jeanne* (1914), tinta china de 25×18 cm.
- MILLER, Janos: *El Sabio* (1912), plomo sobre papel de 48×42 cm.
- MONDRIAN: *Trama verde* (1914), tintas de color de 17×8 cm.
- MUNCH, Leopoldo: *Dibujo* (¿1911-1912?), tinta china de 25×18 cm.
- PETRUS, J.C.: *Pierrot* (1908), óleo de 28×21 cm.

PICASSO: *Retrato corto de Picasso (1912)* de 26×18 cm. *El Pintor (1911)*, tinta de 20×25 cm. y *Trama parda (1914)*, tintas de color de 18×9 cm.

REGARD, Madeleine: *Retrato de Alfonso Reyes (1914)*, acuarela y barnices de 34×23,5 cm.

REYES, Alfonso: *Cabeza de Juan Gris (1912)*, óleo de 34×23,5 cm. y *La Creación (1913)*, acuarela de 26×23,5 cm.

REYNAU, Madame. [RENAU, Señora de (Manolita Ballester)]: *Retrato del doctor Reynau (1912)*, carbón de 48×32 cm.

ROSER, Guillermo de [TORRE, Guillermo de]: *Catedral de Gerona (1906-1907)*, guache barnizado de 34×23,5 cm. (vendido en la Sala Drouot en 1924)

SALAS, Xavier de: *La fabrica d'en Romeu (1908)*, tinta china y acuarela de 24×13 cm.

STOLS, A.A.M.: *Neptuno (¿1907-1908?)*, acuarela, tintas y guache de 34×23 cm.

TORRES BODET, Jaime: *Superficie calcárea (1914)*, guache sobre cartón de 16×7 cm.

H.R.T. [TOWN, Henry Richard, autor del catálogo]: *¿Cómo lo ves? (¿1907-1908?)*, guache de 26×23,5 cm. *Chimeneas y calor (1910)*, tinta china y tintas de color de 16×9 cm. y *Hotel (1912)*, guache sobre cartón de 28×21,5 cm.

X.V. (Xavier Villaurrutia)²⁶: *Sol y luna (1914)*, acuarela de 25×17,5 cm.

MUSEOS Y ENTIDADES:

- MUSEO DE LA SORBONA: *Paisaje semiurbano (¿1909?)*, lápices de colores de 31,5×23 cm.
- BANCO NACIONAL BELGA: *A boca de jarro (1909)*, óleo de 24×23 cm.
- MUSEO DE VICH: *Boceto para "Francisco Ferrer" (1909)*, guache sobre cartón de

26. Escritor mexicano (México 1903-1950) Dirige la revista *Ulises* (1927-1928) y forma parte del grupo de los *Contemporáneos* (1928-1931). Inicia su obra con poesías en las que conjuga una inspiración apasionada y gran rigor intelectual. En 1935 viaja a los E.U.A. para estudiar arte dramático en Yale. A partir de entonces cultiva el teatro. Ensayista y crítico (*Textos y pretextos*, 1940), es autor de una novela en 1928 titulada *Dama de corazones*.

28×18 cm.

- MUSEO DE NEWCASTLE: *Paisaje Gris (1913)*, lápices de color y plomo de 31,5×23 cm.
- MUSEO RILKE: *Retrato de Rainer María Rilke (1913)* óleo y guache de 25×18 cm.
- MUSEO DE VALENCIA: *Trama (última) (1914)*, lápices, acuarelas, guache de 48×32 cm.

VARIOS SIN IDENTIFICAR:

A.M.L.: *Elegante (1912)*, óleo sobre cartón de 35×26 cm.

A.R.C.: *Trama azul (1914)*, tintas de color de 18×9 cm.

J.C. [Justo Caballero, Jordí Cabestany, J. Cantó, Julian Calvo, Joaquín Capell]:

Paisaje rojo (¿1912?), guache sobre cartón de 33×25,5 cm.

M.O.R.: *Calle (1906)*, guache, tinta sobre cartón de 49×32 cm.

M.X.W.: *Cannes (¿1912?)*, guache sobre cartón de 33×25,5 cm.

R.S.V.: *La lágrima frente al espejo (1909)*, guache sobre cartón de 49×32 cm.

SIN PROPIETARIO O NO ESPECIFICADO:

Retrato de mujer (1906), guache y tintas de color de 34×23,5 cm.

La filla de la carbonera (1908) de 49×32 cm. (acuarela en paradero desconocido).

El eterno marido (1909), óleo de 49×32 cm.

Trama morada (1914), tintas de color de 22×11 cm.

Se pueden observar en la relación expuesta algunos puntos dignos de mención:

- a) En cuanto a las técnicas y medidas: No suele pintarse con óleo, generalmente es obra "gráfica", realizada con tintas, acuarelas, guache, carbón o directamente lápiz (no se utiliza el acrílico porque cronológicamente sería anacrónico) y sobre papel o cartón, en ningún caso se especifica que sea sobre lienzo. A pesar de que suele mezclar dos o más técnicas nunca se habla de técnica mixta. El tamaño oscila entre los 19 cm. y los 50 cm. por lo que suele ser pequeño. Evidentemente este punto está en consonancia con las propias posibili-

dades del autor, Max Aub, con su intuición para la "copia" o la "imitación" y cómo no, con los materiales que tiene a su alcance. A este respecto confiesa que no se complica la vida a la hora de pintar, ya que lo hace

Simplemente con las tintas de color que yo empleo habitualmente para escribir mis obras de teatro y con tres pinceles que me costaron tres pesos. Dibujaba al mismo tiempo que escribía. Nunca había dibujado antes. Después me propusieron hacer otros cuadros, pero de esto ni hablar... Al [sic] menos que escriba algún día otra biografía de un pintor... (Coufon, 1961).

- b) Entre los "coleccionistas" encontramos el mismo juego de realidad-ficción que en el resto de la novela, como en los anales y en los agradecimientos. Nos encontramos con conocidos de Max Aub a quien, sin duda, ha "regalado" obra de su artista, a supuestos amigos del pintor, algunas referencias significativas y al mismo autor convertido en propietario. Lamentablemente no hemos podido descifrar todas las iniciales que, sin duda con intención, Max Aub ha dejado indicadas según su familiar costumbre.

Entre los amigos, familiares y conocidos de Max Aub encontramos en primer lugar a su propia esposa, P.B. (Perpetua Barjau), y a su hija Elena (E.A.), a sus amigos Jean Cassou, Joaquín Díez-Canedo [Mortiz], hijo de Enrique Díez-Canedo, Francisco Giner de los Ríos, Jorge Guillén, André Malraux, José Medina, Alfonso Reyes, Xavier de Salas y Jaime Torres Bodett; Picasso, que no llega a ser amigo de Max Aub, se puede considerar que está a caballo entre la contemporaneidad de los dos, el personaje y el escritor.

Es curioso que el actor Boris Karloff esté incluido en la lista. Nace en Londres en 1887, un año después que *Jusep* y es el protagonista que encarna al monstruo de *Frankenstein* en 1931. No puede escapársenos el detalle de que es una "criatura" creada por otro hombre a semejanza del pintor *Jusep Torres Campalans*. Es por el único motivo, y por la admiración que Max Aub como cinéfilo

seguramente le dispensa, por el que figura en la relación de los coleccionistas.

Entre los amigos de *Campalans* se encontrarían, para comenzar, Picasso, Delaunay, Mondrian, Leopoldo Munch y Rilke (Museo Rilke), artistas contemporáneos y reales junto a otros personajes ficticios como la familia de Ana María Merkel, Madame Reynau o el propio crítico que organiza la exposición que no se llega a celebrar, *H. R. Town*.

3.- Obras que no están en el catálogo

No están incluidos en el catálogo los numerosos dibujos que se disponen, al modo de decir de Max Aub, "donde ofrecen mejor luz" y que generalmente no tienen ni título ni fecha. Esta forma de decorar un libro artístico está sin duda inspirada en la excelente composición de J. Arp para el libro de Michel Seuphor *L'art abstrait: ses origines: ses premiers maîtres*, (París, Maeght, 1950), libro que se encuentra en su biblioteca y del cual hemos reproducido una página para este trabajo (il. 75).

Tampoco viene incluida, lógicamente, la obra *Copia de unas rosas de Odilon Redon*, que demuestra la influencia de la pintura simbolista sobre Jusep Torres Campalans, porque el original es desconocido según Miguel Gasch Guardia²⁷. Y en el mismo caso se encuentra el cuadro definitivo, no el estudio, de *Ferrer* o el *Proyecto de cartel (Para el carnaval de Niza)* porque ya se especifica en la primera edición, por medio de la nota 8 que no se reproduce.

Faltan, sin ninguna razón, *Dibujo (¿1911-1912?)*, *Paisaje Gris (1913)* y *Trama azul (1914)*, que no se reproducen en ninguna de las ediciones consultadas.

Por contra, están ausentes de las ediciones españolas dos dibujos que se incluyen en la mexicana de 1958, la francesa de 1961 y la inglesa de 1962, y son *Dibujo de Picasso* (Aub, 1958: 218; 1961b: 31; 1962b: XXXVIII) y *Cabeza románica catalana* (Aub, 1958: 218; 1961b: 32; 1962b: XXXVII). En la edición de 1962, pese a no estar relacionadas en el catálogo de H.R.T. se incluyen dentro de sus láminas.

Sorpresivamente algunas obras que se relacionan en el catálogo de Nueva York de 1962 y que no figuran en ninguna edición, aparecen ilustrando el *Jusep Torres*

27. Sin embargo en el mismo caso se encuentra *La filla de la carbonera*, obra que sin embargo sí se conoce y se publica.

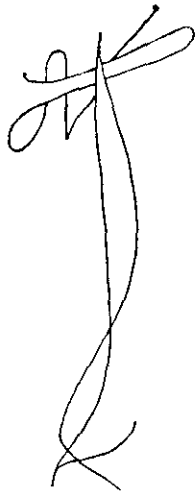
Campalans de Novelas escogidas de 1970 a pesar de que no vienen mencionados en la novela ni en el catálogo de H.R.T. Estos ejemplares ilustrarán el catálogo de Doubleday cuando hablemos de él en el punto 3.2.

ii. 75

Mais le paysage aussi devait être vaincu, et la nature morte. C'est l'inquiétude de Cézanne qui fut la cause de tout, le vrai début du grand chambardement. En 1903, trois ans avant sa mort, il écrit à Vollard : « Je travaille opiniâtrement, j'entrevois la terre promise. Serai-je comme le grand chef des Hébreux ou bien pourrai-je y pénétrer? J'ai réalisé quelques progrès. Pourquoi si tard et si péniblement? »

Quinze ans plus tôt, l'impulsif Van Gogh avait perçu au fond de lui la voix des problèmes essentiels : « Dans un tableau je voudrais dire quelque chose de consolant comme une musique ». Tout grand art, en effet, est repos, consolation. Les toiles de Van Gogh lui-même sont souvent troublées par ce désir, dramatisées par l'impuissance de le réaliser, et par cette innocente confession, précisément, elles redeviennent consolatrices : nous retrouvons en elles tant de poignante humanité, tant de faiblesse et de tourment, que nous nous sommes reconnus. Sans que cesse de nous réjouir, comme une musique, la couleur et la forme.

Ainsi la longue évolution par laquelle Mondrian est parvenu à l'abstraction complète se projette, amplifiée, sur le ciel de l'histoire. La représentation de l'homme est une fabrication de cadavres, comme l'a si bien vu Brancusi, mais l'expression spirituelle de l'homme est d'une splendeur toujours nouvelle et d'une variété innombrable. C'est pour cela que Kandinsky a bien fait de tant insister sur « la nécessité

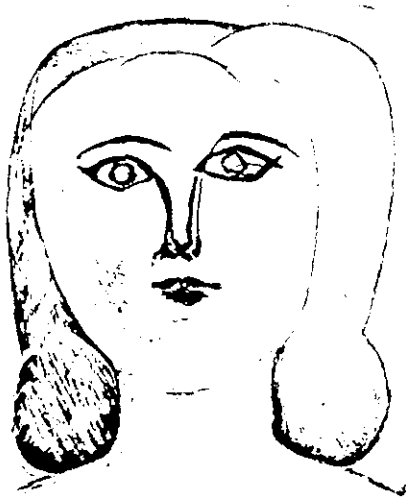


3.1.- Dibujos fuera de catálogo pero publicados con la novela

Incluiremos en este apartado los dos dibujos con los que Max Aub pretende justificar la teoría de las influencias románicas catalanas en Picasso, para lo cual selecciona un retrato del artista y una imagen románica.

También incluiremos los numerosos dibujos que Max Aub aporta a las distintas ediciones de la novela, sin catalogar, con la complejidad añadida de cambiar las ilustraciones en cada una de ellas.

ils. 76, 77



- 1.- *Dibujo de Picasso* (Aub, 1958: 217; 1961b: 31; 1962b: XXXVIII; 1970b: 817) (Cassou, 1961c). (il. 76).

Se trata de una *Cabeza de joven* perteneciente a una serie de litografías efectivamente de Picasso y realizadas en 1945-1946 (ésta es de febrero de 1946).

- 2.- *Cabeza románica catalana* (Aub, 1958: 217; 1961: 31; 1962: XXXVIII; 1970b: 817) (il. 77).

Corresponde a un fragmento (la cabeza) de la Virgen con el niño que se encuentra dentro de la mandorla mística del *Frontal de San Quirce de Durro* (Museo de

Barcelona) (il. 77bis). A ambos lados cuatro escenas de martirio. Indudablemente la intención es comparar las dos imágenes para justificar la teoría de la influencia románica catalana en Picasso.

il. 77bis



Además de estos dos, encontramos numerosos dibujos sin clasificar que ejercen una función simplemente decorativa y que dividiremos en grupos de acuerdo con los temas o el estilo a falta de la fecha que nos ayude a clasificarlos cronológicamente:

A) Firmas y anagramas

- 1.- *Monograma del pintor* (Aub, 1958: Portada; 1961b: 1; 1962b: XLIX; 1975b: 10; 1985b: 16). Se repite en numerosos dibujos ya que es la firma de *Jusep Torres Campalans*. Como apunta Max Aub tiene cierto parecido al símbolo de Cristo (J.C.) (il. 78).



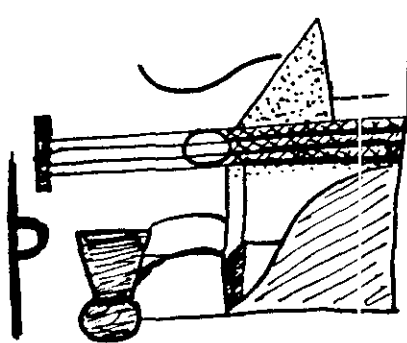
B) Composiciones cubistas

- 2.- *J.A.I.* (Aub, 1958: 58; 1961b: 49; 1962b: 315; 1970: 65; 1970b: 277; 1975b: 58; 1985b: 64). Tal vez corresponde a uno de los dibujos sin localizar que se incluyen en el catálogo de H.R.T., pero no podemos tener ninguna certeza (il. 81).
- 3.- *Guitarra con jarrón* (Aub, 1958: 253; 1961b: 230; 1962b: 164; 1970: 224; 1970b: 873; 1975b: 210; 1985b: 212) (il. 80).
- 4.- *Journal*, (Aub, 1958: 250; 1961b: 229; 1962b: 311; 1970: 277; 1970b: 872; 1975b: 264; 1985b: 266). Composición cubista (il. 79).

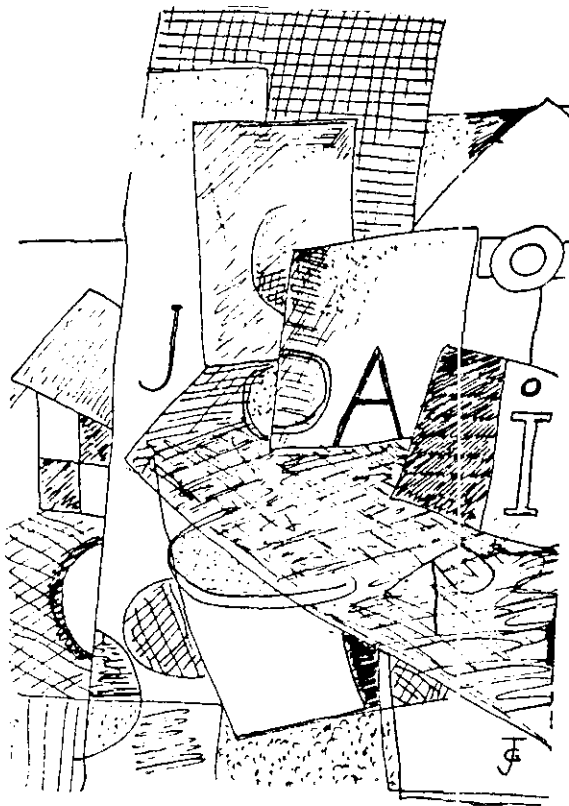


831

il. 80



il. 81



C) Figuras y "desnudos"

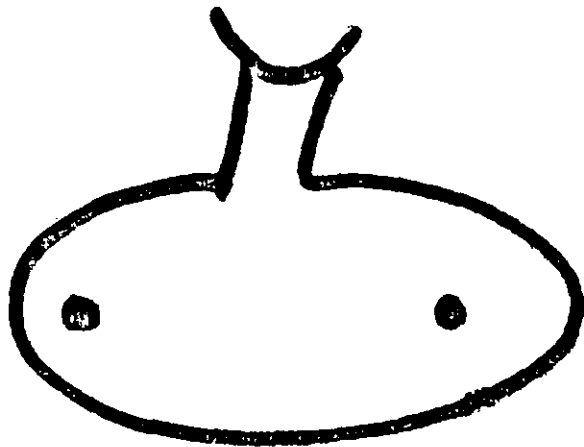
5.- *Dos figuras bailando*, 1907. (Aub, 1958: 182; 1961b; 153; 1962b: 264; 1970:

206; 1970b: 799; 1975b: 194; 1985b: 196). Es evidente la copia de Matisse en este caso, la fecha puede indicar que Max Aub pretende dar a entender que *Jusep* se le adelantó (il. 82).

il. 82

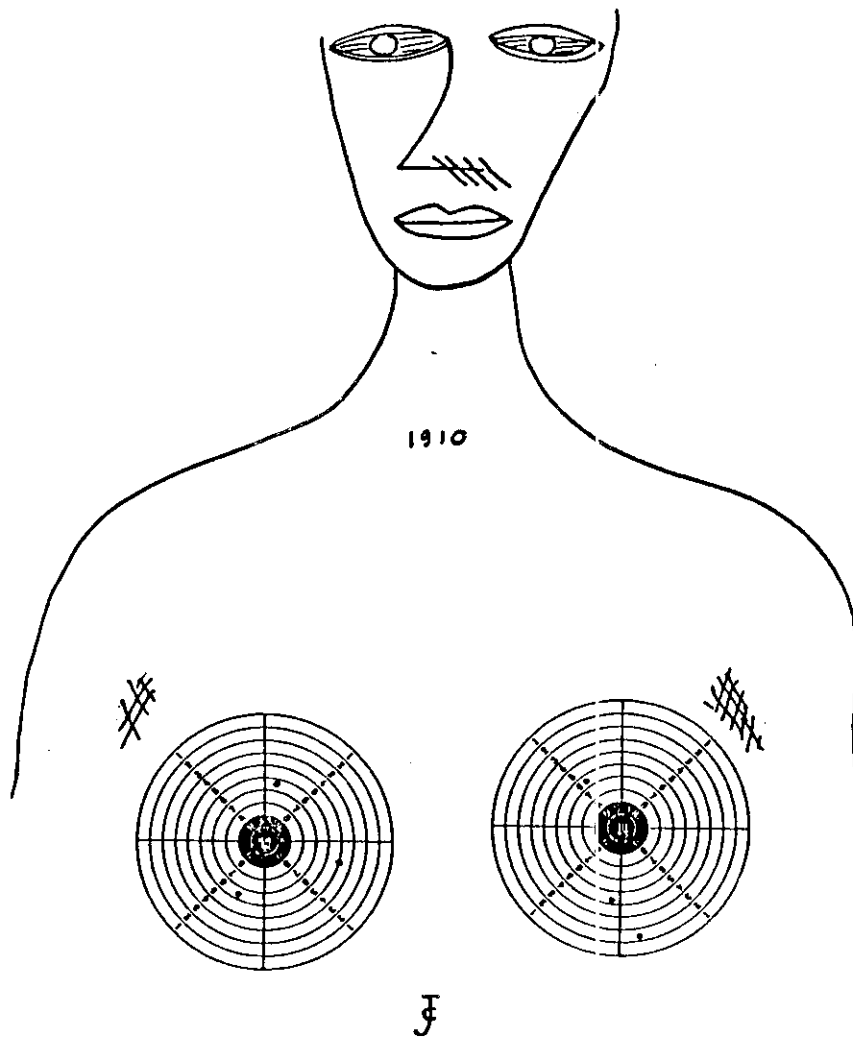


il. 83



- 6.- *Desnudo* (1961b: 160; 1962b: s.p.) (il. 85).
- 7.- *Doble diana, 1910* (Aub, 1961b: 251; 1962b: s.p.) (il. 84).
- 8.- *Busto-jarra* (1961b: 176; 1962b: s.p.) (il. 83).

il. 84





D) De origen primitivo o medieval

9.- *Lyon, 1908* (Aub, 1961b: 184; 1962b: s.p.) (il. 86),

10.- *Moissac, 09.* (Aub, 1958: 88; 1961b: 72; 1962b: 161; 1963b; 1970: 102; 1970b: 713; 1975b; 1985b: 99). Cierta parecido a un mono cubierto por coraza. Su realización tiene que ver con una de las etapas de Picasso e indica la posible influencia gótica (il. 87).

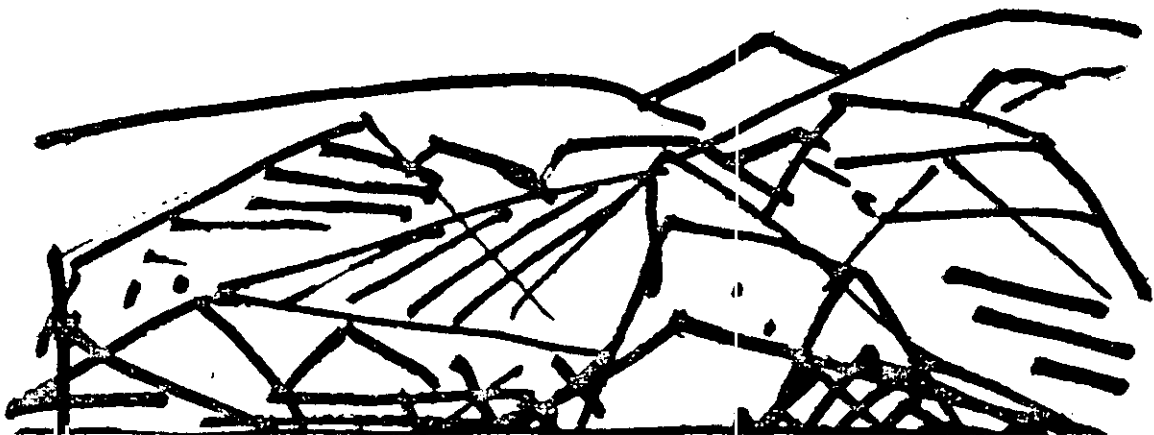
ils. 86, 87



E) Paisajes

11.- *Paisaje montañoso* (Aub, 1961b: 270; 1962b: s.p.). [Tal vez sea éste uno de los dibujos del Catálogo de H.R.T. que no hemos podido localizar] (il. 88).

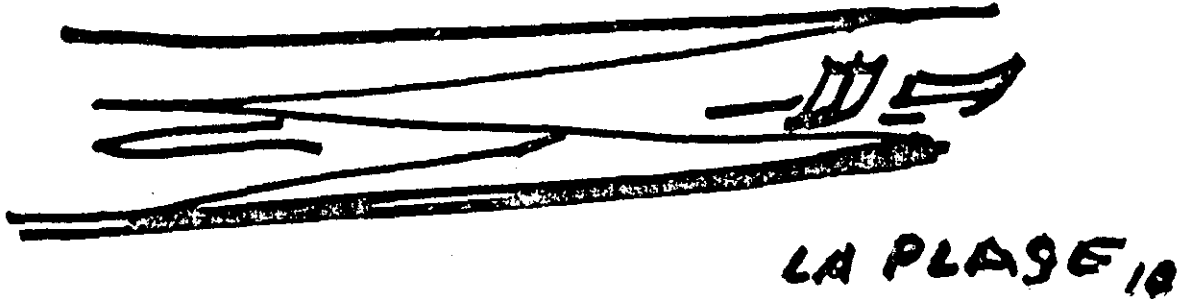
il. 88



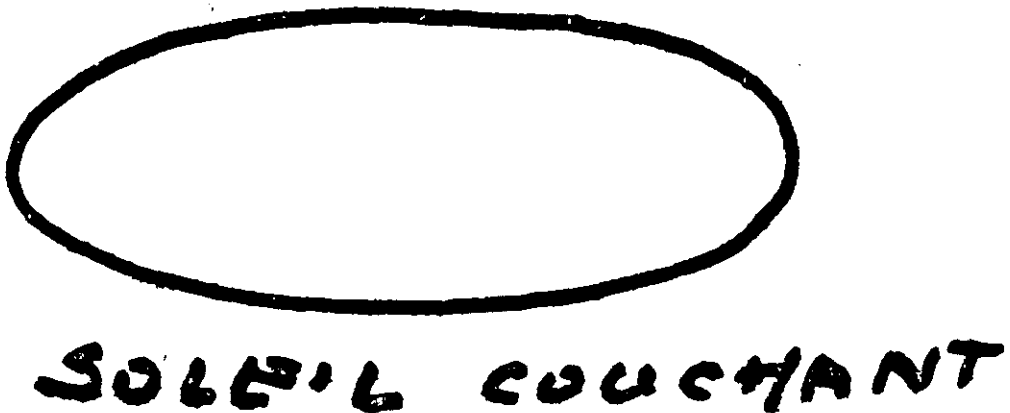
12.- *La plage-10* (Aub, 1961b: 270; 1962b: s.p.) (il. 89).

13.- *Soleil couchant* (Aub, 1961b: 211; 1962b: s.p.) (il. 90).

il. 89



il. 90



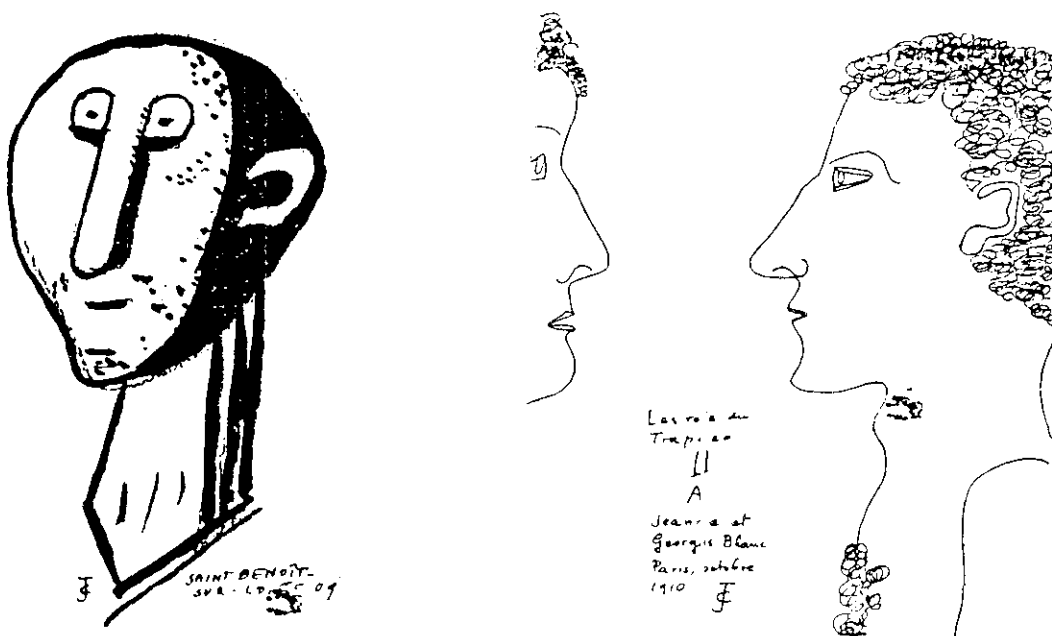
F) Cabezas

14.- *Saint Benoit-sur Loire, 09* (Aub, 1958: 26; 1961b: 20; 1962b: 28; 1970: 12; 1970b: 652; 1975b: 13; 1985b: 19) De tipo pre-cubista en este caso con la cabeza rapada.

Este supuesto Autorretrato de *Campalans* nos da la clave de uno de sus modelos físicos, Max Jacob. Como sabemos es en el monasterio de Benoît-sur-Loire

donde muere el poeta. Era el único que llevaba una estrella amarilla cosida en su hábito por fidelidad a sus orígenes, por solidaridad con los perseguidos. Había caído enfermo en el campo de Drancy y muere en brazos de detenidos judíos que esperan la deportación. (Assuline, 1990: 368). Su muerte produce una gran conmoción entre sus amigos (il. 91).

ils. 91, 92



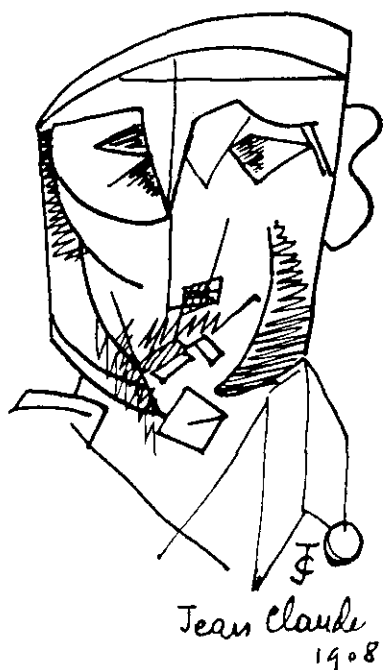
- 15.- *Les roies du Trapece II*. "Jeanne et Georges Blane, París, octubre, 1910". (1958: 60; 1961b: 55; 1962b: 148; 1970: 69; 1970b: 680; 1975b: 60; 1985b: 66). Posible recreación de Picabia (il. 92)²⁸.
- 16.- *Jean Claude, 1908* (Aub, 1958: 155; 1961b: 231; 1962b: 203; 1970: 284; 1970b:

28. A este dibujo se refiere Manuel Durán cuando dice que Aub convierte a Jusep en precursor de la utilización de letras y letreros porque está fechado en 1910 mientras que hasta 1911 no serán empleados por Picasso y Braque, tal como queda expuesto en los Anales, de forma que el lector será el que haga los descubrimientos que el escritor deja hábilmente señalados (Durán, 1975). Creemos que en este caso está muy equivocado, solamente se puede considerar de esa línea el *Dibujo* número 28, fechado entre 1911 y 1912, "Dibujo que saca su importancia de la introducción de las letras", y que no hemos podido localizar. Es cierto que Max Aub utiliza el juego de las "anticipaciones" de *Campalans*, pero no puede serlo en este caso.

876; 1975b: 271; 1985b: 271) (il. 93).

- 17.- *Pequeño retrato de mujer, 1909* (Aub, 1958: 249; 1961b: 227; 1962b: 228; 1970: 276; 1970b: 870; 1985b: 265). Evidente copia de las cabezas picassianas cubistas (il. 94).

ils. 93, 94



- 18.- *Cabeza triste.* (Aub, 1958: 200; 1961b: 286; 1982b: 175; 1970: 280; 1970b: 818; 1975b: 267; 1985b: 267). Siguiendo la línea de Gauguin, podía ser la cabeza de uno de los indios chamulas (il. 95).
- 19.- *El hombre del peluquín* (Aub, 1958: 216; 1961b: 274; 1962b: 193; 1970: 242; 1970b: 836; 1975b: 229; 1985b: 231). De trazo simple y esquemático, casi matisiano (il. 96).
- 20.- *Los cinco ojos* (Aub, 1958: 210; 1961b: 286; 1962b: 186; 1970: 236; 1970b: 829; 1975b: 221; 1985b: 223). Ojos del románico y de Picabia (il. 97).
- 21.- *Mujer triste* (Aub, 1958: 1961b: 171; 1962b: 227; 1970: 219; 1970b: 812; 1975b: 206; 1985b: 208) (il. 98).

ils. 95, 96



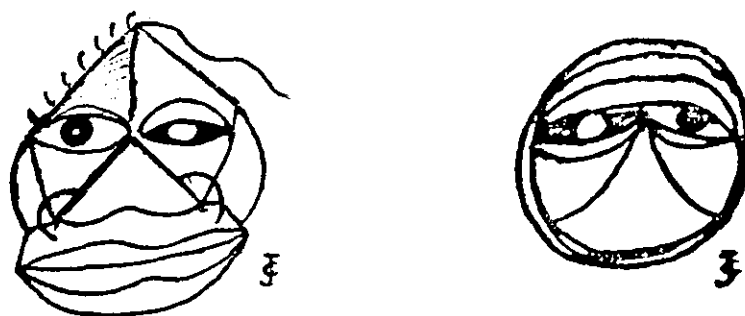
ils. 97, 98



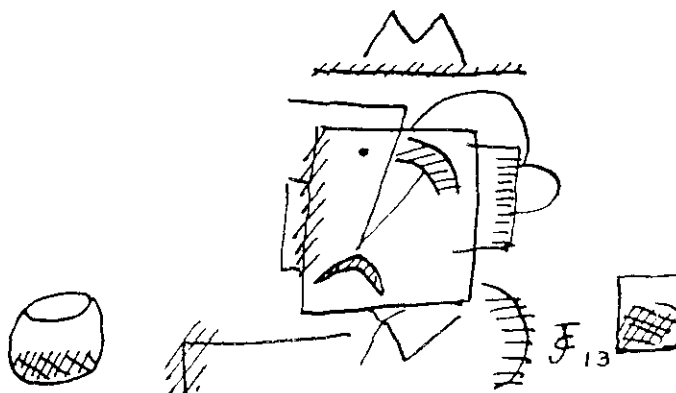
22.- *Arlequín* (Aub, 1958: 193; 1961b: 168; 1962b: 222; 1970: 216; 1970b: 819; 1975b: 203; 1985b: 205). Parece uno de los autorretratos del propio Max Aub (il. 99).

23.- *Hombre azul* (Aub, 1958: 190; 1961b: 164; 1962b: 168; 1970: 212; 1970b: 805; 1975b: 200; 1985b: 202). Una pelota de trapo con dos ojos que mantiene el efecto del "marino bizco" (il. 100).

ils. 99, 100



il. 101



- 24.- *El hombre del sombrero* (Aub, 1958: 179; 1961b: 148; 1962b: 148; 1970: 204; 1970b: 293; 1975b: 191; 1985b: 194). Retrato cubista (il. 101).
- 25.- *Retrato de doble faz* (Aub, 1958: 49; 1970: 30; 1970b: 270; 1975b: 23; 1985b: 29) (il. 102).
- 26.- *Perfil egipcio* (Aub, 1961b: 273; 1962b: s.p.) (il. 103).
- 27.- *Germaine* (apodo de Juana Goldstein impuesto por Apollinaire) (Aub, 1961b: 172; 1962b: s.p.) (il. 104).
- 28.- *Carmen* (1961b: 224; 1962b: s.p.) (il. 105).
- 29.- *Faz preocupada* (1961b: 195; 1962b: s.p.) (il. 106).
- 30.- *Retrato del anagrama, 1911* (Aub, 1961b: 218) (il. 107).

il. 102



ils. 103, 104



- 31.- *Retrato con sol y luna* (1961b: 205; 1962b: s.p.) (il. 108).
- 32.- *Madame S.D., 1912* (Aub, 1961b: 214; 1962b: s.p.) (il. 110).
- 33.- *Cabeza coronada* (Aub, 1961b: 180; 1962b: s.p.) (il. 109).
- 34.- *Monsieur Maturin, Concierge* (Aub, 1961b: 166, 1962b: s.p.) (il. 111).
- 35.- *Cuatro ojos* (Aub, 1961b: 188; 1962b: s.p.) (il. 112).

il. 105



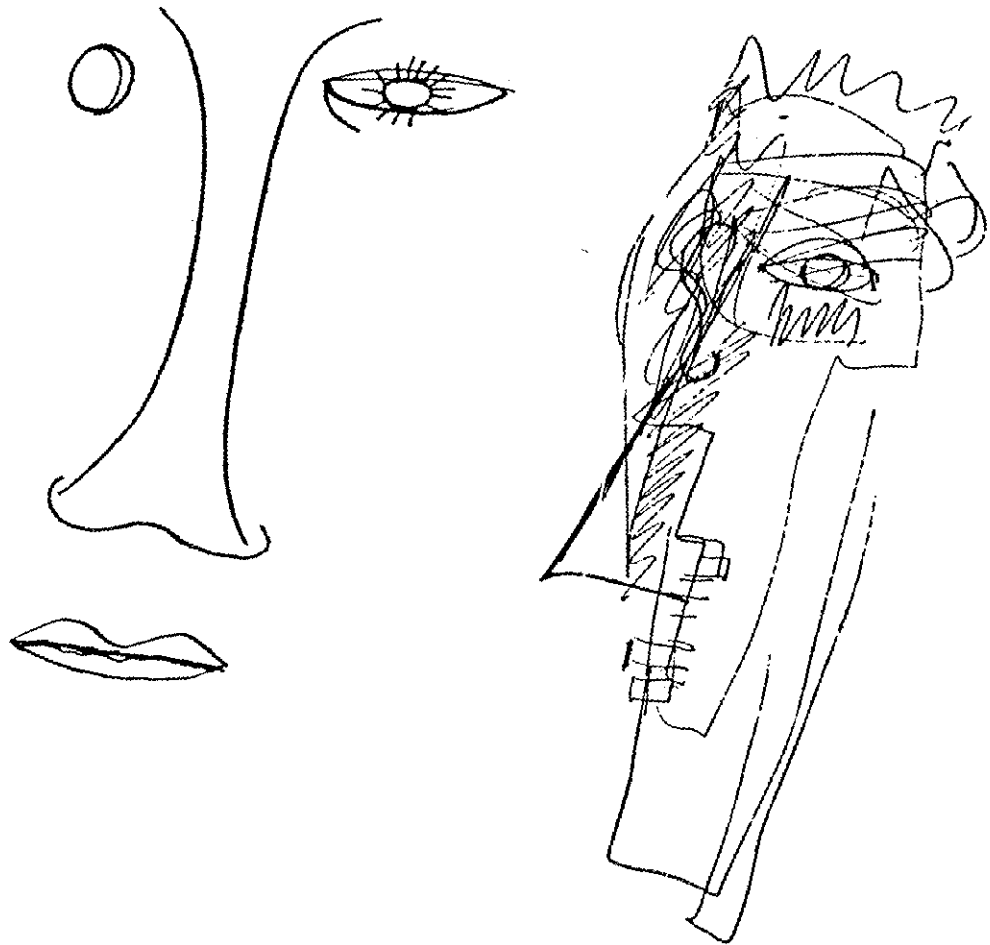
casum

ils. 106, 107

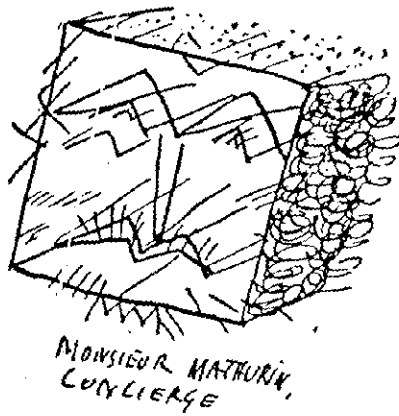


1911

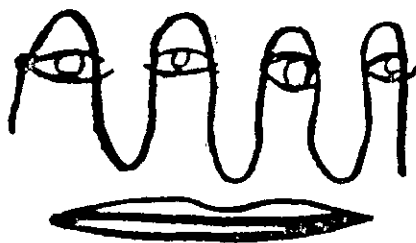
ils. 108, 109



ils. 110, 111



il. 112

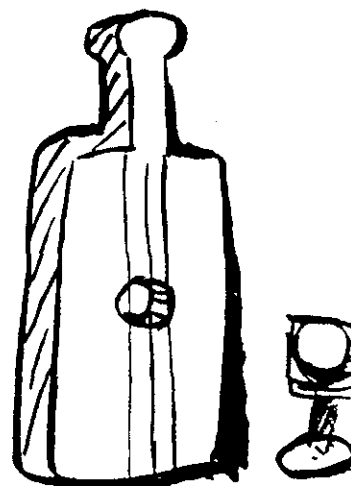
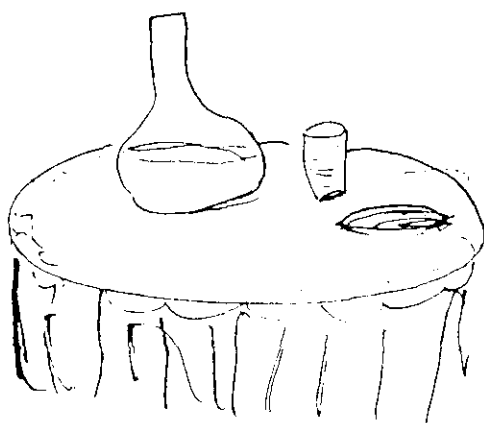


G) Bodegones y frutas

36.- *La mesa camilla* (Aub, 1958: 31; 1961b: 25; 1962b: 33; 1970: 26; 1970b: 656; 1975b: 31; 1985b: 27) (il. 113).

37.- *Botella-guitarra con copa* (Aub, 1958: 189; 1961b: 163; 1962b: 237; 1970: 211; 1970b: 804; 1975b: 199; 1985b: 200) (il. 114).

ils. 113, 114



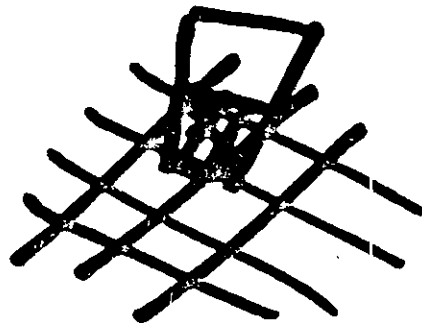
38.- *Bodegón de frutas y pan*, (Aub, 1958: 230; 1961b: 207; 1962b: 207; 1970: 257; 1970b: 851; 1975b: 224; 1985b: 247) (il. 115).

39.- *Vaso de vino sobre mantel a cuadros* (Aub, 1961b: 198; 1962b: s.p.) (il. 116).

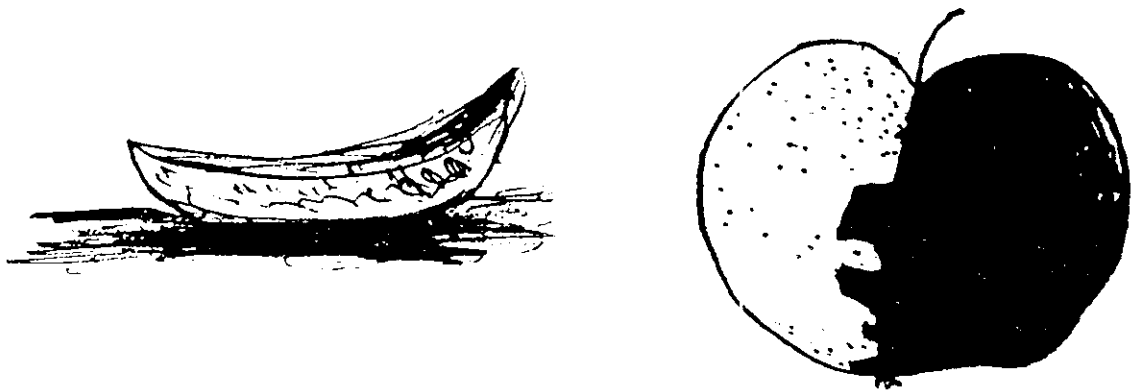
il. 115



il. 116



ils. 117, 118

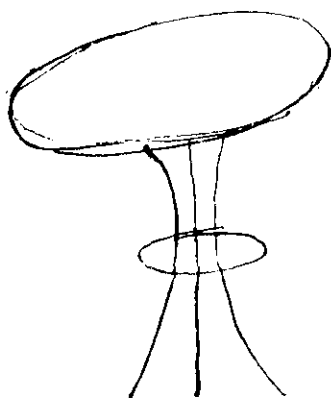


- 40.- *Plátano-barca* (Aub, 1961b: 15; 1970: 19; 1970b: 644; 1975b: 18; 1985b: 24) (il. 117).
- 41.- *Manzana*, (Aub, 1958: 14; 1961b: 12; 1962b: 22; 1970: 23; 1970b: 643; 1975b: 20; 1985b: 26) (il. 118).

H) Objetos

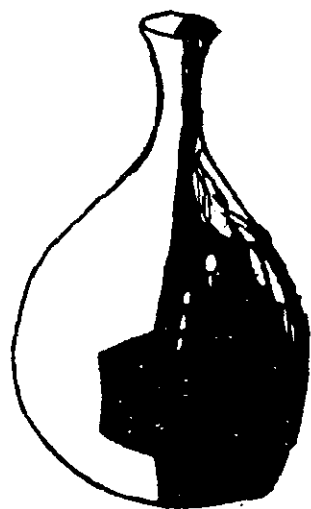
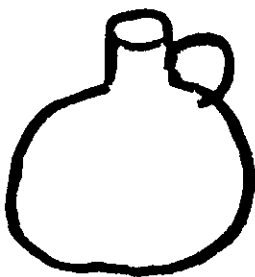
- 42.- *Mesa de café*, (Aub, 1958: 25; 1961b: 86; 1962b: 51; 1970: 28; 1970b: 647; 1975b: 22; 1985b: 28) (il. 119). Esta mesita aparece en primer término del dibujo núm. 27 que figura en el catálogo con el título de *El Pintor*, de 1911 (il. 47).
- 43.- *Mandolina*, (Aub, 1958: 263; 1961b: 241; 1962b: 59; 1970: 328; 1970b: 881; 1975b: 272; 1985b: 307) (il. 120).
- 44.- *Guitarra francesa* (Aub, 1961b: 272; 1962b: 221) También clasificado como "collage" (il. 121).
- 45.- *Jarra redonda* (Aub, 1961b: 178; 1962b: s.p.) (il. 122)
- 46.- *Botella alargada* (Aub, 1958: 29) (il. 123).
- 47.- *Botella redondeada* (Aub, 1958: 55) (il. 124).
- 48.- *Corona dental* (Aub, 1961b: 93; 1962b: s.p.) (il. 125).

ils. 119, 120



un en a
 le pnde
 san cierg
 avett
 vit c
 que s
 enten
 pier
 ce
 sit
 ge
 maiso.
 onça de le com-
 du repas que papa
 avalèrent sans pro-
 de parole sans se re-
 vers.
 cieux
 gard v
 décidé
 Da
 s'hal
 une
 M
 qu'e
 du p
 bass
 de p
 Tie
 Remy
 sage dou
 te petite
 veiller sur lui
 "C'est pou.
 maisons penda
 Dès que ça com
 on allume, et al
 plus rien...
 Le coeur de la
 elle savait mair
 n'aurait pas le ec
 rage de tromper
 son enfant
 Ayant posé
 front lui ir
 silencieuse
 retourne
 dents, af-

ils. 122, 123, 124

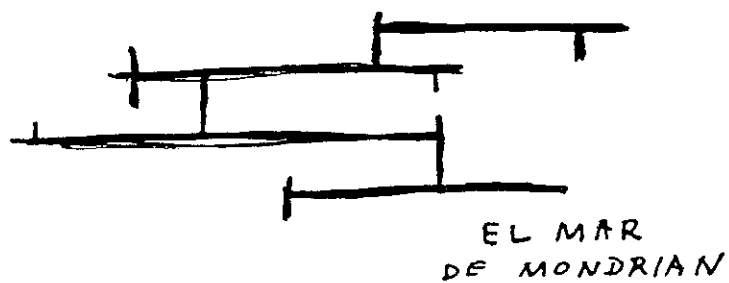


il. 125

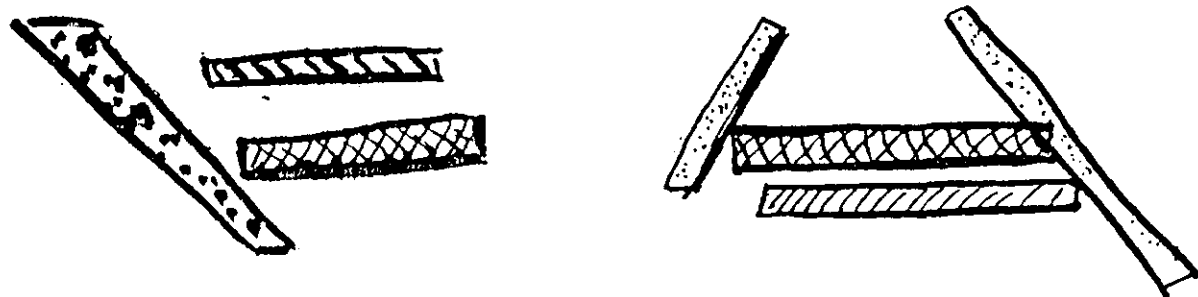


I) Abstracción

il. 126



ils. 127, 128



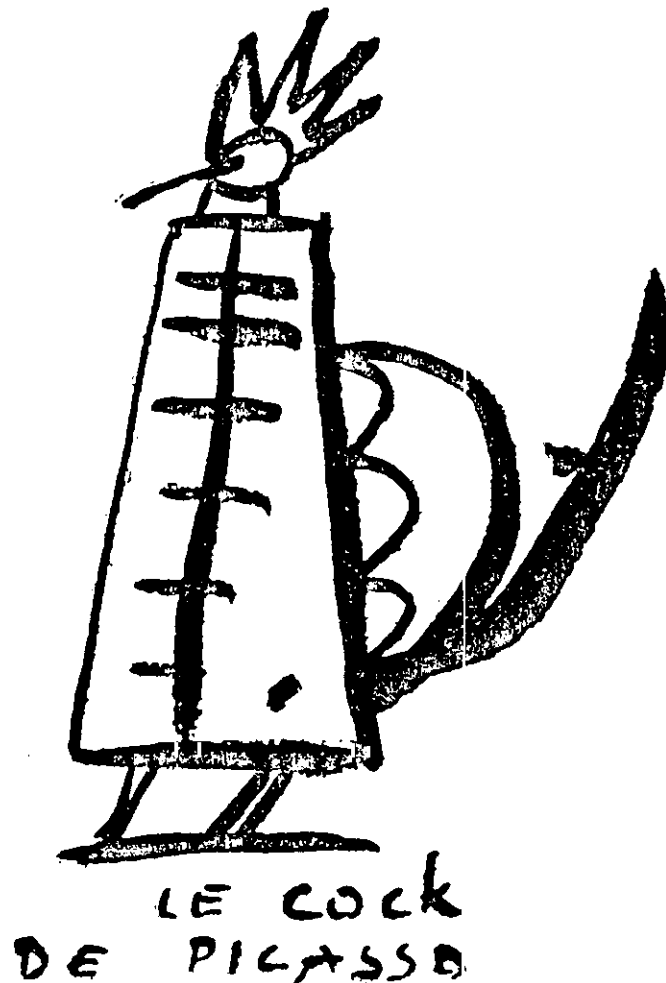
1970b: 861; 1975b: 253; 1985b: 253). Naturalmente un remedo del verdadero *Mar de Mondrian* (il. 126).

50.- *Tres barras* (Aub, 1961: 77; 1962b: s.p.) (il. 127).

51.- *Cuatro barras* (Aub, 1961b: 30; 1962b: s.p.) (il. 128).

J) Animales

il. 129

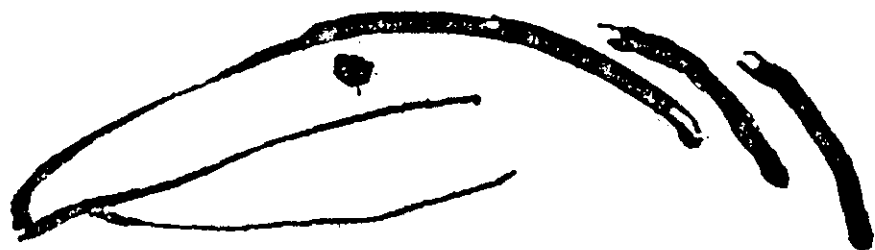


52.- *Le cock de Picasso* (Aub, 1961b: 71; 1962b: s.p.) (il. 129).

53.- *Cheval a bec* (Aub, 1961b: 158; 1962b: s.p.) (il. 130).

54.- *Ils se trompent* (1961b: 201; 1962b: s.p.) (il. 131).

ils. 130, 131, 132, 133



CHEVAL A BEC



ILS SE TROMPENT

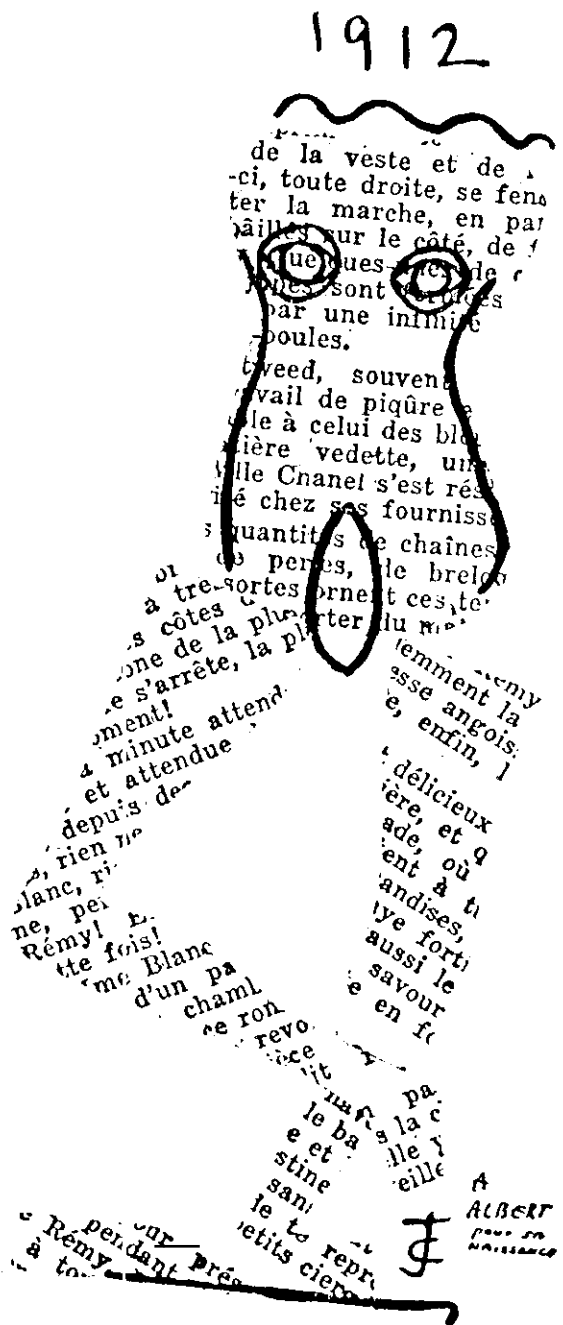
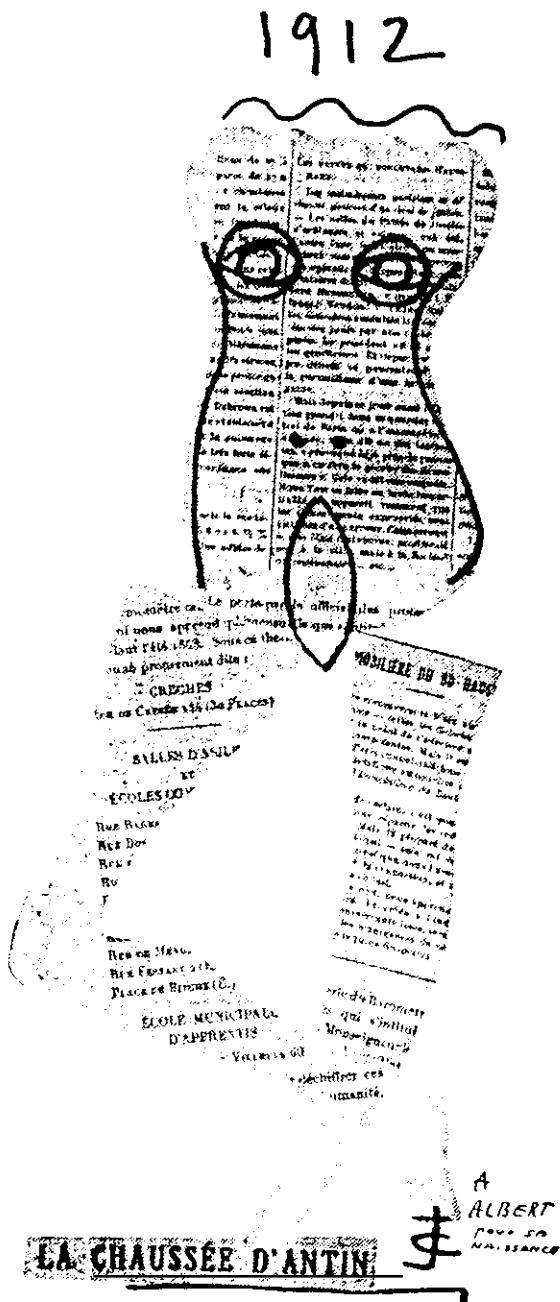


55.- *Serpiente* (Aub, 1961b: 203; 1962b: 286) (il. 132).

56.- *Pez anagramático* (Aub, 1961b: 222; 1962b: s.p.) (il. 133).

K) Collages

ils. 134, 134bis,



57.- *La chaussée d'Antin (II)*, 1912 (Aub, 1961b: 209) (il. 134).

58.- *La Chaussée d'Antin (III)*, 1912 (Aub, 1962b: 279) (il. 134bis).

il. 135



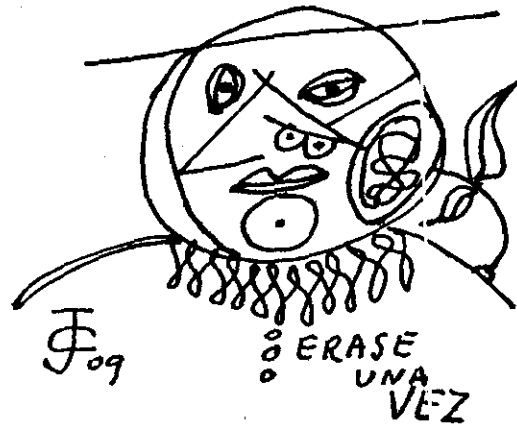
59.- "*L'Huître*" (Aub, 1961b: portada) (Cassou, 1961: portada) (sobre una foto de una concha se dibujan los trazos esquemáticos de un rostro) (il. 135).

En este apartado tendríamos que tener en cuenta el núm. 44.- *Guitarra francesa* (il. 121).

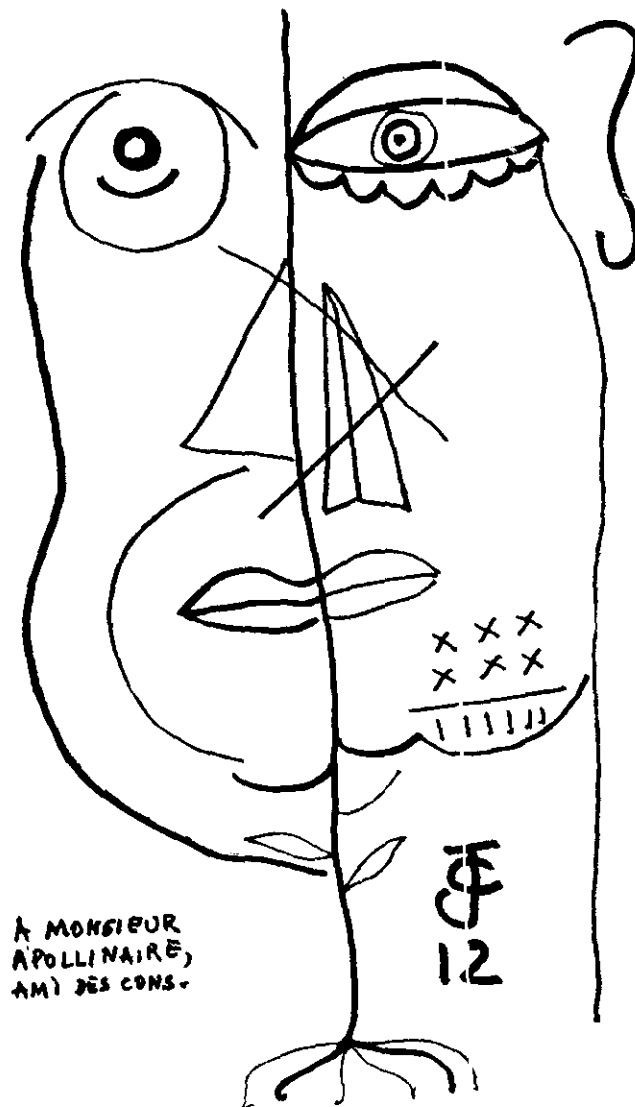
L) Otros

Además incluimos algunos dibujos editados únicamente en 1970b que pudieran corresponder a la exposición de Nueva York ya que coincide con la publicación de algunos dibujos del catálogo de ésta que no se han vuelto a publicar (*Retrato de Forestier, 1913, Marin Pêcheur, 1911, El Marqués, Retrato de J. Avellac, 1907, El eterno marido II, 1909, Cabeza de Juan Gris III, 1912*).

il. 136



il. 137



Los dibujos nuevos sin clasificar serían:

- 1.- *Erase una vez*, 1909 (Aub, 1970b: 791). Imagen que parece corresponder a Sancho Panza y que acompañaría a la que desconocemos del Quijote (il. 136).
- 2.- *Monsieur Apollinaire, ami des cons.* [¿conscrit?], 1912 (Aub, 1970b: 880). Podría aludir al reclutamiento de Guillaume Apollinaire (il. 137).

il. 138

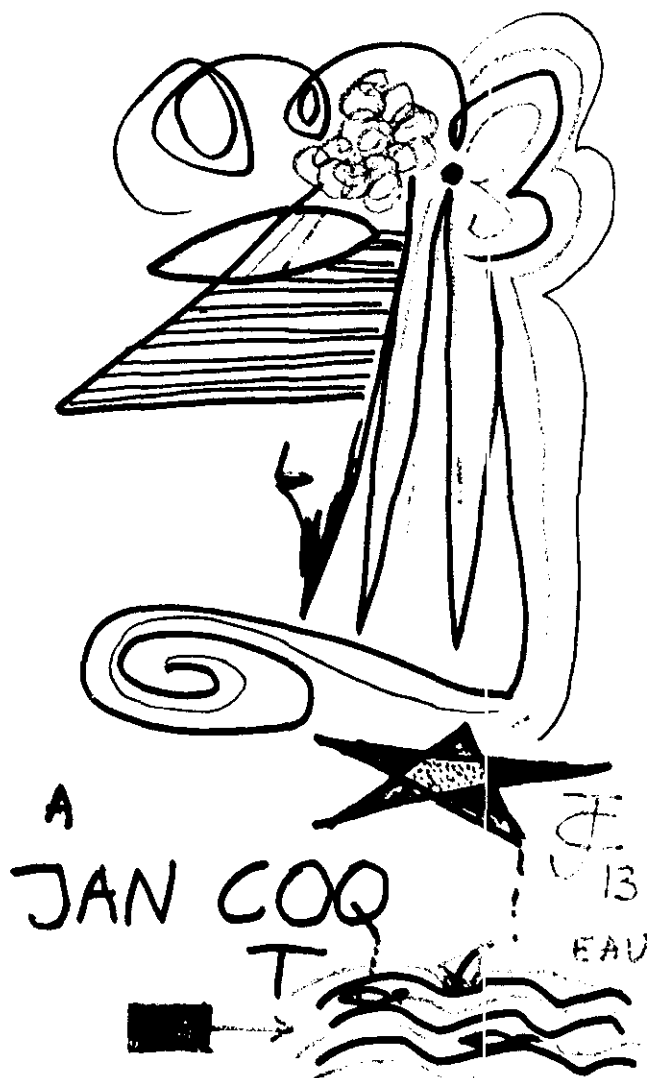


- 3.- *Alfonso Reyes, París*, 1913. (Aub, 1970b: 870). Boceto para el *Retrato de Al-*

fonso Reyes que fue reproducido ya en la primera edición de la novela, en 1958 (il. 138).

- 4.- *A Jac Coq-t-feau* (Aub, 1970b: 880). Según el pie de foto es un retrato de Jean Cocteau. Para construir el apellido Max Aub recurre a un juego de palabras, sustituyendo las tres últimas letras, que en francés significan agua, por la imagen casi icónica del agua (las olas del mar, peces y un barco) (il. 139).

il. 139



3.2.- Jusep Torres Campalans fuera de la novela

Sabemos que la publicación de la novela supuso un gran éxito en México en 1958. Al poco tiempo se publicaba la edición francesa y casi inmediatamente después la edición inglesa con exposición de cuadros incluida en las Galerías Bodley de Nueva York en 1962.

El catálogo de la exposición²⁹, que coincide y remite al libro en algunos casos, comenta pinturas que no tienen ilustración y que no están incluidas en el catálogo de la novela que hemos estudiado.

(3) *Portrait de Jordi Avellac (1907)*, (4) *Blue Man (1907)*, (6) *Madame Chantal and her son (1907)*, (9) *Madame Jolie/ Chignon sur rue (1905)*, (12) *Negress (1908)*, (13) *The cyclops (1908)*, (14) *Woman in Red and Blue (1908)*, (16) *Don Quixote (1909)*, (17) *Portrait of Igor Sch (Enkel), (1909)*, (19) *Blue Jar (1909)*, (20) *Black woman (1909)*, (21) *The Swan (Anna Marie Merkel?) (1909)*, (25) *Bodegón (1910)*, (26) *The rights of woman (1910)*, (27) *Berthe, (1910)*, (28) *Self-Portrait (1910)*, (29) *The Marquis (1914)*, (30) *Balcony, (1910)*, (31) *Homage to Odilon Redon (1910)*, (32) *Sailor (1910)*, (34) *Marin Pecheur (1911)*, (35) *Head of Juan Gris III (1911)*, (36) *Portrait of senor Martinez (1911)*, (37) *The Drunkard (1911)*, (38) *Portrait of Anna Marie (1912)*, (40) *Montage IV, (1912)*, (41) *Homage to Dufy (1912)*, (42) *April 27 (1912)*, (46) *The Bois at Night (1912)*, (47) *The Hour (1912)*, (50) *The Sage (1912)*, (51) *Portrait of Jeanne Laurier (1912)*, (52) *Civil Guard (1913)*, (53) *Project for a poster (1913)*, (54) *Neck (1913)*, (55) *Trame XIII (1913)*, (56) *Trame XVIII (1913)*, (59) *Sun (1913)*, (60) *Antonio Martínez (1913)*, (61) *Persian Trame (1913)*, (62) *Blue Trame (1913)*, (63) *The human Wreck (1913)*, (64) *J.C. (1913)*, (65) *Homage to Modigliani (1913)*, (66) *Venice (1913)*, (67)

29. Texto íntegro en apéndices.

Jeanne Sleeping (1913), (68) *Portrait of Forestier* (1913), (72) *Trame XXXI*, (1914), (73) *The general -in- Chief* (1914), (74) *Portrait of Diego Rivera* (1914), (80) *Chiapas Landscape* (1940). En "Addenda": (81) *Jean Gillaume* (1909), (82) *The Duc de Guise* (1909) y (83) *J.C. No.II*.

De los anteriores, remiten a la biografía:

(28) *Self-Portrait* (1910), (37) *The Drunkard* (1911), (51) *Portrait of Jeanne Laurier* (1912), (53) *Project for a poster (for the Carnival at Nice)* (1913), (61) *Persian Trame* (1913), (62) *Blue Trame* (1913), (68) *Portrait of Forestier* (1913).

Si bien algunos como *Persian Trame* (*Trama persa*) o *Blue Trame* (*Trama azul*), los conocemos desde el primer catálogo y desde la primera edición de la novela, alguno como *Portrait of Forestier* no lo conocemos hasta la edición de *Novelas escogidas* de 1970.

Estarían, finalmente, representados en las ilustraciones del libro:

(1) *Portrait of a Woman* (1906), (2) *Sketches* (1906-7), (5) *Portrait of Anna Marie* (1907), (7) *The Keeper of the corner cafe* (1908), (8) *Five sketches* (1907-8-9), (10) *St Lawrence*, (1908), (11) *Fierrot* (1908), (15) *Semiurban Landscape* (1909), (18) *Openmouthed* (1909), (22) *Sketch for "Francisco Ferrer"* (1909), (24) *Cafe* (1910), (43) *Portrait of Picasso* (1912), (44) *Elegante* (1912), (45) *Head of Juan Gris* (1912)³⁰, (48) *Hotel* (1912), (49) *Portrait of a Man* (1912), (57) *Portrait of the Pianist Maldonado* (1913), (58) *Portrait of Rainer Maria Rilke* (1913), (69) *Green Trame* (1914), (70) *Brown Trame* (1914), (71) *Violet Trame* (1914), (75) *Calcareous surface* (1914), (76) *The prisoner* (1914), (77) *Jeanne* (1914), (78) *Sun and Mon* (1914), (79) *Trame (last)*, (1914).

Por lo que hay numerosos nuevos:

30. Se trata tal vez de *Cabeza de Juan Gris III*.



Red and Blue (1908), (16) Don Quixote (1909), (17) Portrait of Igor Sch (Enkel), (1909), (19) Blue Jar (1909), (20) Black woman (1909), (21) The Swan³¹ (Anna Marie Merkel?) (1909), (3) Portrait de Jordi Avellac (1907), (4) Blue Man (1907), (6) Madme Chantal and her son (1907), (9) Madame Jolie/ Chignon sur rue (1905), (12) Negress (1908), (13) The cyclops (1908), (14) Woman in red and blue, (1908) (26) The rights of woman (1910), (27) Berthe, (1910), (28) Self-Portrait (1910), (29) The Marquis (1914), (30) Balcony, (1910), (31) Homage to Odilon Redon (1910), (32) Sailor (1910), (34) Marin Pecheur (1911), (35) Head of Juan Gris III (1911), (36) Portrait of senor Martinez (1911), (37) The Drunkard (1911), (38) Portrait of Anna Marie (1912), (1912), (41) Homage to Dufy (1912), (42) April 27 (1912), (46) The

31. ¿Alusión proustiana?

Bois at Night (1912), (47) *The Hour* (1912), (51) *Portrait of Jeanne Laurier* (1912), (52) *Civil Guard* (1913), (53) *Project for a poster* (1913), (54) *Neck* (1913), (55) *Trame XIII* (1913), (56) *Trame XVIII* (1913), (59) *Sun* (1913), (60) *Antonio Martínez* (1913), (62) *Blue Trame* (1913), (63) *The human Wreck* (1913), (64) *J.C.* (1913), (65) *Homage to Modigliani* (1913), (66) *Venice* (1913), (67) *Jeanne Sleeping* (1913), (68) *Portrait of Forestier* (1913), (72) *Trame XXXI*, (1914), (73) *The general -in- Chief* (1914), (74) *Portrait of Diego Rivera* (1914), (80) *Chiapas Landscape* (1940). En "Addenda": (81) *Jean Gillaume* (1909), (82) *The Duc de Guise* (1909) y (83) *J.C. No.II*.

En total 49 dibujos nuevos de los cuales sólo se han publicado unos pocos en la edición de *Novelas escogidas*, 1970:

- (3) *Portrait de Jordi Avellac* (1907): ["Periodista catalán que Torres Campalans conoció durante su primera visita a Barcelona (véase la Biografía). Evidente influencia de Ignacio Zuloaga"]³². Bibl.: (Aub, 1970b: 649) (il. 140).
- (29) *The Marquis* (1914). Bibl.: (Aub, 1970b: 800) (il. 141).
- (34) *Marin Pêcheur* (1911): [De la serie sobre peces. Lo de "pêcheur" no es por "pescador" sino por "pecador"]³³ Bibl.: (Aub, 1970b: 832) (il. 142).
- (68) *Portrait of Forestier* (1913). Bibl.: (Aub, 1970b: 896) (il. 143).

Además se incrementa el número de dibujos fuera de catálogo³⁴ con algunos que provienen de la edición francesa de 1961, otros de la inglesa de 1962 y otros de 1970b y que agruparemos junto a los anteriores.

Hay que tener en cuenta que a pesar de tener el mismo título algunos han cambiado como *La Cabeza de Juan Gris (III)* (il. 144), *1912* o *El eterno marido*, 1909 (il. 145).

32. En esta ocasión optamos por traducir el texto.

33. Optamos por traducir el texto.

34. Pudiera ser que algún dibujo "sin catalogar" se corresponda en realidad con los titulados por Max Aub que no hemos podido identificar.



Mientras que otros se incrementan como el *Boceto para el Retrato de Alfonso Reyes, 1913* (Aub, 1970b: 870)³⁵, *Monsieur Apollinaire, ami des cons, 1912*, (Aub,

35. En el pie de foto se indica "Boceto para el *Retrato de Alfonso Reyes*, reproducido en la primera edición, 1913", evidentemente mal expresado y confundido porque el *Retrato de Alfonso Reyes* que se reproduce en la primera edición, (México, 1958), no es éste sino uno a todo color y está fechado en 1914, cuando el protagonista y el escritor se conocen en París.

1970b: 880) o *Retrato de Jean Cocteau* (Aub, 1970b: 880), dibujos que ya hemos visto.

ii. 142

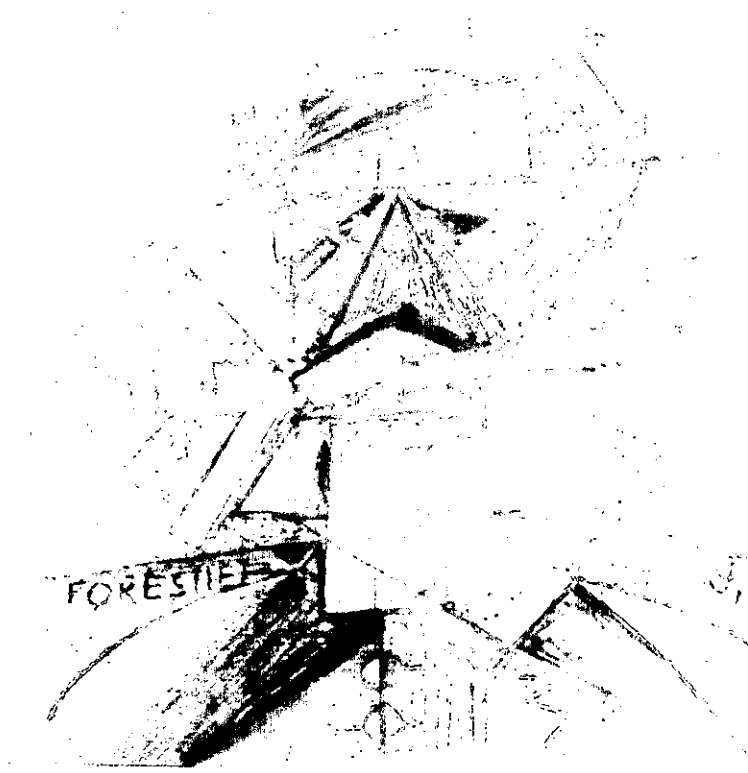


En la edición de 1970b se incluye un curiosísimo dibujo que no firman ni M.A. (Max Aub) ni J.T.C. (Jusep Torres Campalans), sino A.R. (¿Alfonso Reyes?)³⁶ y se trata de una caricatura humorística de *Julio Torri* (Aub, 1970b: 796) (il. 146).

36. Apoya esta hipótesis el que ilustre la carta de recomendación para Julio Torri que Alfonso Reyes le entrega a *Campalans* (carta que no fue entregada).

En el catálogo de Nueva York se incluye una pequeña nota escrita por Max Aub (México, 19.4.62), en la que justifica el aumento de las obras del pintor, no incluidas en el libro:

ii. 143



A was to be foreveen [sic], the repercussions of the Mexican edition of my Jusep Torres Campalans and its French translation, though they brought the author no new information about the life of the painter, diel bring him news about the existence of others of Torres Campalans' works.

Before anything else, I must thank the family of Anna Marie Merkel, which sent me all the paintings and sketches in their possession. These are now being shown for the first time any where. They add nothing fundamental to what was known before, but they are not without interest (for axample, the portrait of the journalist Jordi Avellac) as iconography of the people in the story of Torres Campalans himself as well as in that of Anna Marie Merkel, previously known only from the sketch.



Lo cierto es que Max Aub, que vendió o regaló las obras expuestas en 1958 en México, tuvo que repetir algunas, como la *Cabeza de Juan Gris*, para las siguientes ediciones del libro y por supuesto para la exposición de Nueva York y demuestra que no tiene inconveniente en pintarlas de nuevo o inventar incluso algunas nuevas para una posible exposición en España, para lo que tendría suficiente con una o dos semanas de antelación (Aub, 1971b, 138).

Aparte del catálogo comentado se editó un folleto de dos hojas con la relación de títulos de las 83 obras y un extracto del texto de Jean Cassou.

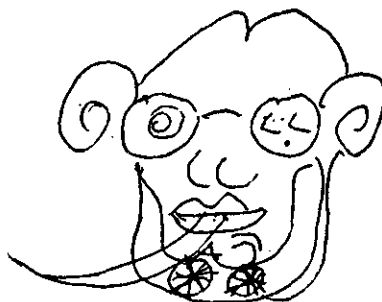
Como vemos más arriba Max Aub ha añadido un *Portrait of Diego Rivera, 1914* (¡vestido de torero como Picabia!) que estaría realizado por *Campalans* justo an-

tes de abandonar París y *Chiapas Landscape* (1940), o sea, mucho después, confirmando la idea que tienen algunos personajes de la novela de que ha continuado pintando en Chiapas.

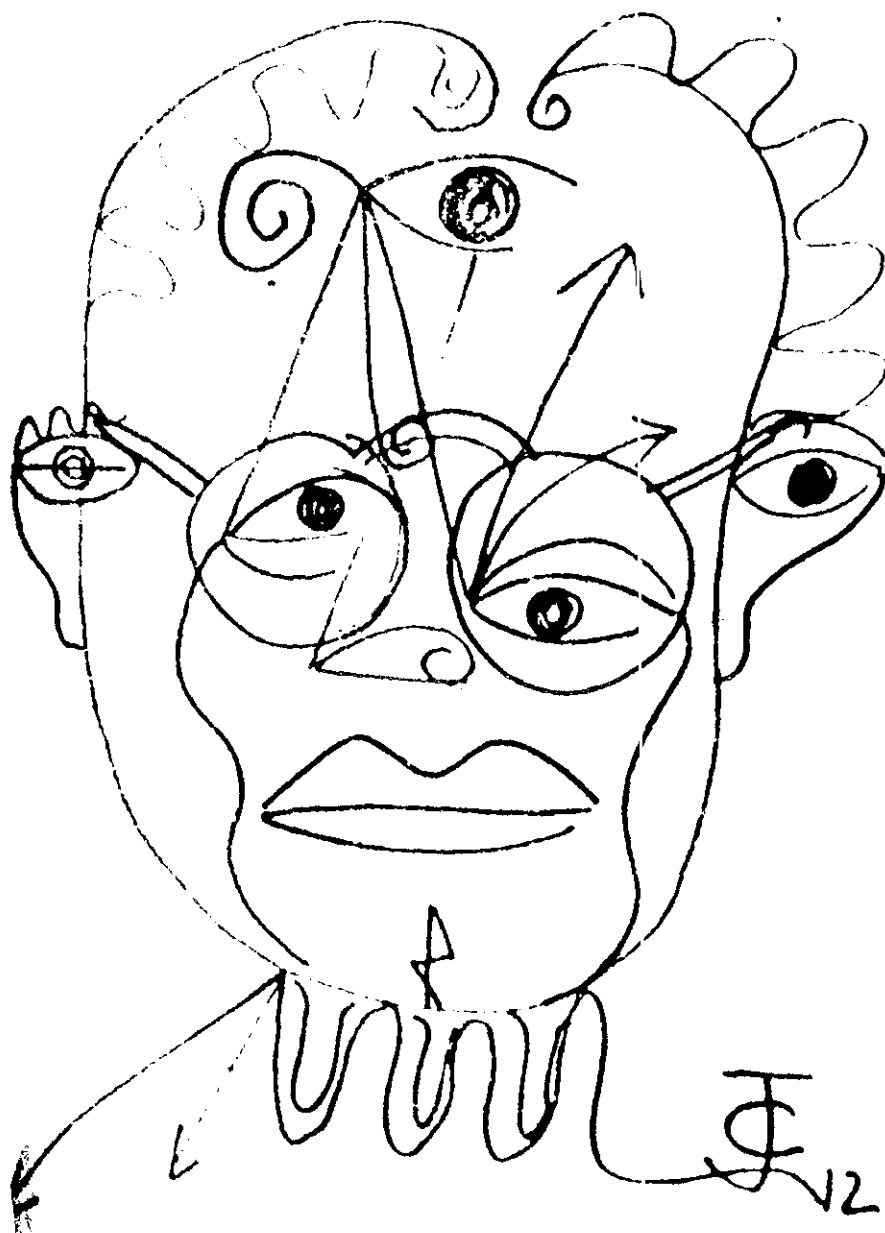
il. 145



il. 146



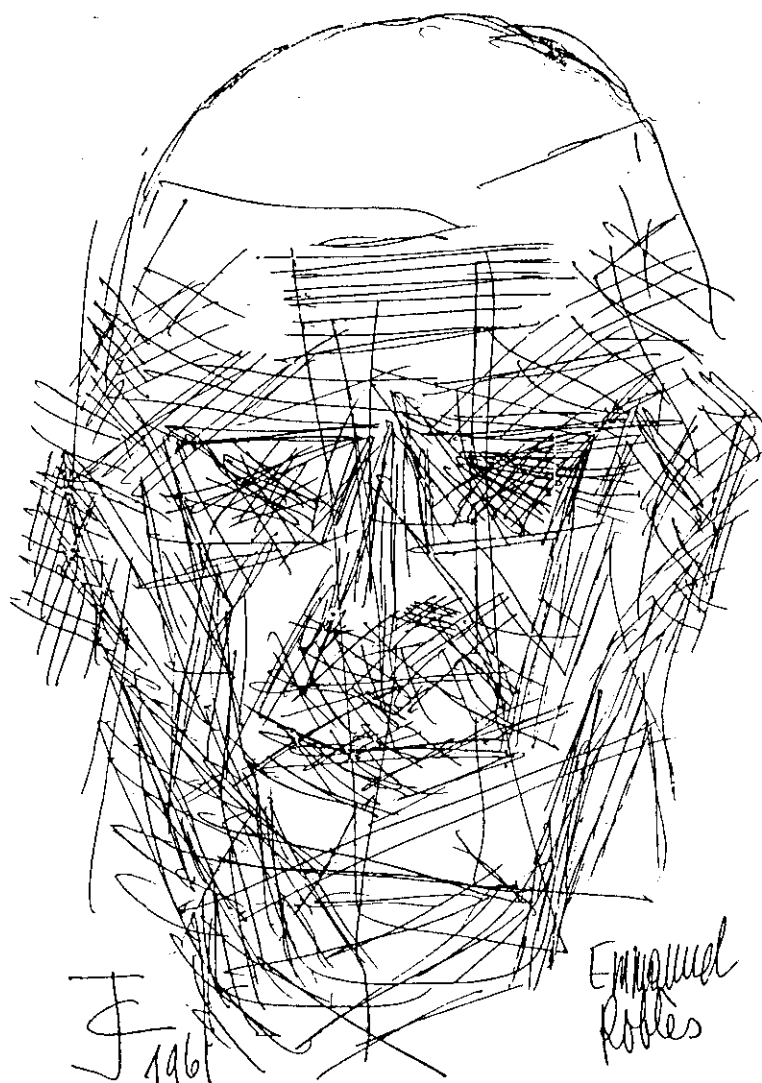
Julio Torri pintado por
AR



No se incluye en ninguno de los dos catálogos, como es natural, un *Autorretrato de Max Aub por Jusep Torres Campalans*, firmado por éste y fechado en (19)12 (Max Aub tendría 9 años en París y ya tendría gafas) que se publica en *Papeles de Son Armadans* con motivo de la necrológica de Camilo José Cela a Max Aub (Cela, 1972: 119. il. 147). Pero si en este caso Max Aub ha podido tomar las suficientes precauciones cronológicas, no así en el retrato de *Emmanuel Roblès*, firmado por

Jusep Torres Campalans y fechado en 1961 cuando supuestamente muere en 1956-1957 (il. 148).

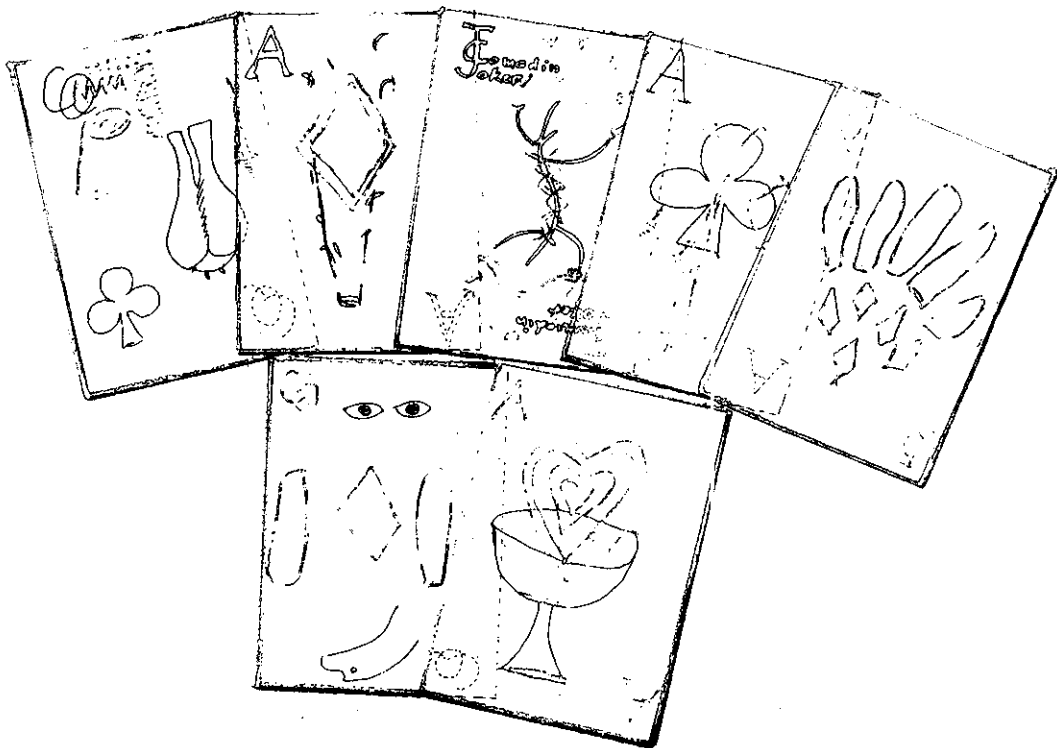
il. 148



Tampoco vienen incluidos los dibujos realizados por *Jusep Torres Campalans* para el *Juego de Cartas*, la peculiar novela de Max Aub publicada en 1964 en México³⁷ (*bastos-rombos, copas-corazones, oros-picas, espadas-tréboles*) (il. 149 y 149bis).

37. Copia a mano alzada.

il. 149



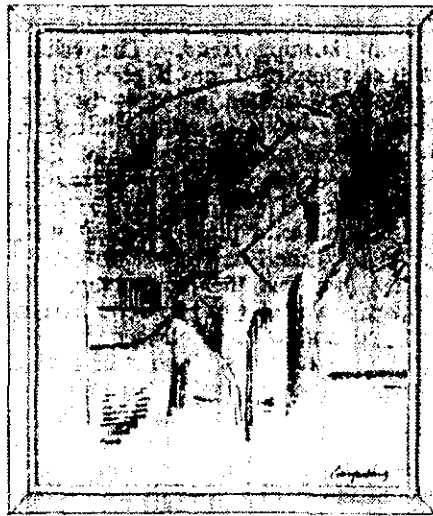
il. 149bis



Y no faltan tampoco las posibles "falsificaciones", según un comentario escrito de Max Aub al recibir uno de los "recortes de prensa" que transcribimos en el capítulo IV y en el cual se publica un supuesto retrato cubista de *Jusep*:

(La muy importante y sesuda revista londinense *The Economist*, en su número del 4 de septiembre, ha publicado un artículo de su "corresponsal en España" que traducimos a continuación por el interés que siempre representa para México noticias acerca del famoso pintor muerto en la Sierra chiapaneca. Va ilustrado con unos sedicentes "bocetos nunca reproducidos para un autorretrato de Torres".

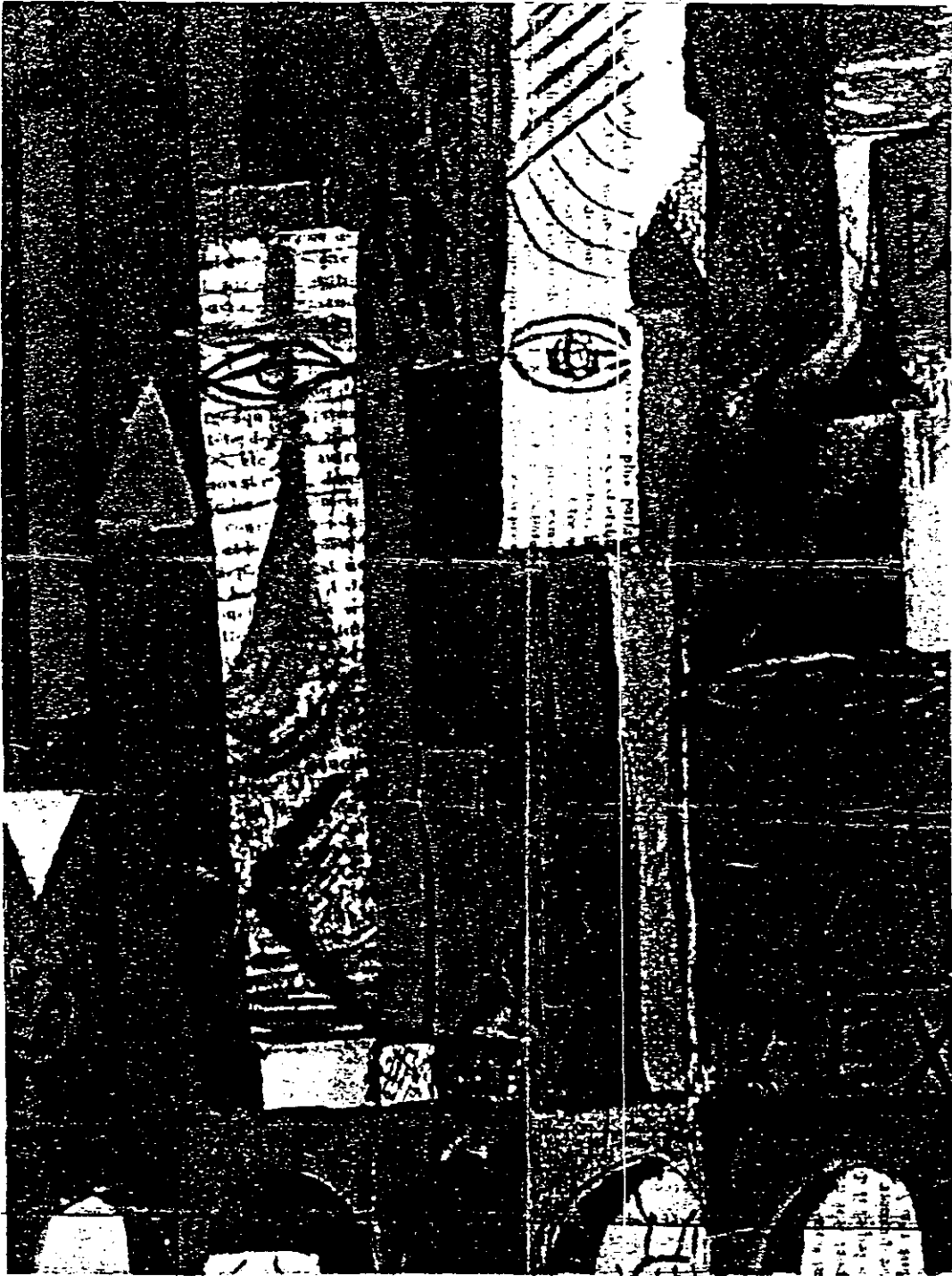
il. 150



Vista por el Sr. Max Aub -gran autoridad en la materia- la reproducción del cuadro, se ha mostrado interesadísimo por el descubrimiento, aunque tiene sus dudas acerca de la autenticidad del mismo, debido a que el paisaje en que aparece la supuesta efigie del famoso pintor le recuerda un pueblo mallorquín y es sabido que Jusep Torres Campalans no estuvo nunca allí. También la firma sorprende, a menos de que se trate de una obra de su muy temprana juventud, anterior a su amistad con Picasso, y que, efectivamente, J.T.C. fuera a Mallorca algún tiempo lo que ameritaría, desde luego, una de-

tallada investigación, que desgraciadamente no está en condiciones de emprender)³⁸.

il. 151



38. Leg. prov. 2-A, A-B. Max Aub.

Como vemos nuestro escritor puede llevar su cohartada humorística hasta límites insospechados (véase il. 150).

Otros dibujos de *Campalans*-Aub conocidos a través de la prensa serían:

- *A - Rex*, parecida a *El prisionero* (il. 151).
- *Retrato de Dalí*, dura crítica al estilo de *La cabeza de Juan Gris* que representa una calavera (il. 152).

il. 152



Curiosa es la faceta de *Campalans* como crítico de arte, pues con su firma se publica en *Revista de la Universidad de México* "Vincent, Le Rouge" (noviembre 1962), un comentario de Max Aub a la exposición de Vicente Rojo en la Galería Prometeo (véase apéndices) y durante el año 1966 tiene una página fija en la misma revista, con la firma de J.T.C., en la que comenta noticias diversas. Dicha página viene ilustrada no por *Campalans* sino por Leonora Carrington: "Mayo loco, fiestas muchas y pan poco", "Junio, verde y no maduro", "Por mucho que quiera Julio ser, mucho ha de llover", "Agosto está en el secreto de doce meses completos" (Aub-d-e-f-g, 1966)

3.2.1.- Coleccionistas de J.T.C. según el catálogo de Doubleday

Son nuevos y diferentes en muchos casos al catálogo que se publica en todas las ediciones del supuesto *H. R. Town*.

PROPIETARIOS PRIVADOS:

ALVAREZ, Federico: Yerno de Max Aub al estar casado con Elena Aub y propietario en esta ocasión de *Pierrot*, 1908, que en 1958 era de J. C. Petrus, y de *Sol y Luna*, 1914, propiedad de X.V. (Xavier Villaurrutia) en la novela.

ANSELMO, René: Propietario de *Anna Marie*, 1907, que en el catálogo "primitivo" de H.R.T. era propiedad de la familia Merkel porque evidentemente se trata de Ana María Merkel, la compañera de *Jusep*; propietario de *Boquiabierto*, 1909 (*A boca de jarro*, 1909), en 1958 del Banco Nacional Belga, y propietario del *Retrato de Rainer Maria Rilke*, 1913, que en la novela figura del museo Rilke.

CAMPS-RIBERA: Propietario de *El tabernero de la esquina*, 1908, que en el catálogo "original" era de Roger Mantluc.

CASTELLANOS, Rosario: Propietaria, según se deduce del texto, de *Paisaje de Chiapas*, 1940 (?), quien le envía el óleo desde esta misma región.

DIEZ-CANEDO, Joaquín: Propietario en esta ocasión de *Cannes*, 1912, que en 1958 pertenecía a M.X.W., y de *Superficie calcárea*, 1914, que en la novela es de Jaime Torres Bodet.

FABREGA, Abelardo: Propietario de *Retrato de hombre*, 1912, siendo Jorge Guillén su dueño en la novela.

FUENTES, Carlos: Propietario de *Retrato de Picasso*, 1912, que en 1958 pertenecía a André Malraux.

Dr. GONZALEZ CASANOVA: Propietario del *Retrato del pianista Maldonado, 1913*, que era de Joaquín Díez-Canedo en el catálogo de H.R.T.

GONZALEZ DURAN, Jorge: Propietario de *Hotel, 1912*, de H.R.T. (Henry Richard Town) en la versión de la novela.

MARTINEZ, Antonio: Propietario, según se entiende por el texto, del retrato de *Antonio Martínez, 1913*, siendo el único dibujo que se le envía desde España. Se supone que Martínez es un bailarín retirado que tuvo bastante éxito en Montmartre antes de la primera Guerra Mundial y que ahora posee un buen restaurante en Barcelona.

MARTINEZ, José Luis: Propietario en esta ocasión de *San Lorenzo, 1908*, que en el catálogo de H.R.T. era de Max Aub.

Dr. MERLO: Propietario de *El Sabio, 1912*, "Véase la biografía" avisa Max Aub, pero en el catálogo "primitivo" de H. R. Town, el propietario es Janos Miller.

Dr. NUÑEZ MAZA: Propietario de *Café, 1910*, que en la primera versión era de P.B. (Perpetua Barjau).

OCAMPO, Mauricio: propietario de *Montaje IV, 1912*. Hay que llamar la atención sobre el cambio que supone pues dentro del catálogo de H. R. Town este óleo es propiedad de J.D.C.

Dr. PUCHE: Propietario de *Paisaje semiurbano, 1909*, que en 1958 pertenecía al museo de la Sorbona.

REYES, Alfonso: Sigue siendo propietario de *La Cabeza de Juan Gris de 1912*.

CENTROS PRIVADOS E INSTITUCIONES:

GALERIA JUAN MARTIN: Propietaria de *Elegante, 1912*, que en la versión de 1958 era de A.M.L.

Esta relación, al contrario que la anterior, bien puede corresponderse con la realidad de los verdaderos poseedores de la obra aubiana.

3.3.- Dibujos, retratos y autorretratos de Max Aub

Max Aub sostenía que nunca antes había dibujado pero las declaraciones de Genaro Lahuerta acerca de que era un aficionado a quien le gustaba pintar y sus propios dibujos, "perdidos" en Valencia en 1936 y publicados sin su consentimiento en *Primer Acto* en 1964, prueban lo contrario, aparte del retrato ficticio de *Luis Alvarez Petreña* de 1929 incluido en la primera edición (il. 153).

il. 153



A Luis Alvarez Petreña,
mi amigo

M. A.

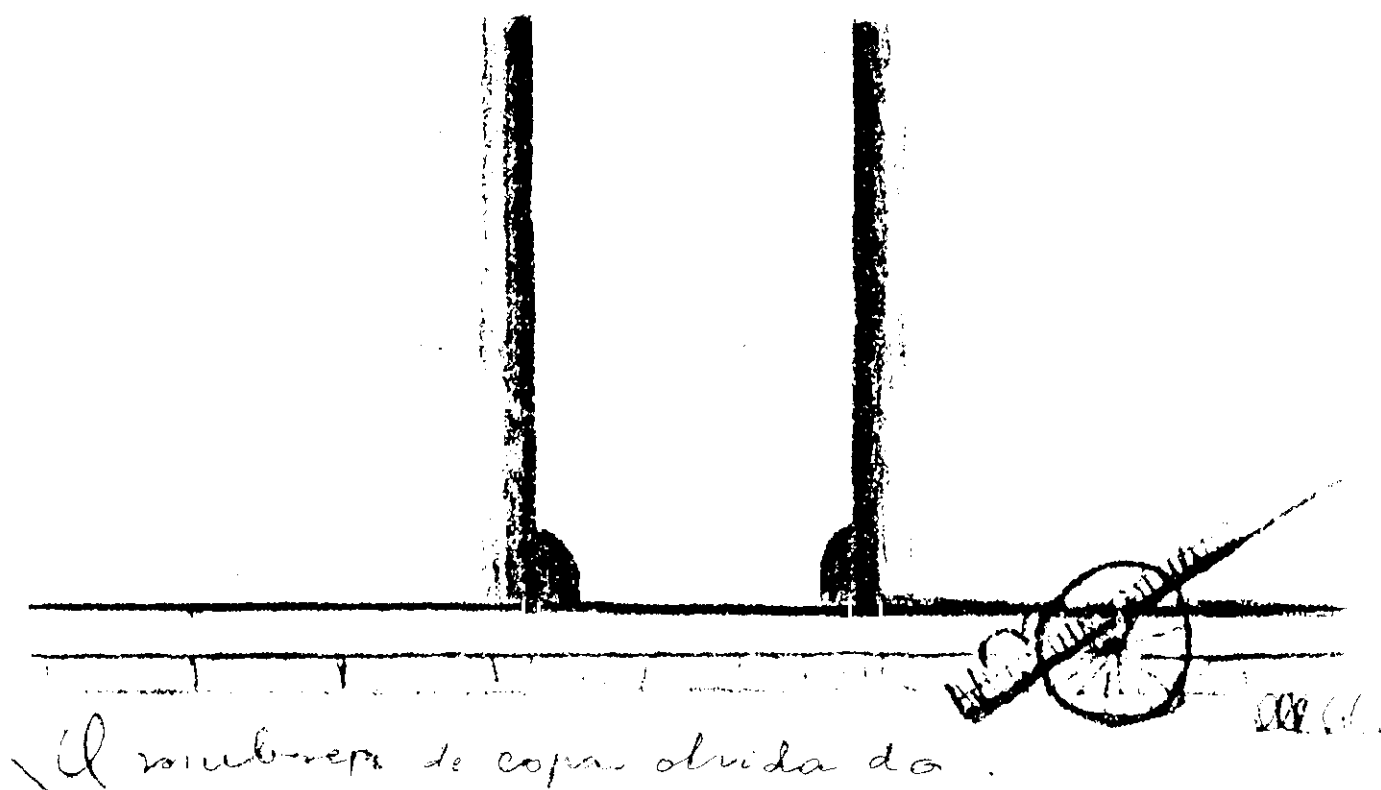
1929

También se conoce un dibujo escenográfico de Max Aub publicado en *Alfar* en 1926, acompañando la publicación de *El desconfiado prodigioso*³⁹.

39. *Alfar*, 58, La Coruña, junio 1926, pp. 7-16.

En *Luis Alvarez Petreña* Aub publica el retrato del amigo dedicado con cariño por él mismo y fechado en 1929. A este respecto, en la segunda parte de la novela, el autor se encuentra hablando con el hispanista americano Charles F. Burton quien realiza una investigación dirigido por el profesor Montesinos y por este motivo acude a su casa. Aub tiene que defender ante él (en realidad es el representante de una opinión general) la ausencia de su interés pictórico:

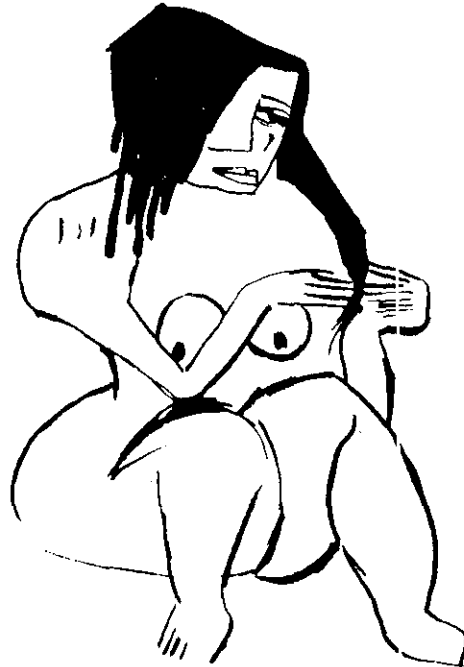
il. 154



Lo que más me sorprendió fue su seguridad referente a mis aseveraciones de que nunca había dibujado -se refería a ciertas declaraciones mías publicadas a raíz de la traducción catalana [¿?] de *Jusep Torres Campalans*- enseñándome triunfante mi apunte de L.A.P., al frente de la primera edición. Ignoro si me creyó al asegurarle que fue hecho por casualidad, en la mesa de un café madrileño -El Henar, para mayor precisión- y que la semejanza era poca, más parecido el retrato a Vicente Llorens, sentado unas mesas más allá. Pero a

L.A.P. le gustó y me lo devolvió con los originales que publiqué hace treinta años. (Aub, 1971f: 121).

il. 155



En 1964 fue publicada la tragedia de Max Aub *San Juan en Primer Acto*⁴⁰, con bastantes defectos y con unos dibujos del autor que se habían perdido en el saqueo de su domicilio en Valencia en 1939 (ils. 154, 155, 156, 157⁴¹, 158). Este hecho, junto con las declaraciones de Genaro Lahuerta⁴², prueba que efectivamente

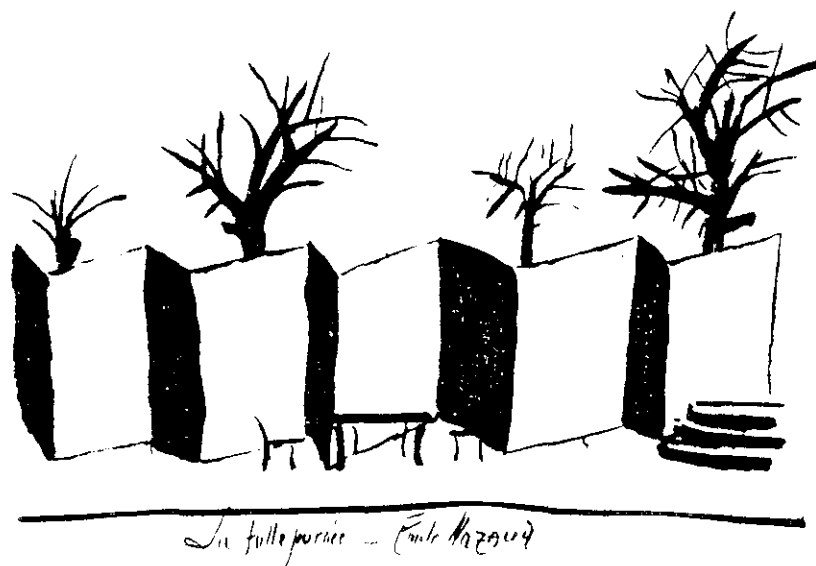
40. *Primer Acto*, Madrid, mayo, 1964, pp. 21-41.

41. Seguramente este es el decorado (unos cortinones a lo Gordon Craig) que Max Aub hizo para la tragedia *Eulogio, un santo cordobés*, que José Medina escribió en los últimos años del bachillerato en Valencia, años en los que ellos dos, junto con Carlos Gaos y en última instancia con José Gaos (Pepe), formaban un grupo "-tal vez el único en Valencia- que sabía de lo estricto contemporáneo", José Medina, el que sería posteriormente respetado teórico de sociología y economía, escribía entonces teatro y también lo hacía Gaos (*La casa de las tías*) (Aub, 1970c: 75).

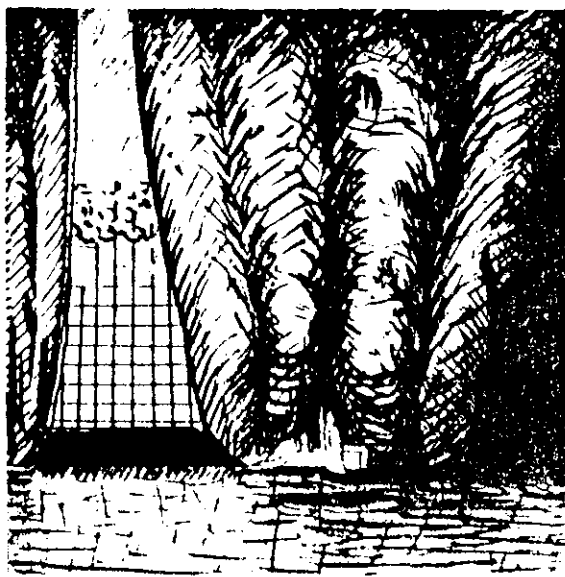
42. Recordemos en este punto las declaraciones incluidas en el cap. II de este trabajo.

Max Aub tenía afición, si no por la pintura, al menos por el dibujo desde muy joven.

il. 156

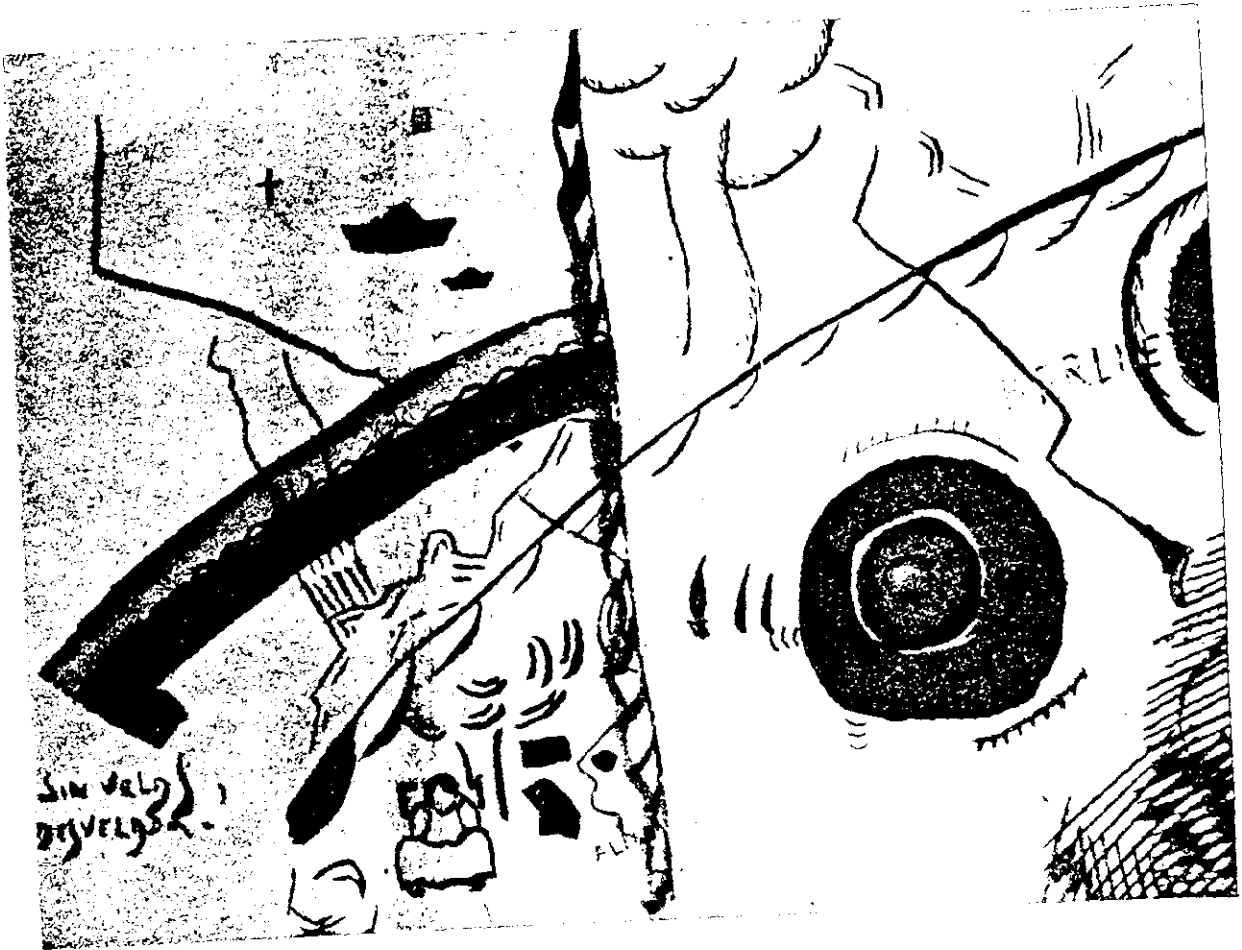


il. 157

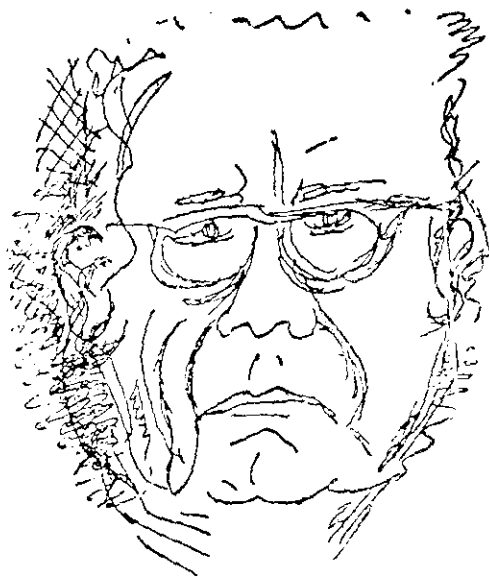


Además se han publicado algunos otros autorretratos, aparte de los numerosos que encontramos en *J.T.C.*, como el *Autorretrato del Espejo* (il. 159) y *Autorretrato de memoria* (il. 160), éste último publicado en *Ciertos Cuentos* (Aub, 1955).

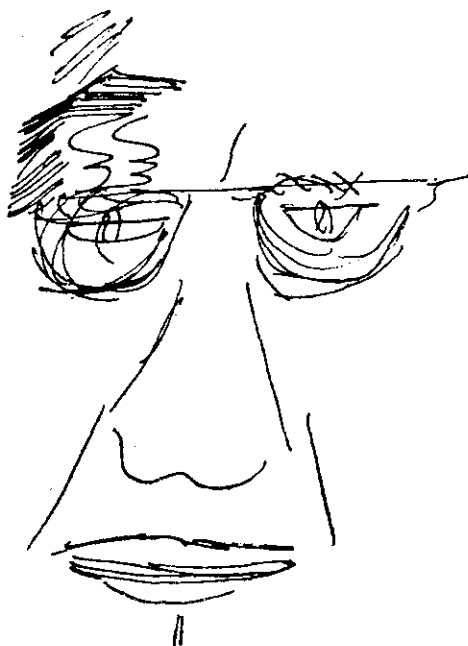
il. 158



il. 159



il. 160



Tampoco son desdeñables los dibujos del alfabeto imaginario del *Manuscrito cuervo* (Aub, 1955b: 147) por lo que tienen de relación con las "escrituras ideográficas" (il. 161).

il. 161

DESCRIPCION DEL MANUSCRITO: 34 páginas de un cuaderno de 48, tamaño 18 x 24, escritas con letra extraña (véase facsimil), no muy difícil de descifrar. Las cubiertas son de color rosa y llevan impresas atrás la tabla de multiplicar. Al frente se lee *L'Incomparable*, y, abajo, 48 pages.

^ V { T R O R } Q V
 I { I } ^ O { P } O A A

CRITERIO GENERAL PARA ESTA EDICION (siguiendo, como es natural, las *Disquisiciones*, de Cuervo):

- ^ Transcrito M
- ^ Transcrito N la influencia pata (es clara).
- { Transcrito S (la preocupación lombriz es evidente).

3.4.- Dibujos y pinturas de artistas relacionados con Max Aub

Es la prueba más evidente de su contacto con la vanguardia artística valenciana durante la II República. Como es un tema que hemos tratado en el cap. II de este trabajo no volveremos sobre él más que con los retratos y dibujos que sus propios amigos y conocidos hacen para él.

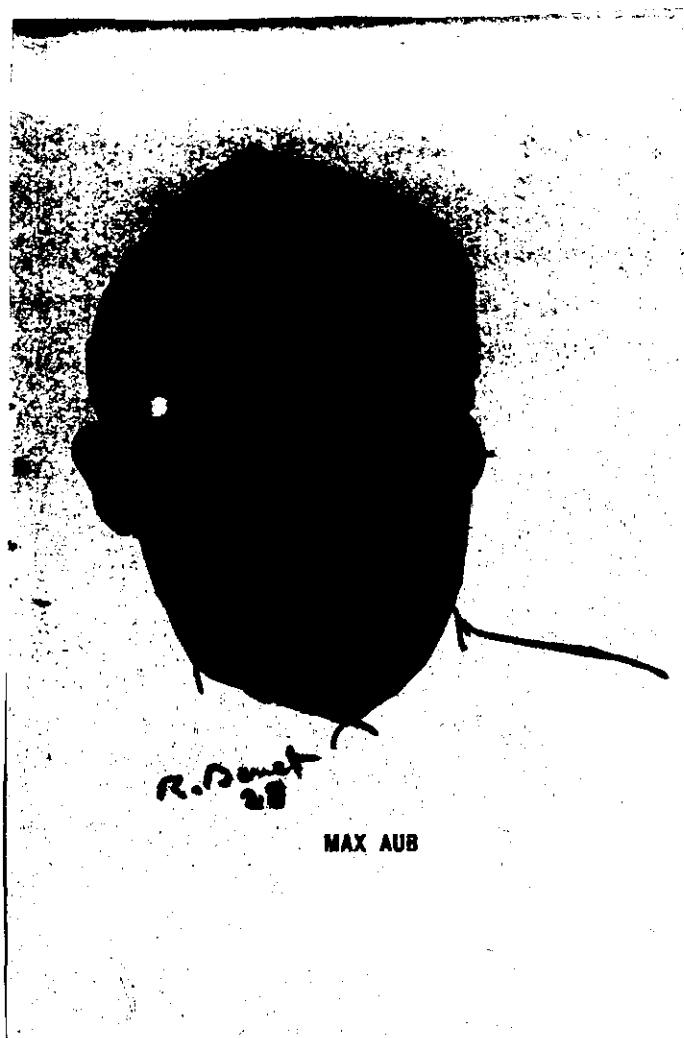
il. 162



Como más sobresaliente encontramos el retrato al oleo de Max Aub ejecutado por Genaro Lahuerta que en la actualidad es propiedad del M.N.C.A.R.S., al ser heredado del M.E.A.C., y antes del Museo de Arte Moderno, a donde iban a parar las obras premiadas en los Certámenes Nacionales de Bellas Artes. Este cuadro, de 73x60 cm. fue presentado a concurso en 1932 (il. 162).

Pero no faltan algunos otros dibujos que prueban la relación existente entre él y personajes importantes en la vanguardia artística del momento:

En *Geografía* aparece el retrato de Max Aub firmado por "R. Benet-28" y publicado en 1929 (il. 163).



En *Narciso* topamos con un dibujo realizado por Josep Obiols. (Copia a mano alzada, il. 164).

En *Fábula verde* nos encontramos con una edición cuidadísima con dibujos de la botánica de *Cabanilles* (il. 165) y de sus amigos *Genaro Lahuerta* y *Pedro Sánchez*⁴³ (il. 166), que por entonces pintarían un mural en su casa valenciana con el mismo tema de la novela.

43. *Fábula verde*. Valencia, Tipografía Moderna, 1932. 20 folios no numerados, 35 cm. Suele darse 1933 como fecha de edición. El colofón dice "Se acabó de imprimir el 31 de diciembre de 1932". Edición de 200 ejcs., de los que sólo diez llevan dibujos originales de Lahuerta y Sánchez.



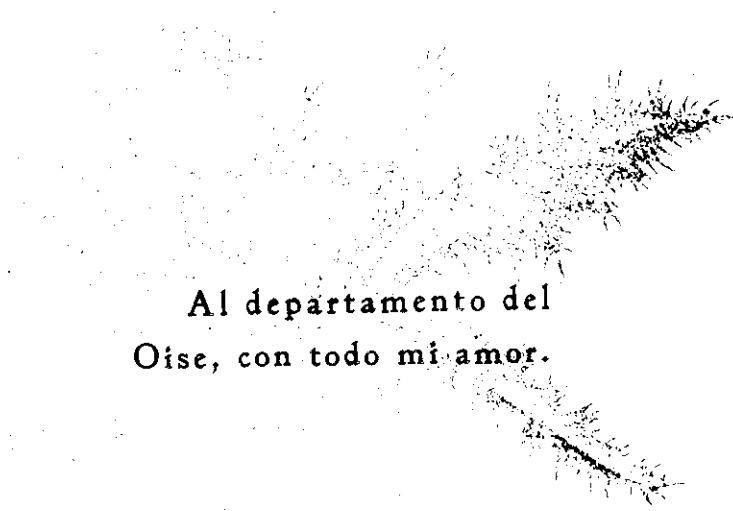
Con la botánica de *Cabanilles* estarían en relación las ilustraciones de *Subversiones* para las que Aub utiliza los grabados de Mariano Pérez Mínguez y la *Enciclopedia farmacéutica* o *Diccionario general de farmacia teórico-práctico* (Barcelona, Jaime Seix, ed., Fuente de San Miguel 5, 1888-89, 3 vols, en folio), prestada por José Antonio Sánchez Ferlosio y perteneciente a la biblioteca del Dr. Camisón (Aub, 1971h: 85) (il. 167). Prueba del interés bibliográfico que despiertan en Max Aub los grabados antiguos.

En México también continúa colaborando con pintores, por ejemplo, en la edición de 1944 de *Morir por cerrar los ojos* se incluye en la portada un dibujo de Antonio Rodríguez Luna (il. 168).

Con motivo de la publicación de *Jusep Torres Campalans* en 1958, Aub aparece

caricaturizado en la prensa, junto a Margarita Nelken y Siqueiros en el *Excelsior* de México, ilustrándose de este modo la polémica que protagoniza Margarita Nelken, contraria a la idea de la novela que entiende reaccionaria, en lo que no está de acuerdo al parecer D. A. Siqueiros, único caso en el que discrepan (il. 169). En dicho dibujo un *Campalans* sin rostro pinta el retrato de Max Aub perfectamente realista mientras que la escena discurre sobre un fondo pleno de supuestos retratos cubistas.

il. 165



Al departamento del
Oise, con todo mi amor.



La idea de la doble personalidad de Max Aub se repite igualmente en una caricatura de Elvira Gascón que ilustra la "subversión" de Carlos Fuentes (il. 170).

En 1961, cuando Max Aub publica "De suicidios" en *Revista de la Universidad de México*, se acompaña de una caricatura realizada por Héctor Xavier en la que un barbudo Max Aub es caracterizado como senequista (il. 170bis).

Max Aub Mohrenwite

FABULA VERDE



También parece estar en relación con artistas extranjeros residentes en México, de lo que se desprende la colaboración de Leonora Carrington⁴⁴ para su obra

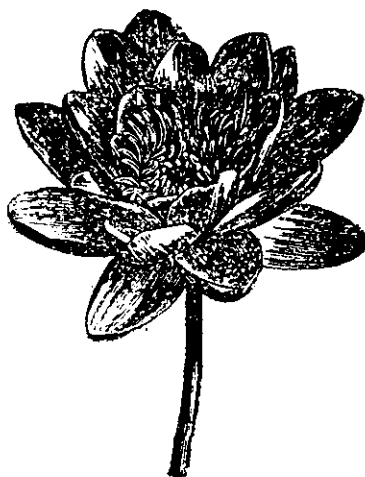
44. Leonora Carrington llega a México en 1942, el mismo año en que llega Max

Del amor, en la cual diseña toda una serie de trajes como vestuario para el espectáculo, leído por varios actores, bajo el común denominador *Del amor*. Los trajes no se llegaron a realizar, pero se publicaron en la edición mexicana de 1972 (il. 171).

il. 167

De los Vedas ×

PLEGARIA HINDU A LAS PLANTAS



1

MORENAS y blancas, rojas y abigarradas, oscuras y negras, todas las Plantas; las invocamos.

45

Aub. Inglesa de nacimiento asistió a la escuela en Florencia y París. Fue la primera alumna inscrita en la *Amédée Ozenfant Academy* de Londres, donde estudió dibujo y pintura. Posteriormente conoció a Max Ernst y se mudó a París con él (1937). Trabajaron juntos en *Uu Enchainé*, se afilió entonces al movimiento surrealista. En 1939, a causa de la guerra, huyó hacia España, donde estuvo recluida en un sanatorio psiquiátrico. En la frontera con Portugal conoció a Renato Leduc y después marchó a Nueva York hasta que en 1942 pasó a México y se convirtió en ciudadana mexicana.

885

il. 168

MAX AUB

M O R I R
P O R C E R R A R
L O S
O J O S



EDICIONES TEZONTLE

MEXICO

1944

il. 169



La misma pintora ilustra la página fija de comentarios diversos que firma *Jusep Torres Campalans* en la *Revista de la Universidad de México* durante el año 1966: "Mayo loco, fiestas muchas y pan poco" (il. 171bis), "Junio verde y no maduro", "Por mucho que quiera julio ser, mucho ha de llover", "Agosto está en el secreto de doce meses completos" (Aub-d-e-f-g, 1966).

ils. 170, 170bis

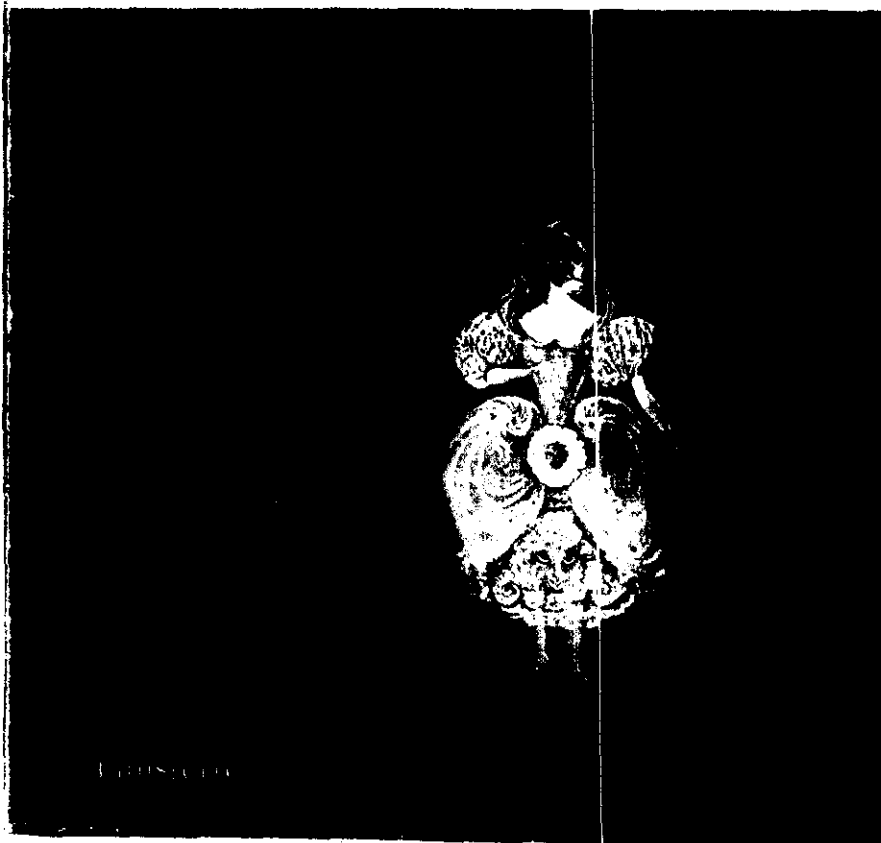


También hay que tener en cuenta la influencia que *Jusep Torres Campalans* tiene en México sobre los artistas plásticos en general, sobre todo el célebre "retrato" *La Cabeza de Juan Gris*, ya no como broma sino como inspiración para ilustraciones y portadas de libros, especialmente sobre Tisner y sobre Vicente Rojo⁴⁵ (il. 172).

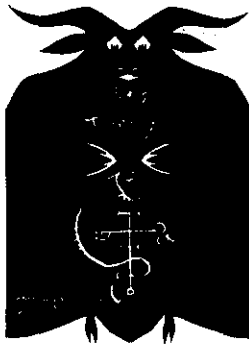
45. Vicente Rojo nace en Barcelona en 1932 y en 1949 llega a México para reunir-

Max Aub

Del Amor



se con su padre, refugiado republicano español. En 1950 fue ayudante de Miguel Prieto en la Oficina Técnica de ediciones del INBA, la cual dirigió de 1953 a 1954. Asistió a la Escuela de la Esmeralda y fundó, con Miguel Salas Anzures, la revista *Artes de México*, de la que fue director artístico hasta 1963. Posteriormente se incorporó al taller de pintura de Arturo Souto y en 1954 fue diseñador tipográfico de la Dirección de Difusión Cultural de la UNAM (hasta 1956) y jefe de anuncios para cine. En 1956 se encargó de la dirección artística de *México en la Cultura*, suplemento cultural de *Novedades*, y expuso por primera vez en la Galería Proteo en 1958, desde entonces expone en diversas ciudades del mundo al tiempo que prosigue sus actividades literarias y teatrales. En 1962, con motivo de su exposición en la Galería Proteo, Max Aub publica una crítica en la *Revista de la Universidad de México* firmada por J.T.C. (Aub, 1962d: 24).



El doctor George Wald, profesor de biología de la Universidad de Harvard, arguye que la mortalidad es típica de todos los animales y plantas que se reproducen sexualmente.

Por otra parte, señala, los organismos más primitivos que se reproducen por medio de la subdivisión, como las amibas, viven indefinidamente. Por lo tanto, la falta de inteligencia tiene gran porvenir.



Grandes discusiones acerca de futuras confrontaciones pictóricas anunciadas por el INBA. Razón: que Juan es hermano de Fernando, crítico y jurado el uno, pintor y concursante el otro, de la misma exposición. En cambio, nadie ha protestado porque Juan José Arreola y Juan Rulfo premian (dos de tres jurados) Farabeuf, de Salvador Elizondo, que escribió, por lo menos en parte en el Centro Mexicano de Escritores, bajo su vigilancia. Por otra parte, si hay una similitud: lo mismo no se entiende un cuadro de Fernando García Ponce que una novela de Salvador Elizondo (lo que no importa para que ambas sean del mayor interés). Lo curioso es preguntarse el por qué de la diferencia de las reacciones. Se debe posiblemente a que las obras de los pintores son ejemplares únicos y que las de los escritores alcanzan ya —aquí— tiradas de más de 3000 ejemplares.



Como es natural, cada año se celebran multitud de centenarios. En 1966 "tocan", entre otros, Romain Rolland, Jacinto Benavente y Valle Inclán —que se quitaba años—. Parece que sean de la misma edad. Benavente pudo haber celebrado su centenario mucho antes porque su

arte permanece atado al de principios de siglo que, todavía, no halla su renuevo. Valle Inclán no hace sino empezar a ser: su primera muestra, tan d'annunziana —el señor de Eumae celebró su siglo el año pasado, todavía desaparecido—, está a la par de la obra de Benavente: en cambio, el resto de su obra todavía no cumple los años que tiene y reserva sorpresas. El caso de Romain Rolland es distinto. El sí, del siglo XX, con sus altas y sus bajas.

¿No me diga —escribía en una carta—, hombre de poca fe, que la época no es de "filósofos" y de "santos"? ¡Abra los ojos! Gandhi lanzó anteayer el ultimátum de 200 millones de hombres al imperio británico. Hemos vivido en el tiempo de Lenin y de Sun-Yat-Sen y este último samaba en sí el "filósofo" y el "santo". ¿Desde cuántos siglos no había visto la humanidad héroes de este temple? ... Vivimos una trágica pero potente, magnífica época ...

El texto es evidentemente del primer tercio del siglo. Ahora, al acabar el segundo, tal vez no escribiría lo mismo. Ya, en 1934, aseguraba: "No hay arte grande sin las potencias asociadas de la acción y del sueño. Son fuerzas complementarias", y citaba juntas, con malicia provocadora, a Lenin y a Goethe: Lenin había dicho: "hay que soñar" y Goethe: "hay que actuar".

Defensor de cuanto creyo noble, influyó mucho en la juventud de su tiempo con Juan Cristóbal y sus biografías, que tuvieron larga descendencia. Sin embargo, su centenario, que podía haber sido bandera de una nueva España, pasa bastante desapercibido, tal vez porque todavía le sucede lo mismo al continente considerado como unidad política.



Las agencias periodísticas, a las que más estamos obligados, quién sabe por qué, no dieron vuelo al hecho de que se suicidara, en Nueva York, Víctor Kriavchenko, a los 61 años. Fue famosísimo a fines de los cuarenta por un libro, divulgado en todo el mundo occidental. Por

qué escogió la libertad. En el decenio, poco más o menos, lo mismo que desveló en su famoso informe, que a estas fechas cumple diez años, el Sr. Kriavchenko, generalmente, es muy adelantado a los acontecimientos. Pero no sabemos si Kriavchenko ahora, en 1966, diría constancia del porqué de su acto, o si, de nuevo, sigue adelante con su oficio electivo.



Música religiosa de un compositor de vanguardia. En la catedral de Münster, Alemania, se ejecutará por primera vez la "Pasión según San Lucas", de Krystof Penderecki, compositor polaco nacido en 1933 cuyas andanzas parituras han sorprendido y a veces indignado al público musical en los últimos años. La primera obra de este compositor que se ha tocado en México fue "Estrofas", en el segundo concierto de Difusión Cultural de la UNAM de esta temporada.



LA TALLA MEDIA DE LOS JAPONESES HA CRECIDO, DURANTE ESTOS ÚLTIMOS QUINCE AÑOS, EN UN PROMEDIO DE DIEZ CENTÉSIMOS GRAMOS A LA DIVERSIFICACION DE SUS DIETAS.



El libro y el pueblo, en su número 13, dedicado al cincuentenario de la muerte de Rubén Darío, escoge versatos del poeta; no deja de ser divertido comparar uno, de 1886, a los 19 años, en el que se le describe como "un personaje extraño, flaco, moreno, marcadamente moreno, de facciones niponas, de cabello lacio, negro, sin brillo", con otro, a los 21, en que aparece convertido en un "mozo de ojos suaves, nariz gruesa, más no gruesa, bigote vedoso, cabello ondulado, cutis puro, que se adorna con un", mientras en otro, es

el mismo 1891, se le describe "con la casta blanca".



EN EL CENTRO DE BIOLOGÍA MARINA DE FOIXI-MUGA, EN CATALUÑA, SE PROMIETE CON GRAN ENTUSIASMO LA ESCUELA DE LAS CONVERSACIONES ENTRE OCELINOS. NO DEBERÍA HABER DE PERDURAR QUE DENTRO DE POCO SE PODRÁ DESOBRAR SU LENGUAJE Y SIN HABLAR CON ELLOS, LO QUE VERRÁ HERIDOS VIRGENES A LA LITERATURA.

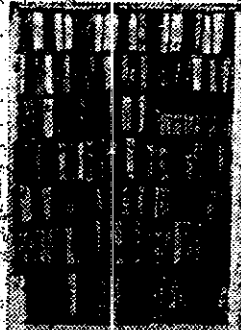
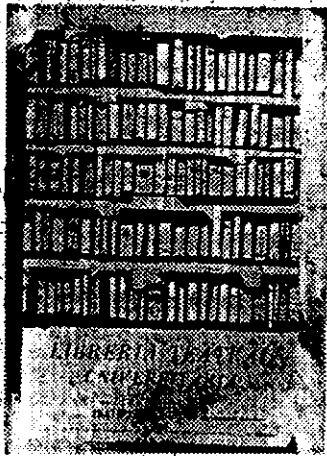


Marió Piscator, no tenía más que 73 años. Sin embargo, su música anterior al Brecht que tantos estragos ha hecho por ahí, lo anuncia casi totalmente. Es el fin vivo del expresionismo alemán, aunque todavía viva, por ejemplo, Schmidt-Rottluff, movimiento que vive en el mundo del espíritu tanta impetuosidad como el cubismo y el surrealismo. Es curioso considerar que se opusieron máximos —todos como artistas— nunca fueron ni son sino en olor de devoción en la URSS y han influido mucho más en los países capitalistas. Hay ahí un equívoco que habrá que poner en claro algún día.



Héctor Arar, excelente dramaturgo, director de la sección de teatro del INBA, ha presentado "Un día ma joven" antes que "Un finis de masiado frecuente". Ahora hace montar —bien— "La señora en el balcón", de Elena Garro, antes que "Las sillas", de Ionesco. ¿Presentará a Beckett, a Dürrenmatt, a Obaldía, a Piuter, a Weiss en los mismos programas que Magaña, Carballido, Luisa Josefina o Héctor Mendibá?

J



ESTA es la primitiva creación de Josepe Torres Campalans.



VICENTE Rojo hizo los diseños para la Librería Teatral Universitaria y para la FCE.



He aquí la obra de Tisner.

INFLUENCIA DE UN CUADRO DE TORRES CAMPALANS

EN 1957 publicó el Fondo de Cultura Económica "Sala de espera" de Max Aub, en un solo, voluminoso volumen. El cubreforros, en el mejor papel cromecote, reproducía a todos colores y página, en cuatricromía, "La cabeza de Juan Gris" de Josep Torres Campalans cuya curiosa historia publicó el año siguiente.

Este cuadro, hoy propiedad de la señora viuda de Alfonso Reyes, ha conocido estos días una singular suerte que ilustramos de la mejor manera posible reproduciendo el

cartel de inauguración de la Librería Teatral Universitaria; la portada del "Manual del profesor bibliotecario" (de la editorial Reverte, S. A. cuyo gerente, señor Fábrega, es afortunado poseedor de algún cuadro del pintor chiapaneco-catalán) y la portada del último catálogo del antecitado Fondo de Cultura Económica.

Esta evidente influencia torrescampalanesca sobre pintores tan destacados como Vicente Rojo y Tisner hubiera llenado de gusto al visio compañero de Picasso.

Excelsior 5 de junio 1960

4.- La obra de Jusep Torres Campalans como copia y como broma

El pintor ficticio tiene una trayectoria artística restringida a unos años determinados, de 1906 a 1914, en esos años practica el impresionismo, el *fauvismo*, el cubismo y finalmente, como consecuencia de la amistad con Mondrian, la abstracción.

Esas serían las líneas generales de su trayectoria, y Max Aub no tendría más que hacer que imitar el estilo de algunos artistas que se supone que estuvieron en contacto con *Campalans*, Van Donguen, Vlaminck, Picasso o Mondrian. Efectivamente es lo que hace, pero va más allá, en los dibujos encontramos relaciones que no se vislumbran en el desarrollo narrativo de la novela, con Matisse por ejemplo.

Recordando una frase de *Campalans*-Max Aub: "lo feo, tan hermoso", podríamos entender, "lo falso, tan hermoso", leyendo el comentario del núm. 15, *Estudio XVI: El rábano por las hojas*, de 1908, supuestamente "cubista". El fin sería

dar a los objetos los colores de los demás (...) No para 'ver lo que sale', sino al revés, sabiendo, buscando la hermosura en la mentira (1985: 76).

El mismo título es una alusión a Ortega y Gasset (Ortega, 1981: 11).

Tenemos la impresión de que Max Aub se llega a divertir copiando, tergiversando, jugando con los dibujos que imita. Ya no importa ajustarse al catálogo, de hecho no se ajusta en ninguna edición, y el número de dibujos sin catalogar aumenta desproporcionadamente. Llega un momento que el personaje se "escapa" de la novela y sigue trabajando por su cuenta. Esto se explica, en parte, por la filosofía unamuniana de Max Aub, quien no se deshace de sus personajes ya que reaparecen posteriormente en distintas obras, como es el caso de *Luis Alvarez Pe-*

treña que figura entre los nacidos en los anales de *Jusep Torres Campalans*, al igual que el propio autor, Max Aub⁴⁶.

Llega a darse, de hecho, la identificación entre escritor y personaje, como se pone de manifiesto, aunque sea de manera anecdótica, en la correspondencia⁴⁷ y de forma sorpresiva a través de la crítica de arte firmada por el artista ficticio *J.T.C.*, como podemos apreciar en "Vincent, le rouge" (leg. prov. *A-B*, reproducido íntegramente en apéndices)⁴⁸.

ils. 173, 173bis



Las ilustraciones del *Juego de Cartas*, que se suponen realizadas por *Campalans*, recuerdan los dibujos lúdicos infantiles al igual que los de Alberti, Miró o García Lorca, pero la inspiración más segura viene sin duda alguna de Picasso, de quien Max Aub conocía seguramente algunos "objets" que se guardan en el Museo Picasso de París como los *Juegos de cartas: As de tréboles* (ils. 173 y 173bis) de

46. Incluso la obra de teatro *María*, que publica inicialmente en *Insula* pero censurada y finalmente en *Revista de la Universidad de México*, [15 (9), mayo 1961, pp. 17-19], es un monólogo que aparece reproducido en *Vida y obra de Luis Alvarez Petreña*, atribuido al personaje de la novela (1971).

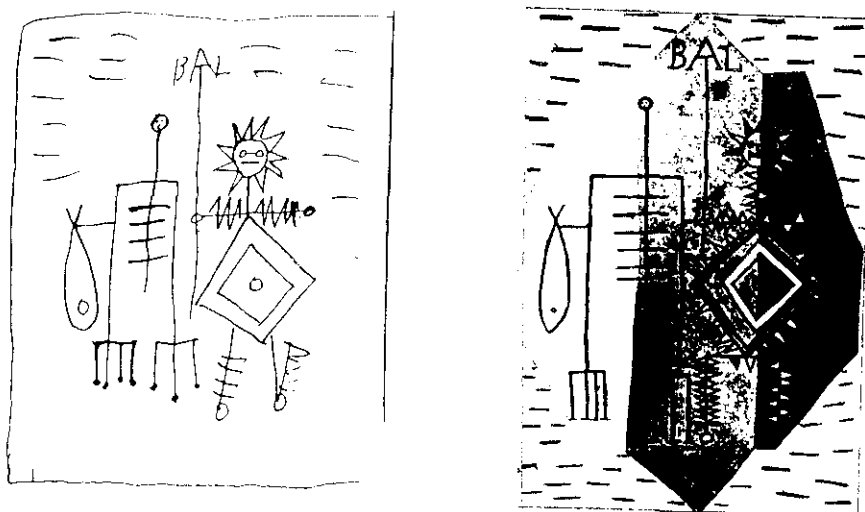
47. Cartas de Max Aub a Camilo José Cela del 10-VI-58: "Saludos de Torres Campalans y un gran abrazo" (leg. 13/12, *A-B*) y del 17-VI-58: "Jusep Torres Campalans te saluda afectuosamente, como yo te abrazo" (leg. 13/10 *A-B*).

48. Es el comentario a la exposición de Vicente Rojo en la galería Proteo de México, Max Aub, que firma como *J.T.C.* crea el juego de palabras que lo relaciona con "Vincent, le rouge", o sea, Vincent Van Gogh, "el rojo" o (el loco del pelo rojo). Vicente Rojo es un pintor español, hijo de exiliado, evidentemente más joven que Max Aub en quien se adivina la influencia del Dubuffet de los últimos años (leg. prov. *A-B*, reproducido íntegramente en apéndices).

1914 y los proyectos de cortinas para *bailes de carnaval* de 1923 (ils. 174 y 174bis). A esta misma simplicidad poética se debe el núm. 13 de los "dibujos sin clasificar", titulado *Soleil couchant* (il. 90).

Los dibujos y pinturas utilizados en las distintas ediciones de *Jusep Torres Campalans* son ejemplares humorísticos de la pintura contemporánea que en algunos casos llegan a ser sumamente sarcásticos. Llega un momento en que Max Aub no se limita a la época mencionada, se permite, desde su perspectiva de 1958, adelantar información a su pintor, por lo que algunas obras de éste serían las "anticipaciones" de los originales, que se realizarían realmente antes de que finalizara su carrera artística.

ils. 174, 174bis



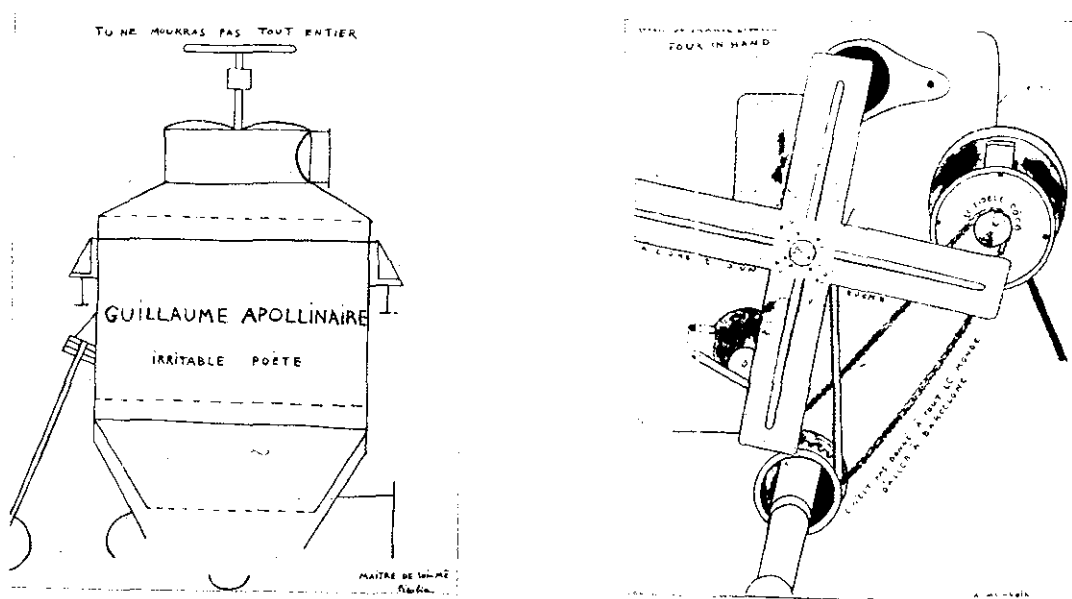
El cuadro más famoso es el núm. 34, *La cabeza de Juan Gris*, de 1912, calificado por el crítico H. R. Town como "óleo realista que puede pasar por cubista". Evidentemente el humor se lo pone el título, ajeno a lo representado.

Para este emblemático retrato parece que le sirve de inspiración la foto en la biblioteca de un escritor que le resulta poco simpático, foto que se encuentra entre los recortes de prensa referentes a *Jusep Torres Campalans* que Max Aub guarda y que hoy día se localiza en el *Archivo-Biblioteca Max Aub*. El retratado es Carlo Emilio Gadda apoyado en unos estantes de libros perfectamente ordenados,

foto aparecida en un diario romano como consecuencia de haber recibido el "Premio Internacional de Literatura", por encima de Nabokov⁴⁹. Sin embargo, es evidente que la idea pudo ser extraída de Picabia, artista del que Aub posee abundante documentación, no hay más que pensar en el *Retrato de Guillaume Apollinaire* de 1918 o de *Marie Laurencin* de 1916-1917 (ils. 175 y 175bis).

Este cuadro supuso una autentica novedad plástica en México ya que a raíz de la publicación del libro algunos pintores, publicistas e ilustradores, como hemos visto, utilizaron la misma idea para componer sus obras, eso sí, ya sin doble intención.

ils. 175, 175bis



Después de este emblemático retrato podemos seguir la evolución de *Campalans* según la novela; *fauves* serían las obras siguientes:

49. Leg. prov. 2-A, A-B. Max Aub. Emir Rodríguez Monegal es el primero que, en un seminario que dio en Yale University en 1972, relaciona a Borges con Nabokov, Schwob, Valéry y Woolf en la tradición de la biografía imaginaria, relaciones que utilizan posteriormente Manuel Durán y Margery A. Salir en relación con Max Aub. De Vladimir Nabokov habría que tener en cuenta su novela *Pale Fire*, que algunos críticos tomaron por biografía (Durán, 1975: 65).

El núm. 1, *Calle* (il. 21); núm. 2, *Retrato de mujer* (il. 22)⁵⁰; los dos de 1906. El núm. 3, *Catedral de Gerona* (il. 23), de 1906-1907, y núm. 4, *Retrato de Ana María* (il. 24)⁵¹, de 1907, ya con alguna influencia picassiana (época azul).

Siendo *fauves* tendrían que ser profusamente coloreados, pero sólomente se conocen las reproducciones en blanco y negro. Curiosamente ya se resalta la obsesión por la verticalidad de *Campalans* con la *Catedral de Gerona*, pintada "de memoria", que se volverá a mencionar en las "tramas" de la última época. La misma obsesión por la verticalidad se la reconoce Max Aub a Giacometti, a quien compara con Modigliani por el mismo motivo, aunque el primero resistiría más tiempo por su "origen campesino"⁵² (Aub, 1966: 193-195). Max Aub conoció a Giacometti en París, el 34 o el 35, en la época de la ruptura con el surrealismo y es uno de sus pintores admirados, a quien recuerda en *Algunos muertos recientes que uno ha conocido* y que podemos considerar modelo, hasta cierto punto, para *Campalans*.

ils. 176



Vuelve a considerarse *fauve*, el núm. 10, *El tabernero de la esquina*, de 1908 (il. 30).

50. Cierta parecido físico con Alicia Pardo, la secretaria entonces de Max Aub, aunque no falta quien lo considera un autorretrato.

51. El modelo, contrastado con el de *Retrato de mujer*, podría estar entre los miembros de su familia.

52. "Campesino" como *Jusep*, aunque parte de una idea errónea pues Giacometti no es hijo de campesinos sino de un pintor de paisajes alpino llamado Giovanni.

Influencia de Picasso en distintas épocas serían:

El núm. 5, *Cabeza de Cristo* (il. 25) (según la ficción influencia de los primitivos catalanes y de los Picasso de esa fecha: 1907-1908), y el *San Lorenzo* (il. 31), núm. 11, acuarela de 1908, que recuerda irremediamente los estudios relacionados con *Les demoiselles d'Avignon*.

il. 177



En este mismo caso estaría *La filla de la carbonera* (il. 33), núm. 13, igualmente de 1908, al igual que el "dibujo sin clasificar", núm. 21, *Mujer triste* (il. 98); o el *Retrato de Rainer María Rilke* (il. 62), núm. 45, de 1913, donde Max Aub apunta además el expresionismo alemán del que *Campalans* sería "un precursor". A este respecto conviene contemplar algunas ilustraciones seleccionadas por Romero Brest, concretamente las *Cabezas* de 1917-1918 de Alexei Jawlensky (il.

176), y leer la descripción de las cabezas esquematizadas de *Les demoiselles* (ils. 177 y 177bis) en el capítulo del expresionismo por el mismo autor (Romero, 1986: 94), para comprender la importancia de su influencia que se mantiene incluso en cuanto a descripciones⁵³.

Subrayan la influencia "gótica" algunos dibujos "sin clasificar", los que hemos agrupado bajo su origen medieval (D), como *Lyon* (il. 86), núm. 9, de 1908, y el núm. 10, *Moissac* (il. 87).

Pero no hay que olvidar la influencia "egipcia en Picasso", que Max Aub subraya con *El perfil egipcio* (il. 103), que hemos clasificado entre las "cabezas", núm. 26 de los "dibujos sin clasificar" y que hay que relacionar con los estudios picassianos para *L'entrevue* (ils. 178 y 178bis), de 1901-1902 (Museo Picasso, París).

De los saltimbanquis picassianos (véase por ejem. il. 179) deriva el *Pierrot* (il. 32) de *Campalans*, óleo de 1908.

A los inicios del cubismo pertenecería *La Fábrica d'en Romeu* (il. 34), núm. 14, de 1908. En el catálogo se llama la atención acerca de la fecha, porque, siendo los primeros paisajes realmente cubistas de Picasso de 1909 en Horta de Ebro, *Campalans* se plantearía como "precursor" del movimiento. No cuentan los paisajes arcaizantes que realiza Picasso en Gosol en 1906. También el *Paisaje semiurbano* (il. 36), núm. 16, de 1909, dibujo que se puede sospechar, leyendo el catálogo, no es auténtico; el dibujo sin clasificar con el núm. 11, *Paisaje montañoso*, o *Los Pirineos* (il. 88), el núm. 33, carbón sobre cartón de 1912 (en el catálogo se sugiere que fue hecho en Ceret). Naturalmente está inspirado en los paisajes picassianos, a este respecto se puede traer a colación la *Aldea en Tarragona*, de 1909, que reproduce Romero Brest (il. 180).

53. "Véanse los demás estudios de la época [de *Les demoiselles*] y se comprenderá que una curva que desciende del arco superciliar por el dorso de la nariz para chocar con una recta fría que señala su base no es más representativa, sino un plano dinámicamente potenciado que mantiene sólo la idea de la nariz" (Romero, 1986: 94).

il. 177bis



El núm. 21, un *Retrato* (il. 41) de aproximadamente 1909-1910 de Max Jacob con flemon, naturalmente tiene que ver con las numerosas cabezas picassianas de entonces (ils. 181 y 181bis) al igual que el "dibujo sin clasificar", núm. 18, *Pequeño retrato de mujer, 1909* (il. 95) o el núm. 16, *Jean Claude, 1908* (il. 93).

Cubista sería el retrato de *Guillaume Apollinaire*, (ils. 46 y 46bis) núm. 26

de 1910, del que existen varias versiones. No solamente éste sino algunos otros dibujos sin clasificar tienen el mismo origen.

ils. 178, 178bis



il. 179



il. 180



ils. 181, 181bis



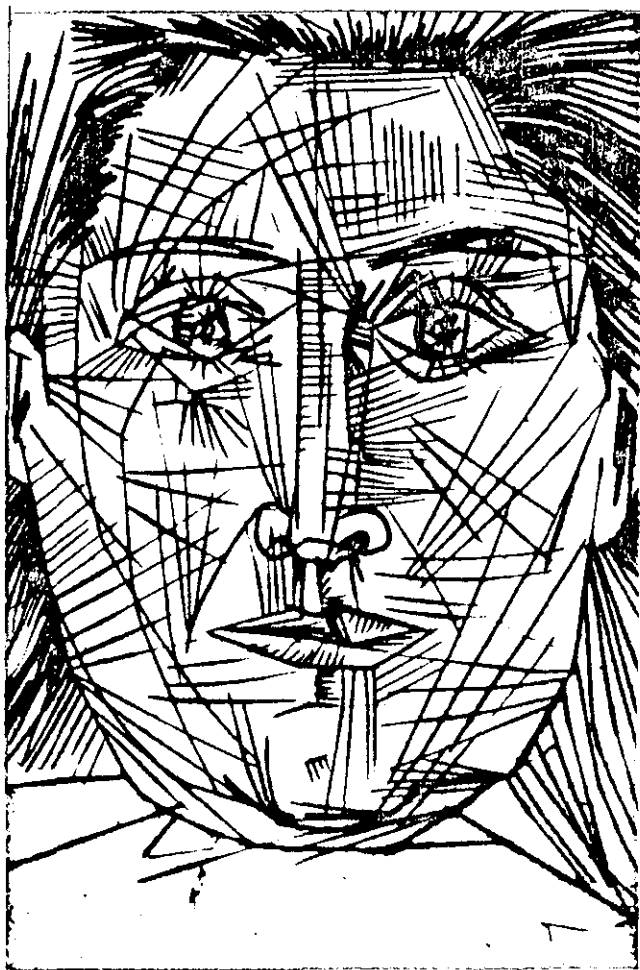
De tipo pre-cubistas serían el dibujo sin clasificar núm. 14, *Saint Benoît-sur-Loire, 09* (il. 91), supuesto "autorretrato" de *Campalans* con la cabeza rapada, que nos da la clave de uno de sus modelos físicos, Max Jacob. Como ya hemos mencionado es en el monasterio de Benoît-sur-Loire donde muere el poeta. Era el único que llevaba una estrella amarilla cosida en su hábito por fidelidad a sus orígenes, en solidaridad con los perseguidos. Había caído enfermo en el campo de Drancy y muere en brazos de detenidos judíos que esperan la deportación (Assuline, 1990: 368). Su muerte produce una gran conmoción entre sus amigos.

El núm. 17, *Cabeza triste* (il. 94), podría estar emparentado con las *Señoritas de Avignón*, pero la forma de ejecución parece obedecer a la intención de marcar cierto exotismo que emparenta lo oriental con lo incaico.

Aparentemente imitando a Giacometti, en el caso de *El Sabio* (il. 58), de 1912, también se basa en algunos dibujos menos conocidos de Picasso (il. 182).

O correspondientes a la época clasicista de Picasso sería el mismo *Retrato de Picasso* de 1912 (núm. 31), efectuado a lápiz por *Campalans-Aub* (il. 50). Tal vez también a esta época el *Retrato corto de Picasso*, núm. 37 de 1912 (il. 56) y el *Retrato de hombre*, núm. 38 de 1912 (il. 57), aunque en éste apunta la influencia de Gauguin. Y ya en época más tardía, en 1914, el *Retrato de Alfonso Reyes*, núm. 55 (il. 71), del que existe un "boceto" de 1913 (il. 138).

il. 182

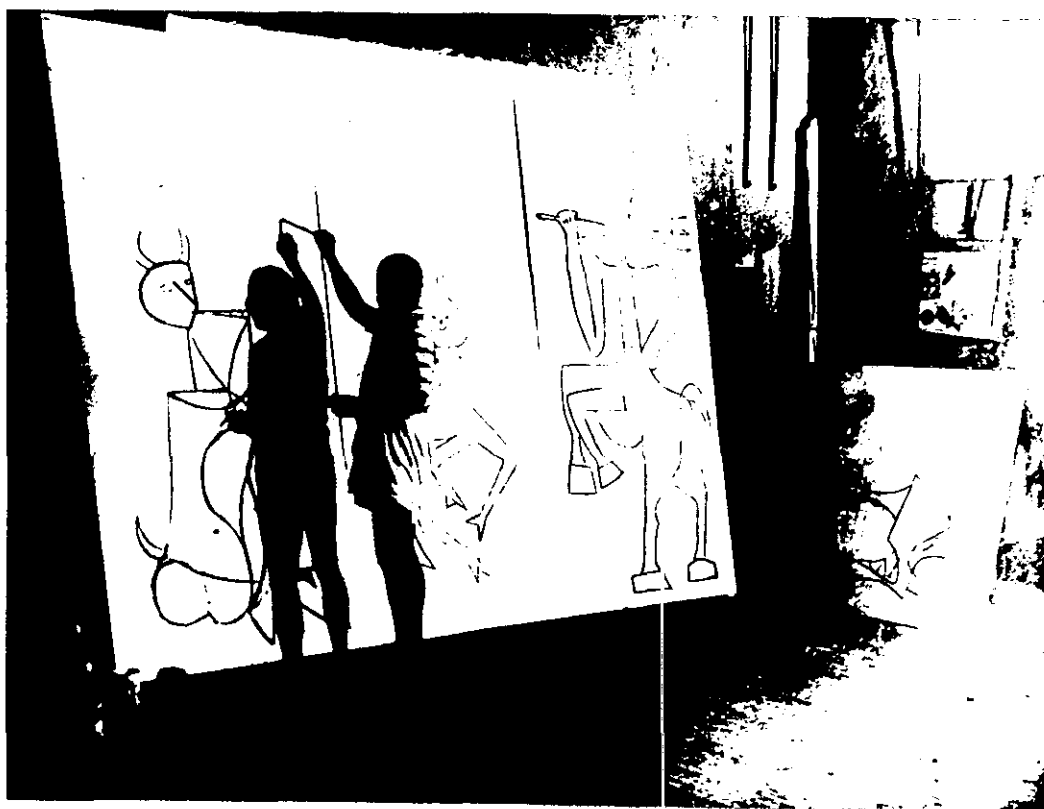


Muy curioso es el núm. 27, *El pintor*, de 1911 (il. 47), en el catálogo atribuído a la época del viaje a Banyuls, en la que *Campalans* hace un trabajo sobre Picasso dibujando. Seguramente es el más creativo de todos los dibujos de Aub

porque sin duda está inspirado en una célebre foto de Picasso pintando en su estudio de Antibes en 1946 (il. 183), aunque no se aleja de algunas soluciones picassianas de los años treinta como por ejemplo, *L'artiste devant sa toile*, de 1938 (il. 184), dibujo en el Museo Picasso de París. Naturalmente Aub lo considera una "anticipación" por lo que en este caso *Campalans* sería considerado "precursor" de Picasso.

De una célebre foto de Picasso de 1926 realizada por Man Ray (fig. 185) parece que parte el *Retrato de Picasso* (il. 50).

il. 183



"Realista" según el catálogo ficticio, pero seguramente en relación con los bodegones de Braque, sería *A boca de jarro*, núm. 18 de 1909 (il. 38).

De los collages de Braque y Picasso parten según el catálogo de ficción, el *Ocaso*, núm. 22 de 1909-1910 (il. 42), pero recuerda más bien los trabajos surrealistas de Max Ernst.

il. 184



il. 185



Es difícil buscar la influencia de algunas composiciones como *Homenaje a Van Gogh*, núm. 40, de 1912 (il. 59), no por su dificultad sino por la dispersión, al igual que el *Retrato del pianista Maldonado*, núm. 46 de 1913 (il. 63) que nos recuerda los retratos de Casagemas efectuados por Picasso a raíz de su trágica muerte.

En los "collages" Max Aub da rienda suelta a su imaginación, como en *Elegante* (núm. 32), de 1912 (il. 51), a su modo de ver "divertimento cubista en honor de

Toulouse-Lautrec", de difícil conservación porque nos parece observar que el centro de la atención es una peladura de naranja. Aquí se encontraría, según la novela, la influencia de los materiales orgánicos utilizados por el pintor *Koltzov*. En cualquier caso su origen es tan variado como complejo siendo efectivamente un auténtico divertimento, no cubista, de Max Aub.

il. 186



Creemos que es un collage el *Sol y luna*, núm. 73, de 1914 (il. 73), en el que se apunta la influencia de Mondrian en el catálogo novelístico, pero que no tiene por qué ser ese su origen.

A simples recortes de prensa se deben tanto el núm. 57, *La chaussée d'Antin (I)*, de 1912; como el 58, *La Chaussée d'Antin (II)* (ils. 134 y 134bis). El hecho de que existan dos ejemplos se debe a que se realizan provisionalmente para cada edición. La resolución de la figura femenina con el sexo en vertical es de origen picassiano y en última instancia primitivo. El mismo carácter provisional tiene *Guitarra francesa* (il. 121).

il. 187



Entre los "collages" podemos considerar el núm. 59, "*L'Huître*" (il. 135), en el cual Max Aub se limita a dibujar los trazos iconográficamente más simples de un rostro humano sobre la foto de una concha, siendo esta obra un ejemplo, como los núm. 57 y 58 (ils. 134 y 134bis) de la provisionalidad e inmediatez con la que Max Aub realizaba tales dibujos.

Junto a los paisajes cubistas o pre-cubistas, también se encuentran algunos que podríamos considerar expresionistas, como el guache *Paisaje rojo*, núm. 30, de 1912 (il. 49), cuyos antecedentes serían muy variados. Tal vez el más cercano sería el *Paisaje* de Othon Friesz que reproduce Romero Brest o el *Paisaje rojo* de Picabia.

Chimeneas y calor, núm. 23 de 1910 (il. 43), antecedente de las tramas según el catálogo de ficción, parece corresponder a la estética industrial de Leger, al igual que el *Retrato del doctor Reynau*, núm. 41 de 1912 (il. 60), si tenemos en cuenta *El fumador*, de Leger de 1914 (il. 186), aunque en este caso tampoco hay que descartar la influencia picabiana del *Retrato de un doctor* de 1935-36 (il. 187).

ils. 188, 189



Torres García también tenía que estar presente en esta recopilación de estilos y tendencias; en parte vemos su inspiración en los grafismos de *Elegante*, núm. 32

(il. 51), y sin duda alguna en *Montaje IV*, núm. 35 de 1912 (il. 54), o en *Hotel*, núm. 36 de 1912 (il. 55).

No hay que olvidar las imágenes que proporcionan los libros que evidentemente Max Aub utiliza como documentación, por ejemplo el Romero Brest, que incorpora entre sus ilustraciones la celebración del *14 de julio* en Le Havre de Dufy (1907) (il. 188), en el que sin duda se inspira el proyecto de cartel de *Cannes* de 1912 de *Campalans*, que figura en nuestro catálogo con el núm. 29 (il. 48), o el dibujo de *Dos figuras bailando, 1907* (il. 82), que hemos clasificado con el núm. 5, que evidentemente es copia de *La danza* de Matisse (il. 190) y Max Aub pretende dar a entender, con la fecha, que *Campalans* se le adelantó. Igualmente basado en Dufy encontramos el "dibujo sin clasificar" con el núm. 12, *La plage-10* (il. 89) que tiene una resolución similar al grafismo del mencionado pintor, del que Max Aub conoce sin duda alguna las *Regatas en Deauville* que recoge el Romero Brest (il. 189).

il. 190



Igualmente encontramos un parecido extraordinario entre el dibujo de Aub *Jeanne*, de 1914 (núm. 56, il. 72) y la *Cabeza de mujer*, un aguafuerte de 1919 de Heckel, que se reproduce en el volumen de Romero Brest (il. 191).

Casi inclasificable sería el *Boceto para "Francisco Ferrer"*, núm. 20 de 1909 (il. 40), un guache de un crucificado en rojo y negro⁵⁴. Parte de una inspiración expresionista y una vuelta al románico catalán. Tal vez Max Aub se inspira en el hecho de que Picasso dibuja en estos años algunos Cristos (ver el *Cristo en la cruz* de 1902 y *Crucifixión*, ¿1915-1918? ils. 192, 192bis), porque no parece tener nada que ver con la célebre *Crucifixión* picassiana de 1930. También pudo inspirarse en la idea del *Cristo con máscara antigás* de G. Grosz (1914).

il. 191

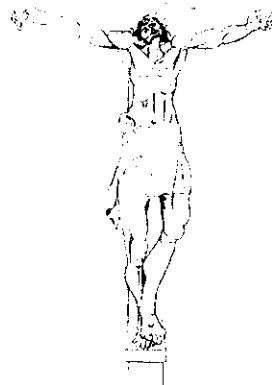
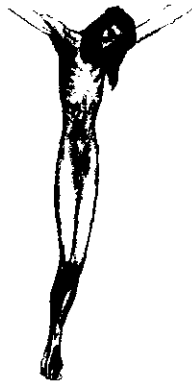


A influencia de Chagall, según el catálogo de la novela, pertenece *¿Cómo lo ves?* de 1907-1908, el núm. 8 (il. 28). Nosotros encontramos en esta línea (véase

54. Aparte de la indiscutible relación con los colores de la CNT, son colores propios de Picasso en el retrato que de él hace Aub en el "Homenaje a Picasso" de la *Revista de la Universidad de México* (Aub, 1961d).

il. 193) la primera versión de *El eterno marido*, núm. 19, de 1909 (il. 39), aunque también se puede considerar la posibilidad de que Aub pensara con bastante intención en el *Retrato de Gertrude Stein y Alice B. Toklas* efectuado por Marcoussis en 1934 y que forma parte de la colección de Picasso (il. 194).

ils. 192, 192bis



A influencia de Matisse, según el catálogo de ficción, se debe el dibujo del *Idolo*, de 1908, núm. 9 (il. 29), más que nada porque sería una figura de su propiedad⁵⁵, al igual que *La lágrima frente al espejo*, el núm. 17, de 1909 (il. 37), aunque en el mismo libro se dan otras interpretaciones, como la de *Miguel Gasch Guardia*, que pretende ver un "anticipo" de una imagen surrealista. Estelle Irizarry sugiere que la inspiración proviene de *Les demoiselles d'Avignon*. Evidentemente la relación, una vez más, es picassiana, pero es como si Max Aub se hubiera permitido dibujar un eslabón intermedio entre los dibujos de Picasso de mujeres ante el espejo (estudios para *El aseo* de 1906, il. 195) y *Les demoiselles d'Avignon* de 1907 (il. 177).

55. Alusión al origen del interés por el arte negro, sobre el cual hay varias hipótesis.

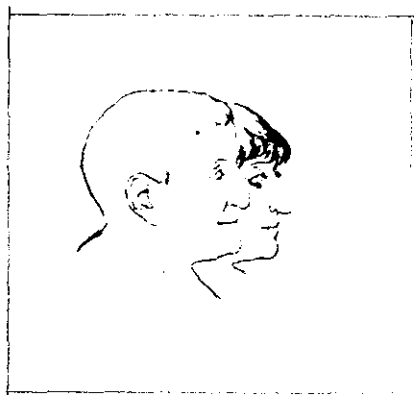


También sería matissiano el *Bodegón*, núm. 24, de 1910 (il. 44). Sin embargo algunos objetos como el libro-mariposa, tal vez se deban a Picasso.

El núm. 25, *Café* (il. 45), según el catálogo ficticio es de 1910 y sigue los pasos del *Cristo*, o sea, del románico catalán, pero es evidente que la composición está inspirada en las decoraciones de Matisse que, en este caso, probable-

mente estén extraídas una vez más del volumen de Romero Brest (ver *Coquillage sur table* de 1940, il. 196).

ils. 194, 195

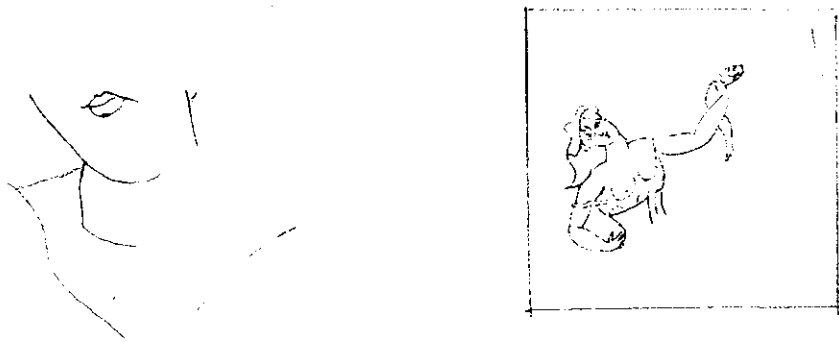


il. 196



Esta influencia matissiana es evidente igualmente en los dibujos sin clasificar, por ejemplo en el núm. 5, de los "Desnudos", *Dos figuras bailando*, 1907 (il. 82). Siendo evidente la copia de Matisse en este caso, la fecha puede indicar que Max Aub pretende dar a entender que *Campalans* se adelantó a Matisse. Y también el núm. 6, que hemos titulado *Desnudo* (il. 83) y en el núm. 8, *Busto-jarra* (il. 85), aunque en este caso también tiene algunos antecedentes picassianos (ver de Matisse *Visage de femme* de la colección de Picasso, il. 197, y los dibujos de Picasso para los vestuarios de Pimpinella de 1917, concretamente para la pescadera, il. 198).

il. 197, 198



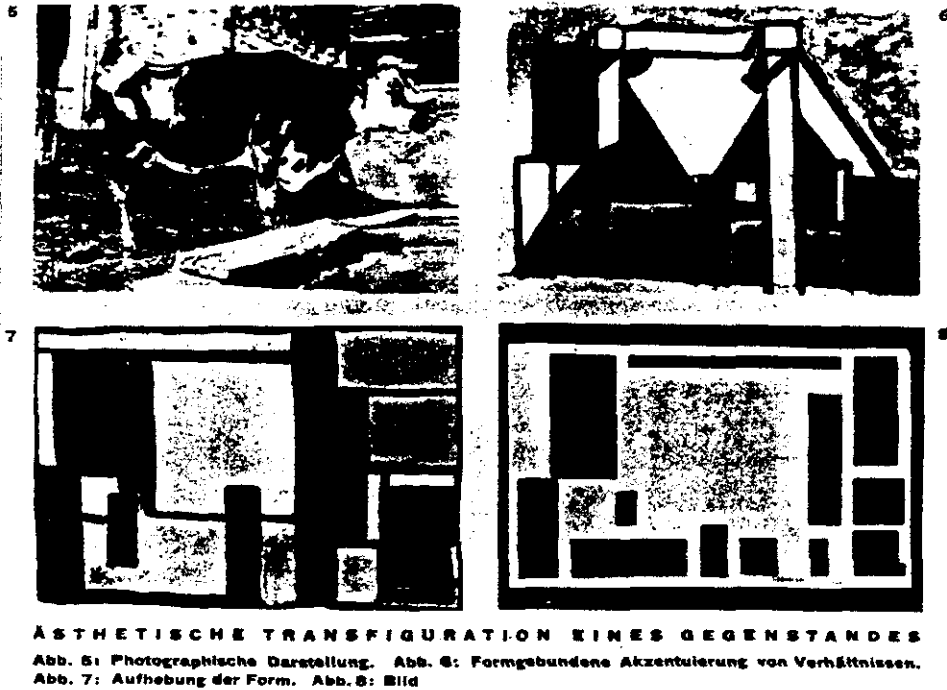
il. 199



El núm. 6 del catálogo novelado, titulado *Neptuno*, de 1907 ó 1908 (il. 26), se puede relacionar perfectamente con los simbolistas. En nota aparte Max Aub sugiere una inspiración en *Domingo Foix* por "los ojituertos", hecho que igualmente le relaciona con *El marino bizco*, núm. 7, de 1907 (il. 27). Vuelta de nuevo, según el catálogo, a la técnica *fauve*. Sin embargo, es evidente que los retratos con los ojos desiguales son propios de Picasso, quien también tiene un marino "bizco" que en ocasiones se considera autorretrato de 1907 y además no podemos dejar de

pensar en el *Marino* de 1933 que casualmente también es bizco, de Genaro Lahuerta (il. 199).

il. 200

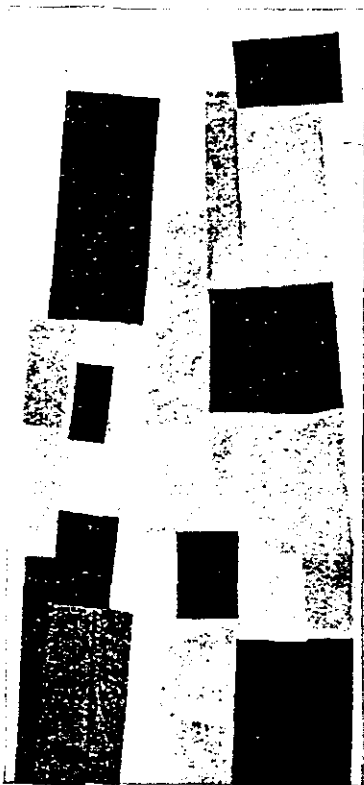


La influencia de la abstracción, a pesar de que ni el protagonista ni el escritor son muy afines, también se deja ver con gran variedad de vías. El denostado Kandinsky, tal y como nos indica Aub en el catálogo, se encuentra en *La Creación*, núm. 44, de 1913 (il. 61). Sin ir más lejos el libro de Romero Brest que utiliza Max Aub encontramos la *Improvisación* de 1914 de Kandinsky (de nuevo *Campalans* se "anticipa").

Pero donde da rienda suelta a su abstracción es en todas las "tramas", de 1913 y 1914. Siguen un esquema de verticalidad en cuyo interior una cuadrícula rítmica produce efectos móviles dirigidos por el mero azar (*Trama persa, Trama verde, Trama parda, Trama morada, Trama morada: Pancho Villa, El Prisionero, Trama última*). Evidentemente sigue de forma aleatoria los pasos de Theo van Doesburg (véase il. 200 del proceso de abstracción de 1916), las composiciones de Arp de 1916 (il. 201) o los *Estudios* de 1917 de Georges Vantongerloo (il. 203). A todos ellos

Max Aub los conoce sobradamente porque puede consultarlos en su biblioteca (Seuphor, 1950). Entre los dibujos que Aub nos presenta algunos, evidentemente, son cuadriculados aleatoriamente, pero en otros parece seguir el proceso de estos artistas, como en *Trama Morada (Pancho Villa)*, núm. 53 (il. 69), en la que pretende que veamos al militar, o en *El Prisionero* (il. 70), tal vez basado en un pequeño dibujo de Picasso de 1901, titulado *Le prisonnier* (Museo Picasso de París, il. 202) y en algunos collages como el *Guitarrista au Chapeau*.

ils. 201, 202

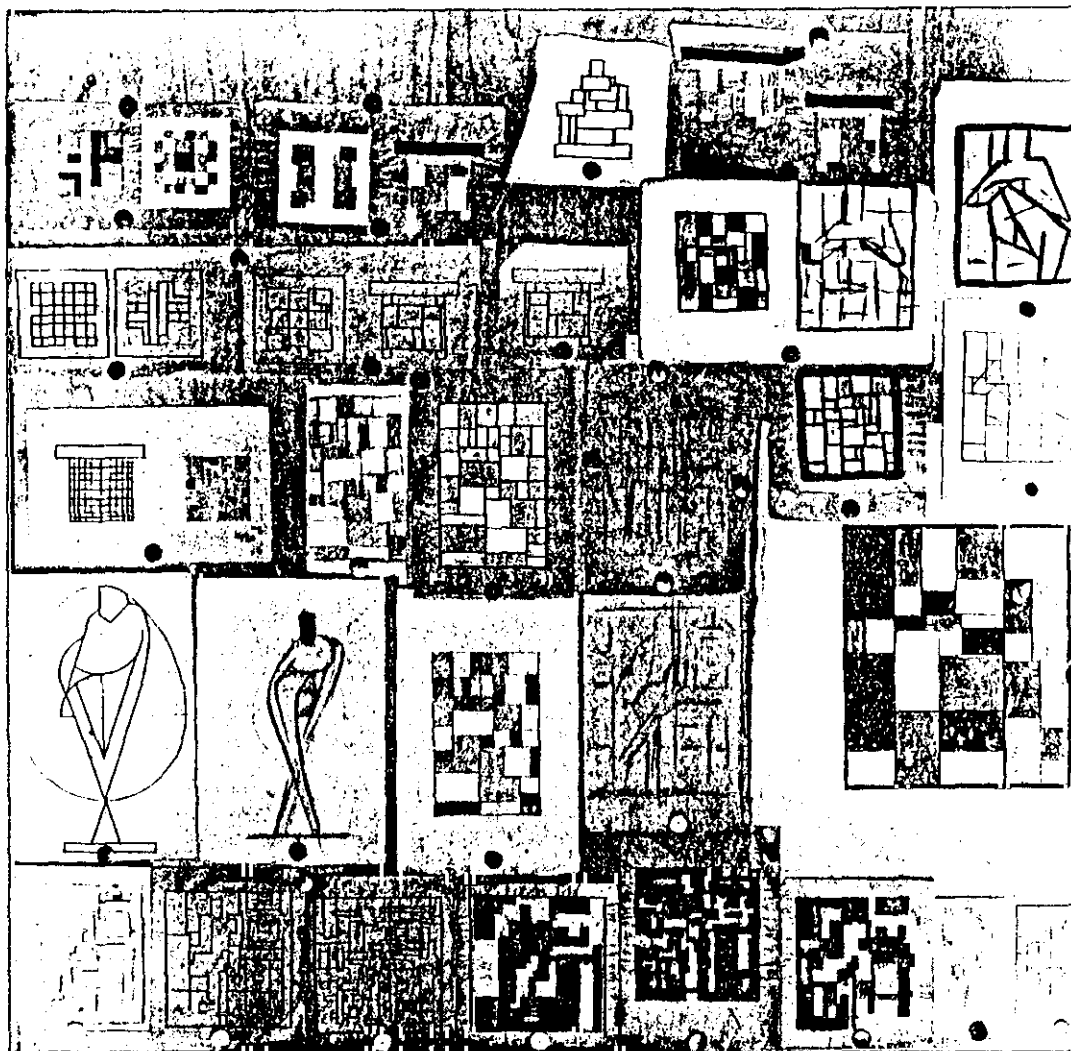


La *Superficie Calcárea* (il. 68), de 1914 (núm. 52), parece inspirarse no ya en las *tramas* como parece sugerir el catálogo ficticio, sino en la obra de Dubuffet que Max Aub indudablemente conoce, por lo que aquí se le supone al pintor imaginario otra más de sus "anticipaciones".

El "dibujo sin clasificar" con el núm. 49, *El mar de Mondrian*, evidentemente deriva o copia de Mondrian, pero no de *El mar* de 1912, sino de *El océano* de 1914. Y los dibujos que hemos denominado *Tres barras* y *Cuatro barras*, ils. 127 y 128,

pueden muy bien aludir a algunos aspectos de la obra de El Lissitzky, con lo que se abren nuevas perspectivas a la internacionalización de las cualidades abstractas de *Campalans*.

il. 203

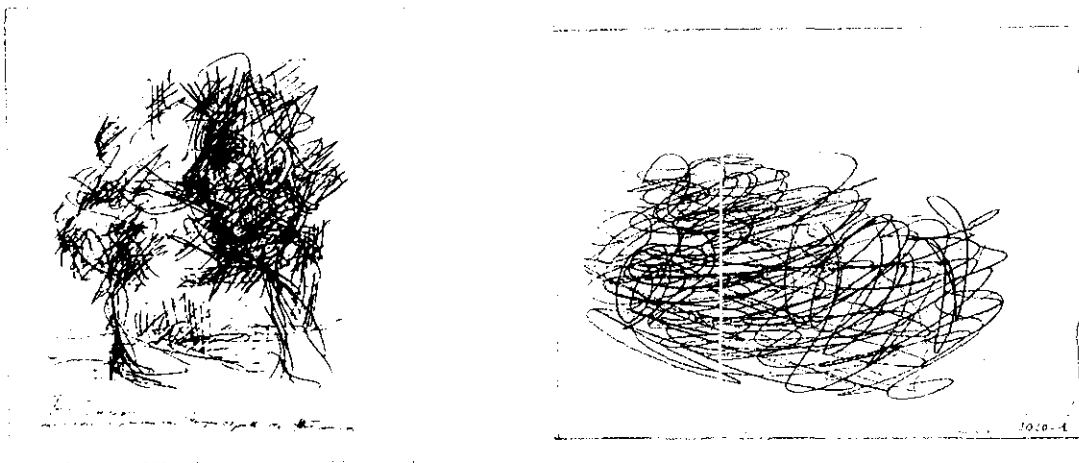


Entre los dibujos "sin clasificar" también encontramos las mismas influencias. Hay que tener en cuenta que en numerosas ocasiones son copias de "obras menores" de los grandes artistas, por lo que aparentemente no son reconocibles en un primer momento, pero es evidente que la inspiración de Max Aub es múltiple y, a pesar de que muestre el humor que le caracteriza en esta obra gráfica, tiene invariablemente origen en la obra de los artistas mencionados en la novela.

Así las composiciones cubistas (B), núm. 2, 3 y 4 (ils. 79, 80 y 81), tienen su origen en la obra cubista de Picasso, como algunos "retratos" como el núm. 24, *El hombre del sombrero* (il. 101), o el núm. 25, *Retrato de doble faz* (il. 102).

El "dibujo sin clasificar", núm. 27, *Germaine* (il. 104) (apodo de Juana Goldstein promovido por Apollinaire), nos recuerda los retratos efectuados por Picasso de *Jacqueline* de 1954.

ils. 204, 205

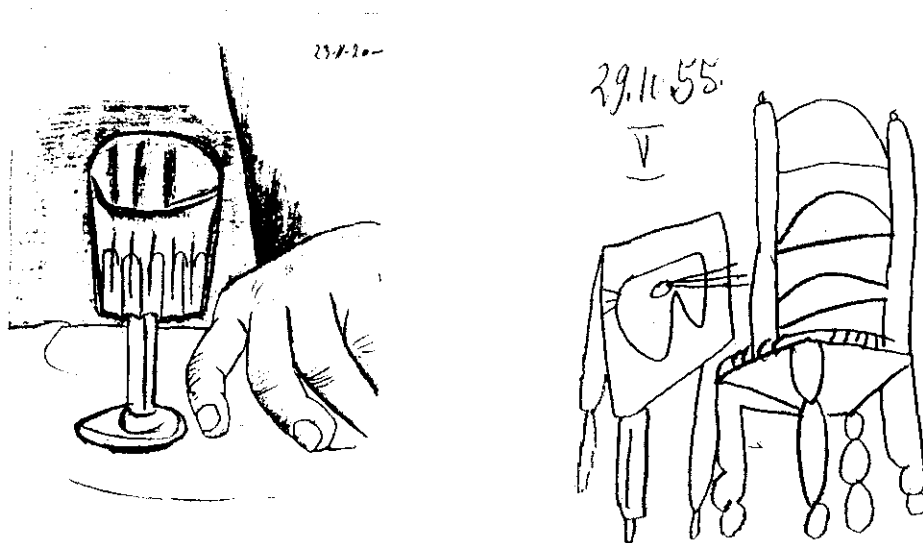


O el dibujo núm. 28, *Carmen*, nos recuerda algunos dibujos de Giacometti (Picasso tiene un *Homenaje a Picasso* de 1961 en su colección, il. 204) y alguno de Picasso como la *Scène biffée*, en el Museo Picasso de París (il. 205).

De Picasso conocemos innumerables dibujos que no dejan de ser meros apuntes, algunos muy elementales y de extremada simpleza. *Jusep Torres Campalans* no iba a ser menos, así, encontramos los siguientes dibujos sin clasificar: El núm. 42, *Mesa de café* (il. 119) (que también figura en primer término del dibujo núm. 27 titulado en el catálogo *El Pintor*, il. 47 de 1911), el núm. 43, *Mandolina*; el núm. 44, *Guitarra francesa* (il. 121); el núm. 45, *Jarra redonda* (il. 122); el núm. 46 *Botella alargada* (il. 123); el núm. 47, *Botella redondeada* (il. 124), y lo que parece una *Corona dental*, núm. 48 (il. 125), pero que podría ser una cabellera, como la del dibujo núm. 29 que hemos titulado *Faz preocupada* (il. 106). Para comparar, sirvan algunos ejemplos de dibujos menores de Picasso como: *Verre*

et main (1920) (il. 206), *Un coin de l'atelier* (1955) (il. 207), *Poire et sa feuille* (il. 208) (1914), *Element d'etude pour le tableau "Portrait de jeune fille": Plume* (1914) (il. 209), *Papier découpé* (1947) (il. 210), *Flotteur* (1914) (il. 211).

ils. 206, 207



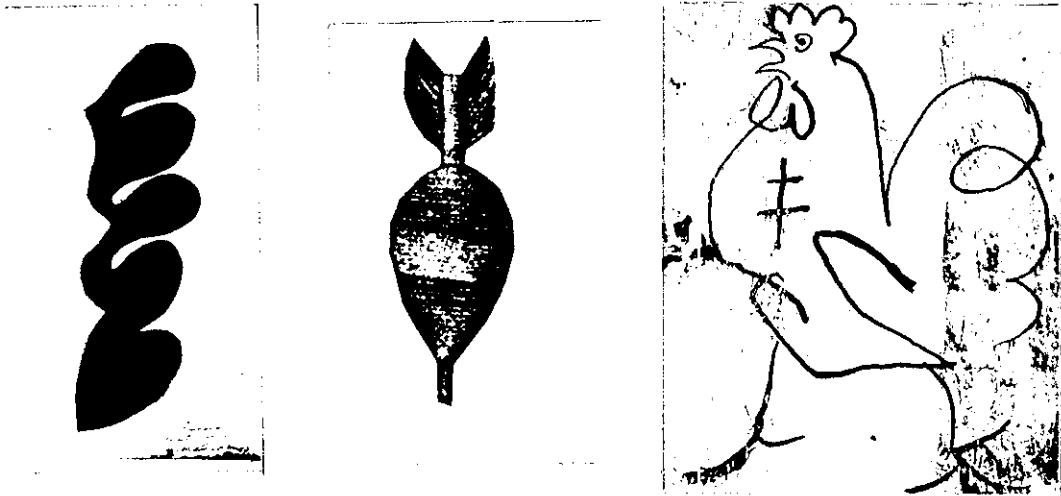
ils. 208, 209



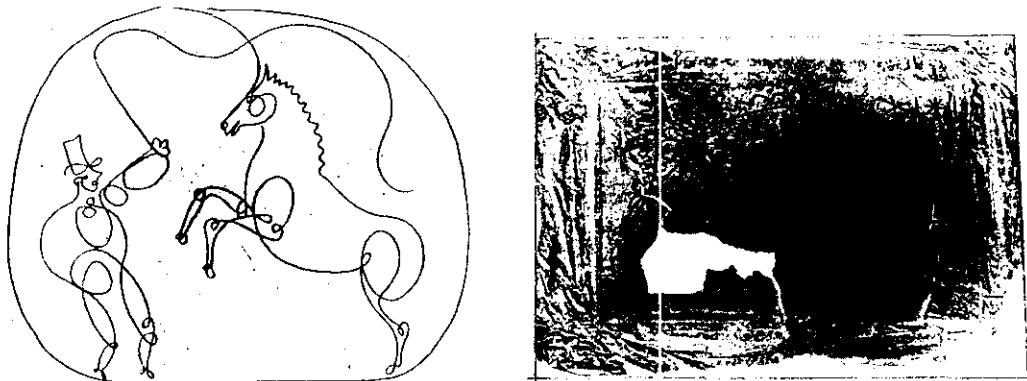
En el mismo grupo estarían los que hemos clasificado como "bodegones", el núm. 36, *La mesa camilla* (il. 113); el 37, *Botella-guitarra con copa* (il. 114); el 38, *Bodegón de frutas y pan* (il. 115); el núm. 39, *Vaso de vino sobre mantel a*

cuadros (il. 116); el núm. 40, *Plátano-barca* (il. 117), o el núm. 41, *Manzana* (il. 118), aunque la simplicidad de estos dibujos es tan evidente que no requiere modelos ostensibles.

ils. 210, 211, 212



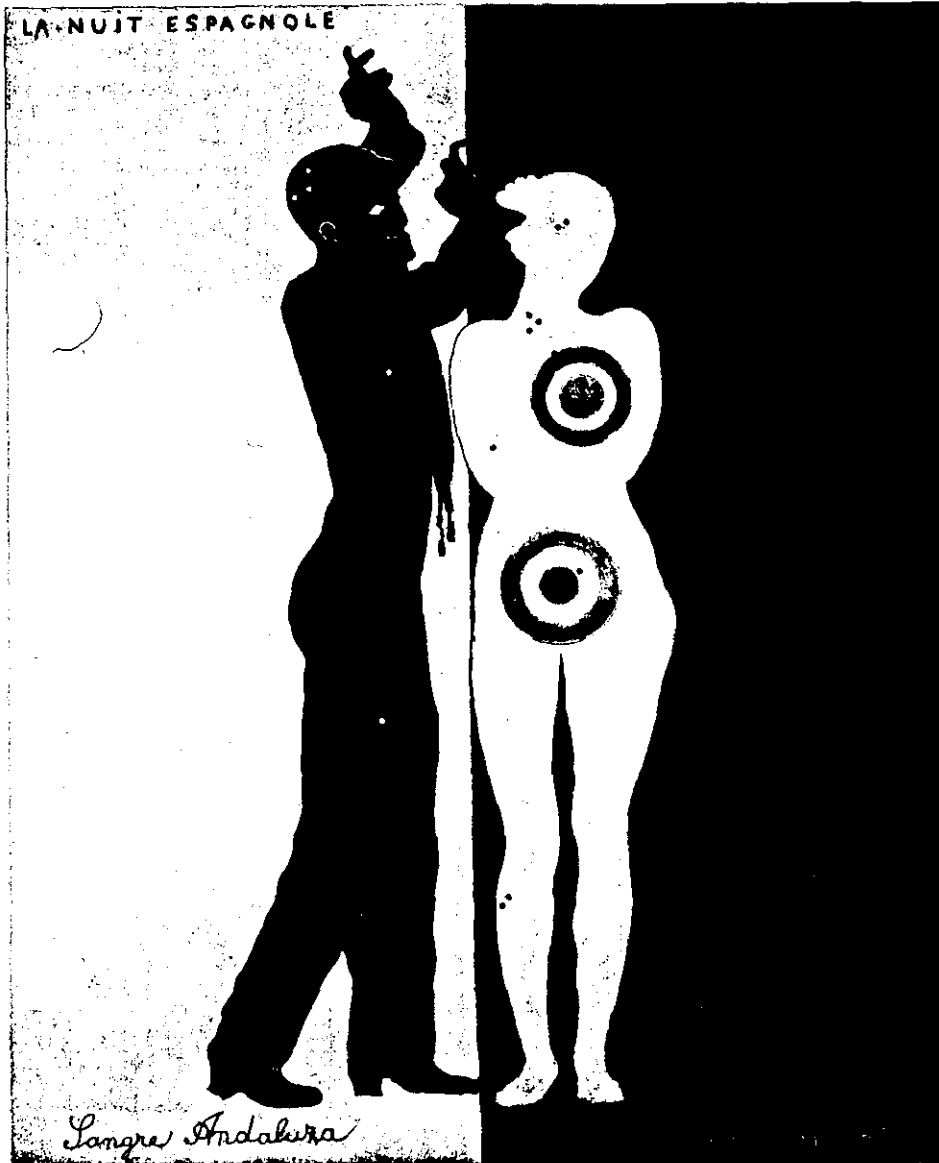
ils. 213, 214



A dibujos de Picasso se debe igualmente el núm. 52 de los "dibujos sin clasificar", *Le cock de Picasso* (il. 129), inspirado en *Coq tricolore à la croix de Lorraine*, de 1945 (il. 212), o el núm. 53, *Cheval a bec* (il. 130), que recuerda los innumerables estudios picassianos sobre caballos (il. 213). Incluso la serie de los peces de Aub hace referencia a este artista, como por ejemplo en el *Poi-*

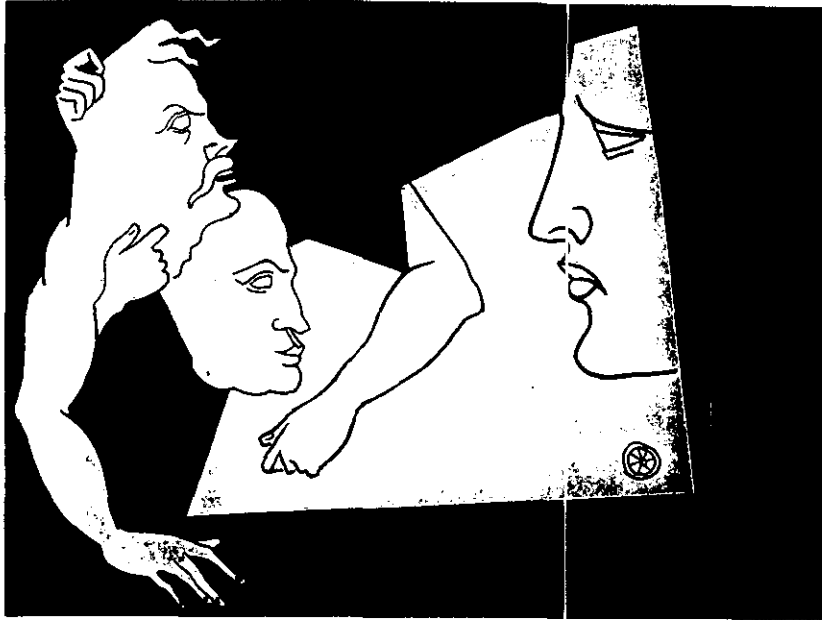
sson de 1955 (il. 214), aunque igualmente la influencia del cristianismo primitivo parece clara, incluso sugerida por el autor.

il. 215



La influencia de Picabia que hemos detectado anteriormente se percibe más claramente si cabe en los dibujos sin clasificar, así, en el núm. 7, *Doble diana*, 1910 (il. 84), que deriva de *La noche española* picabiana, de 1922 (il. 215), el núm. 15, *Les roies du Trapece II* (Jeanne et Georges Blame, París, octubre, 1910) (il. 92), que nos recuerda *Las máscaras*, de 1922-24, también de Picabia (il. 216), o el núm. 20, *Los cinco ojos* (il. 97), seguramente inspirado del románico pero también de Picabia, recordemos el *Retrato* de este artista en 1924 (il. 217).

il. 216



il. 217

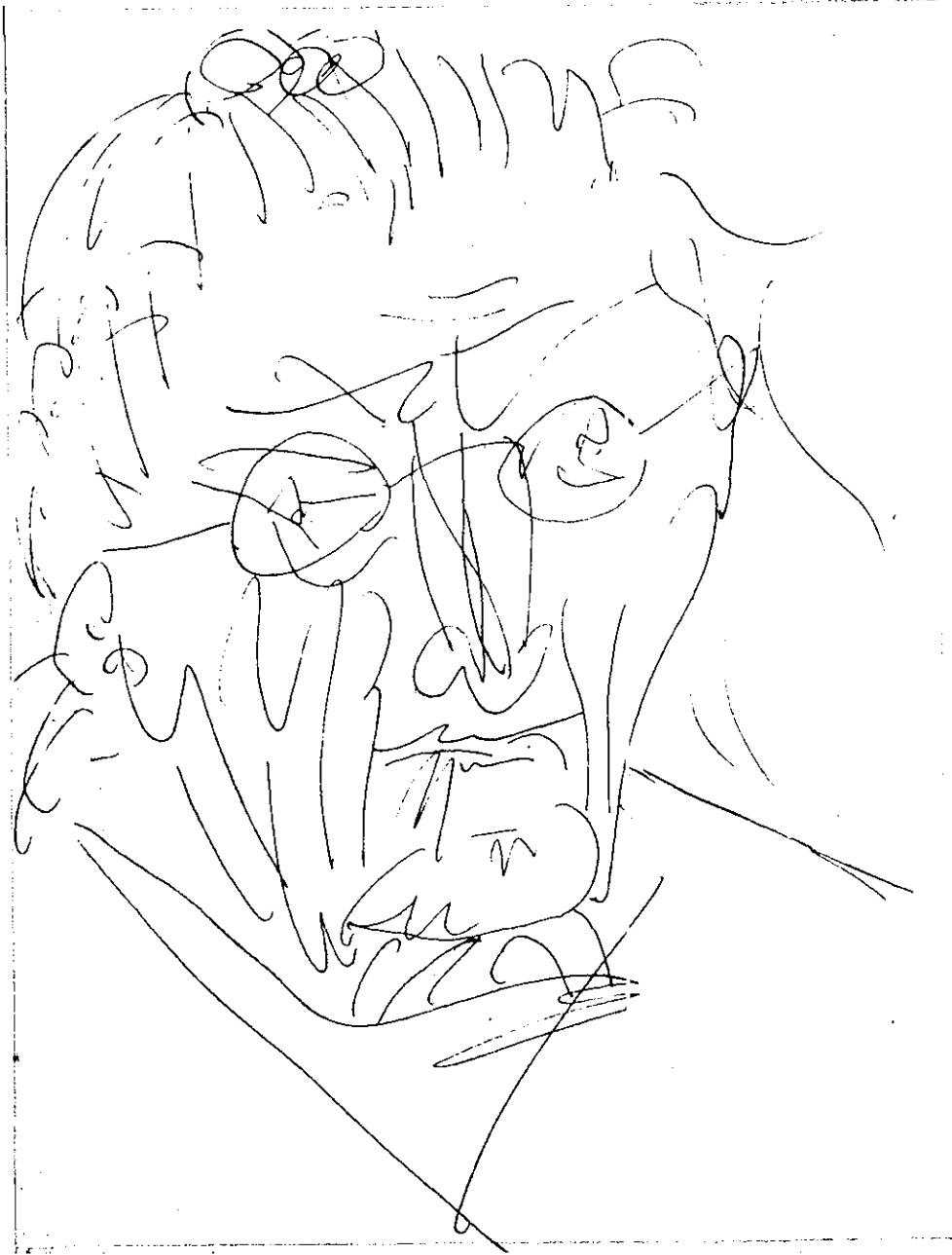


Los dibujos sin clasificar relacionados con el anagrama del pintor, son muy variados, aquí incluimos por supuesto el núm. 1, *Monograma del pintor* (il. 78) que, como apunta Max Aub, tiene cierto parecido al símbolo de Cristo (J.C.), después seguiría el núm. 56, el *Pez anagramático* (il. 133), que se sigue relacionando en el monograma con Cristo al tiempo que introduce el pez como símbolo. El núm. 54, *Ils se trompent* (il. 131), ellos se engañan, estaría igualmente relacionado con la misma idea religiosa, así como el 55, la *Serpiente* (il. 132). Este anagrama se utiliza profusamente en los dibujos, no sólo como "firma", sino sustituyendo a alguna parte fundamental del dibujo como en el núm. 30, *Retrato del anagrama, 1911* (il. 107).

Hay dibujos en los que lo más destacable es el fino humor que destaca Max Aub. Sigue igualmente los modelos que le proporcionan los grandes maestros, con gran variedad de fuentes, pero la manera de interpretarlos es tan irónica como creativa, así, nos encontramos con el núm. 22, *Arlequín* (il. 99), que parece uno de los autorretratos del propio Max Aub; el núm. 23, *Hombre azul* (il. 100), como una pelota de trapo con dos ojos que sigue el esquema del "marino bizco". El núm. 29, *Faz preocupada* (il. 106), que a veces se dibuja con pelo y otras sin pelo, una simple línea ondulada; el núm. 31, *Retrato con sol y luna* (il. 108), emparentado con los dibujos del *Juego de Cartas*, *Monsieur Maturin*, *Concierge* (il. 111), y el núm. 35, *Cuatro ojos* (il. 112), dibujo que recuerda un célebre juego infantil efectuado con los dedos de la mano. En la disposición de todos estos dibujos reconocemos la inspiración de J. Arp, pese a que Max Aub utiliza la figuración donde aquél utilizaba la abstracción (véase il. 75).

El núm. 32, *Madame S.D.* (il. 109), 1912; el núm. 33, la *Cabeza coronada* (il. 110), recuerdan otros dibujos menores de Picasso como el *Retrato de mujer envejecida* (il. 218).

Entre los últimos dibujos, editados en 1970b, que fueron expuestos en Nueva York y que figuran en el catálogo de Doubleday, estarían:



(3) *Portrait de Jordi Avellac (1907)* (il. 140), en quien Max Aub pretende ver influencia de Ignacio Zuloaga, influencia dudosa dejando aparte que la fecha es incongruente ya que en este año *Campalans* ya tendría que estar en París y bajo influencia de *Las señoritas de Avignón*.

(34) *Marin Pêcheur (1911)* (il. 142). Es el momento en que Max Aub habla de una teórica "serie sobre peces", aunque apunta que lo de *pêcheur* no es por pescador,

sino por pecador, con lo que refuerza la teoría según la cual estos dibujos, derivados del monograma del pintor, tienen relación con los símbolos del cristianismo incipiente. Estilísticamente está emparentado con Picabia, tanto en este caso como en (29) *The Marquis (1914)* (il. 141) y con algunas caricaturas de Picasso de 1917 (véase ils. 219 y 219bis).

ils. 219, 219bis

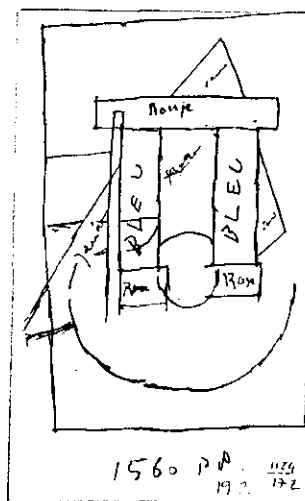


El (68), *Portrait of Forestier (1913)*, de nuevo nos retrotrae a los orígenes del cubismo (véase por ejemplo el *Retrato de Vollard* de Picasso en 1909-1910, il. 220).

La Cabeza de Juan Gris (III), 1912, que se publica entonces sí que puede relacionarse con las "tramas" por la disposición geométrica y los colores, tal como se apuntaba en el catálogo de H.R.T. También es nuevo aunque con el mismo título, *El eterno marido, 1909* (il. 145), que tal vez podamos relacionar con un curioso *Etude de tête* que proyecta Picasso en 1913 y que se encuentra en su Museo parisino (il. 221).

También se encuentran entre los nuevos dibujos "sin catalogar" el *Boceto para el Retrato de Alfonso Reyes, 1913* (il. 138), o *Monsieur Apollinaire, ami des cons, 1912* (il. 137), fácilmente identificables con algunas caricaturas picassianas de 1917 que se encuentran en el Museo de París y que ya hemos visto (ils. 219 y 219bis).

ils. 220, 221



En el mismo caso estaría el *Retrato de Jean Cocteau* (il. 139), aunque en éste también reconocemos algunas condiciones que lo emparentan con el *Juego de Cartas* (ils. 149 y 149bis).

También a Picabia podemos atribuir la inspiración de *Erase una vez, 1909*, la imagen que parece corresponder a Sancho Panza, para la que no es preciso, creemos, acudir a más ejemplos.

Picabiana (il. 222) sería la idea del *Portrait of Diego Rivera, 1914*, vestido de torero que estaría realizado por *Campalans* justo antes de abandonar París, aunque no podemos asegurarlo ya que no ha sido publicada su reproducción.

ii. 222



do en 1961 (il. 148) (fecha anacrónica pues supuestamente muere en 1956-1957), apreciamos, ahora sí, la influencia de Giacometti, a quien Max Aub tiene oportunidad de conocer en París en los años veinte.

Finalmente nos gustaría hacer constar que, contra lo que la Sra. Merkel opinaba en su crítica (ver cap. IV), Max Aub se sirve como modelo para concebir la disposición de los dibujos de una monografía de Arte diseñada por un artista, J. Arp, con textos de Seuphor que tiene en su biblioteca (il. 75).

Naturalmente todos los ejemplos que hemos sacado a la luz para comparar con la obra pictórica de Max Aub tienen un sentido meramente indicativo, no se puede hablar con exactitud, salvo en casos muy puntuales, de los modelos que Max Aub ha podido tomar. No obstante, es obvio que Aub no está creando una obra "original", todos los dibujos son "recreaciones" de arte contemporáneo efectuadas en función de la novela. El escritor no se molesta en recrear los colores, ni se deja subyugar por las riquezas cromáticas, las texturas, las calidades, etc. Tampoco se deja seducir por las cualidades del trazo o el grafismo cuando se trata de dibujos y no se preocupa de la exactitud de las reproducciones ni de ajustarse al catálogo en cada una de las ediciones de la novela.

Es muy posible sin embargo que a raíz de estos remedos de grandes pintores, Max Aub se divierta mucho. Y se divierte de tal manera que sus dibujos poseen un humor y una gracia que deriva de la imitación. Lleva a sus últimas consecuencias el arte "que nace del arte", no de la naturaleza.

La imitación, o sea, hacer una cosa copiando de otra o inspirándose en otra o

se dibujara siendo niño podríamos relacionarlo con el dibujo de Octavio Canals de 1904 (il. 223) realizado por Picasso y publicado por Maurice Raynal (Raynal: 1921).

il. 223



En el retrato de *Emmanuel Roblès*⁵⁶, firmado por *Jusep Torres Campalans* y fecha-

56. Dramaturgo, novelista y ensayista francés (Orán, 1914). Muy ligado al norte de Africa y respetuoso con el mundo musulmán, como su amigo Albert Camus, dirige la colección *Méditerranée* que edita obras de los principales novelistas musulmanes de expresión francesa. En sus novelas como *L'Action*, 1937; *Travail d'homme*, 1943; *Les Hauteurs de la ville*, 1948; *Cela s'appelle l'aurore*, 1952; como en su obra teatral *Montserrat*, 1948, o *Porfirio*, 1953. Es autor de un ensayo sobre *Federico García Lorca* y es al mismo tiempo traductor de novelistas españoles.

do en 1961 (il. 148) (fecha anacrónica pues supuestamente muere en 1956-1957), apreciamos, ahora sí, la influencia de Giacometti, a quien Max Aub tiene oportunidad de conocer en París en los años veinte.

Finalmente nos gustaría hacer constar que, contra lo que la Sra. Merkel opinaba en su crítica (ver cap. IV), Max Aub se sirve como modelo para concebir la disposición de los dibujos de una monografía de Arte diseñada por un artista, J. Arp, con textos de Seuphor que tiene en su biblioteca (il. 75).

Naturalmente todos los ejemplos que hemos sacado a la luz para comparar con la obra pictórica de Max Aub tienen un sentido meramente indicativo, no se puede hablar con exactitud, salvo en casos muy puntuales, de los modelos que Max Aub ha podido tomar. No obstante, es obvio que Aub no está creando una obra "original", todos los dibujos son "recreaciones" de arte contemporáneo efectuadas en función de la novela. El escritor no se molesta en recrear los colores, ni se deja subyugar por las riquezas cromáticas, las texturas, las calidades, etc. Tampoco se deja seducir por las cualidades del trazo o el grafismo cuando se trata de dibujos y no se preocupa de la exactitud de las reproducciones ni de ajustarse al catálogo en cada una de las ediciones de la novela.

Es muy posible sin embargo que a raíz de estos remedos de grandes pintores, Max Aub se divierta mucho. Y se divierte de tal manera que sus dibujos poseen un humor y una gracia que deriva de la imitación. Lleva a sus últimas consecuencias el arte "que nace del arte", no de la naturaleza.

La imitación, o sea, hacer una cosa copiando de otra o inspirándose en otra, o hacer algo del mismo modo que lo hace otro, no es en principio ninguna aberración artística, está en la base del conocimiento de muchos dibujantes profesionales. Los estudios de psicología del dibujo que se han realizado demuestran que el dibujante adiestrado maneja una masa de esquemas que le permiten sugerir de inmediato un animal, una flor o una casa. Este esquema inicial le sirve como punto de

Gran amigo de Max Aub, con el que intima en una visita a México.

partida y lo va modificando hasta que corresponde con lo que quiere expresar. E incluso muchos dibujantes deficientes en su surtido de esquemas pueden dibujar bien copiando otro dibujo, pero son incapaces de dibujar del natural⁵⁷.

En el pasado muchos aprendices estudiaban esforzadamente por volver al ideal clásico de la imagen convincente y de hecho existen numerosos manuales llenos de "trucos" que indican de una manera estereotipada como construir un vocabulario a partir de formas geométricas básicas, fáciles de recordar y de dibujar. En nuestra época en la que se ha dado un mayor protagonismo a la expresión, estos métodos están desprestigiados. Paradójicamente es aparentemente más fácil, exige menor adiestramiento, el imitar las obras de arte actuales que las obras de arte del pasado, pongamos por ejemplo, como lo hace *Campalans*, la obra de Mondrian y la obra de Leonardo, concretamente la *Mona Lisa*⁵⁸.

Al igual que en el lenguaje icónico o humorístico, los lectores aceptan la simplificación que Max Aub les ofrece. Los dibujos humorísticos nos demuestran que es posible desarrollar un lenguaje pictórico sin ninguna referencia a la naturaleza, sin aprender a dibujar del natural. Es más efectivo incluso cuando se trata simplemente de línea y cuando se trata de la fisonomía de la expresión humana. Tal vez esa es la razón por la que el número de retratos en *Jusep Torres Campalans* es mayor que cualquier otro motivo y los desnudos brillan por su ausencia. Gombrich dice que todo dibujo de una cara humana, por muy torpe o pueril que sea, posee, por el mero hecho de haber sido dibujado, un carácter y una expresión (Gombrich, 1979: 293). Añade, a resultas de una investigación con Ernst Kris, que la invención del retrato caricaturesco presupone el descubrimiento teórico de la diferencia entre el parecido y la equivalencia (Gombrich, 1979: 296)

57. Gombrich cita la tesis doctoral de F. C. Ayer (Gombrich, 1979: 138).

58. Esta es una reflexión que hace el pintor ficicio a partir de la opinión de Seuphor con respecto a Mondrian. Este crítico denuncia que, a pesar de la aparente facilidad para copiarle, sus imitadores no pueden captar su "espíritu" que es realmente lo que da grandiosidad a la obra (véase en cap. VI el punto referente a la copia).

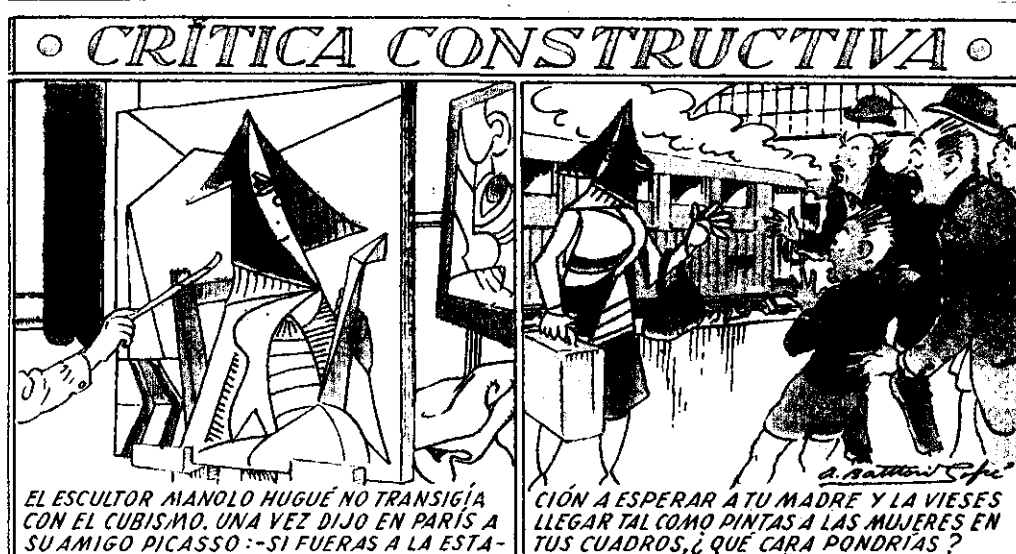
Todos los descubrimientos artísticos son descubrimientos, no de parecido, sino de equivalencias que nos permiten ver la realidad en términos de una imagen y a una imagen en términos de realidad (298).

Cuando Picasso dice "Yo no busco: encuentro" quiere decir que ha llegado a dar por evidentemente sentado que la creación misma es exploración. No plantea, sino que acecha el modo como las cosas más extrañas surgen bajo sus manos y asumen una vida propia (307).

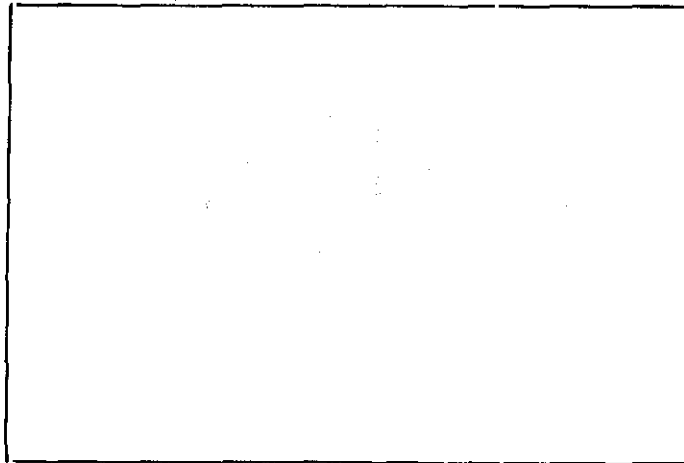
Conviniendo que es más fácil copiar o imitar las obras de arte contemporáneo porque no es preciso adiestrarse técnicamente, lo cierto es que es posiblemente más difícil conseguir la imagen convincente. Esta imagen está basada en el conocimiento previo que el espectador tiene acerca del arte contemporáneo, "quienes miran obras de pintura y dibujo tienen que poseer la facultad imitativa", son las condiciones de la ilusión (Gombrich, 1979).

Es una ilusión efectivamente la identificación que efectúa el lector-espectador entre la obra pictórica de *Campalans*-Max Aub y las obras de arte contemporáneo. Una ilusión que le emparenta con el humor gráfico cuando éste trata de imitar los efectos de las creaciones artísticas contemporáneas.

ii. 224



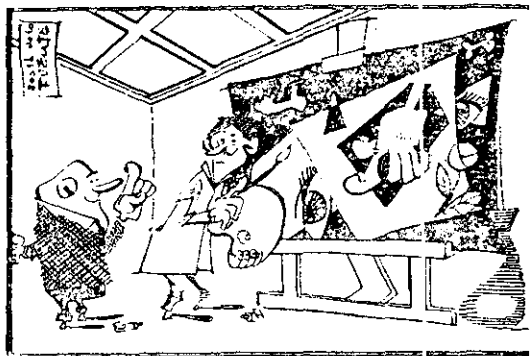
ii. 225



RAFAEL

Sin palabras.

ii. 226



CUBISMO

—¡Me parece que le hace falta un poco de colorete en las mejillas! ¿No?

En el humor gráfico que estudiamos con motivo de nuestra Memoria de Licenciatura, *La imagen del artista en la literatura de masas*, generalmente la intención al imitar las obras artísticas contemporáneas es una intención reaccionaria de crítica hacia lo "nuevo". La visión del arte y los artistas actuales es muy negativa, se perciben los nuevos experimentos como fraudes y al artista como un vividor. Naturalmente el hecho de que el contenido se encuentre resumido en una sola viñeta incrementa la contundencia del mensaje y se hace necesaria una simplificación mayor (véase ils. 224, 225, 226).

A pesar de esta crítica tan negativa del arte contemporáneo que algunos comentaristas han querido ver en la novela, recordemos al respecto a José Pla, quien decía en 1961:

El arte de última hora ha llegado a ser un escándalo tan fenomenal, que su falta de interés es total a la gente, sin embargo, se está cansando, y el éxito de la mixtificación lo demuestra hasta la saciedad. (Pla, 1961).

En Max Aub, podemos estar seguros, su crítica no se extiende a todo lo nuevo. El mismo ha dicho que con su novela fustiga los disparates que se cometen a cuenta del arte contemporáneo:

Dicho esto, mi novela es una defensa apasionada del arte moderno, en lo que tiene de puro, naturalmente (Coufon, 1961).

Podemos entender que no pretendía más que poner en evidencia a los "imitadores" que pasan por artistas originales. Pero no sólo eso, su novela pone en evidencia a la crítica, al público, a los teóricos del arte contemporáneo y finalmente a las monografías de artistas, por lo que inevitablemente se emparenta con las intenciones de gran parte del humor gráfico que suele criticar el papanatismo del público ignorante y la pedantería de críticos y entendidos.

Por todo lo dicho es evidente que el sentido de la obra pictórica de Max Aub hay que encontrarlo desde el punto de partida de su relación con el humor gráfico y la caricatura. La "imitación" en la que está basada la obra se realiza en función de la verosimilitud del mensaje. Esta imitación es reconocible como obra contemporánea de un determinado periodo del siglo XX. Confunde al espectador y se burla de su ignorancia, al tiempo que pretende engañar al crítico pedante y poner en evidencia igualmente el desconocimiento real de lo que está diciendo.

En cuanto a los posibles autorretratos de Max Aub, encontramos que es admisible que él mismo se tome como modelo en numerosas ocasiones ya que tenemos ejemplos de que le gusta practicar dicho ejercicio, véase el *Autorretrato de memoria*

o el *Autorretrato del espejo* (ils. 160 y 159)⁵⁹, pero también toma modelos directamente de los libros que consulta como es el caso detectado de algunos de Romero Brest, e igualmente sospechamos que algunos modelos son reales, miembros de su familia o amigos por lo que nos parece significativo que *Retrato de mujer* y *Retrato de Ana María* se publiquen juntos y enfrentados (ils. 22 y 24) al igual que *Guillaume Apollinaire* y *Retrato del Dr. Reynau* (ils. 46, 60), pero sería demasiado aventurado barajar hipótesis acerca de su identidad.

59. Estaría en relación con su preocupación sobre la imagen que se proyecta la traducción del poema de Antonin Artaud "La cara humana", que Max Aub publica en *Revista de la Universidad de México* (Artaud, 1963).

5.- Técnicas y procedimientos

Nos encontramos con una obra generalmente de pequeño tamaño según el catálogo, ya que sólo en éste se describen las obras (los ingentes dibujos que pueblan las páginas de la novela no se nombran ni se clasifican en el texto).

Oscilan entre 49×32 cm. los más grandes, como *Calle* (guache y tinta sobre cartón), *El marino bizco* (óleo sobre?), *La filla de la carbonera* (acuarela), *La lágrima frente al espejo* (guache sobre cartón), *El eterno marido* (óleo sobre?) y *Bodegón* (acuarela, guache y óleo sobre?). *El Sabio* (plomo sobre papel) mide poco más, 48×42 cm., y poco menos el *Retrato del doctor Reynau* (Carbón), con 48×32 cm.

Y entre 17×8 ó 17×9 cm. los más pequeños. De 17×9 cm. es *Trama persa* (tintas de color pero, aunque dice el catálogo que es rosa con un triángulo verde fuera de paleta, sólo la conocemos en blanco y negro); de 17×8 cm. es la *Trama verde* (tintas de color, verdes, amarillos y azules con dos cuadros rojos), y de 18×9 cm. la *Trama parda* (tintas de color). La más pequeña sería la *Superficie calcárea* (un guache sobre cartón).

En ningún caso llega al medio metro por alguno de sus extremos, y eso en la obra "catalogada", porque, como ya hemos explicado más arriba, los dibujos "sin catalogar", aparte de su simplicidad en la mayoría de los casos, en algunas ocasiones, especialmente los collages, la obra está, al parecer, en función de la edición, por lo que se realiza teniendo en cuenta el tamaño de la página, la disposición del texto y, en última instancia, el desarrollo de la narración. Podemos incluso pensar que el tamaño real de los dibujos es el de su reproducción.

Max Aub utiliza usualmente el cartón o el papel como soporte, no describe ningún otro, ni siquiera cuando supuestamente pinta con óleo. Las fotografías que se conocen de Max Aub "trabajando" en sus pinturas (fig. 227) nos muestran que efectivamente utiliza papeles o cartones y parece que nunca llega a utilizar lienzo.

il. 227



Max Aub
présente
l'une des
œuvres de
l'immortel
peintre Jusep
Torres Cam-
palans.

Pour donner à cette gouache un cachet inimitable, Max Aub la trempe dans l'eau de son jardin.



En cuanto a los procedimientos que utiliza también son extremadamente simples. En numerosas ocasiones Max Aub subraya o marca los márgenes de los libros que consulta, justo los párrafos que tienen indicaciones sobre colores o sobre técnicas, por ejemplo, cuando Michel Georges-Michel transcribe conversaciones con Raoul Dufy Aub subraya precisamente estos aspectos⁶⁰:

Non, je ne divise pas la mer en deux couleurs, ni ma toile. Je veux placer la lumière là où l'on n'a pas l'habitude de la placer. Si un côté de la Manche est indigo et l'autre vieux Bordeaux, c'est pour le contraste des lumières et voilà tout. D'ailleurs, elle est ainsi, la mer. Je souligne les contrastes: l'essentiel est que les rapports soient justes, et même euphoriques. Ce pays normand qu'aima tant Claude Monet, est plus coloré que les îles de Gauguin (Georges-Michel, 1954: 61).

Y más adelante, hablando de Marruecos:

Le médium m'avait donné de nouvelles possibilités que je n'aurais pas trouvées sans lui. Mais c'est sans lui, à présent, que je veux parvenir à ce que je cherche: on ne doit pas se contenter d'une belle matière et d'effets brillants, ou bien on va vers l'artificiel. A présent, je fais plus *tonal*. Je me passe des contrastes de complémentaires. Je veux que les couleurs, mises à côté les unes des autres, se pénètrent sans se mélanger. C'est mon travail d'avenir (63).

Es evidente que esta información Max Aub la utiliza en la narración como dato histórico y documental, no como aprendiz de pintor. Como vimos en el capítulo IV, se dieron a conocer sus procedimientos pictóricos en *Les lettres françaises* a raíz de la publicación de la novela en París. Allí, como recordaremos, se decía:

Des tableaux du maître illustre cet ouvrage. Exécutés pour la plupart avec des encres typographiques, ils sont de format extrêmement réduit. Ils consti-

⁶⁰. Recordemos que es un volumen que se encuentra en la *Biblioteca-Archivo Max Aub*.

tuent une synthèse des recherches de l'époque, [avec cette caractéristique des recherches de l'époque,] avec cette caractéristique qu'ils sont des précurseurs. Max Aub n'a pas craint de dater très tôt des portraits utilisant des innovations prises dans *les Demoiselles d'Avignon*⁶¹.

Aquel mismo año también confiesa algo parecido en otra entrevista que ya hemos reproducido en el capítulo IV pero que conviene traer a colación porque explica cómo pinta sus obras:

Simplemente con las tintas de color que yo empleo habitualmente para escribir mis obras de teatro y con tres pinceles que me costaron tres pesos. Dibujaba al mismo tiempo que escribía. Nunca había dibujado antes. Después me propusieron hacer otros cuadros, pero de esto ni hablar... Al [sic] menos que escriba algún día otra biografía de un pintor... (Coufon, 1961).

Lo que confirma nuestra idea de que los dibujos están hechos en función de la impresión mecánica de la edición. Lo que no es cierto, como hemos visto más arriba, es que no hubiera dibujado antes.

Las fotos que nos muestran a Max Aub introduciendo en la fuente una de las pinturas que acaba de realizar nos describen sus "experimentos" artísticos, pueriles para un pintor pero curiosos para un escritor. Tal vez por eso los supuestos experimentos pictóricos de Max Jacob le llanaran tanto la atención.

En esa época empezaron a usar materiales extraños a la pintura. Max Jacob les llevó por ese camino. Empezó a embadurnar sus acuarelas -método clásico de aficionados- con humo, ceniza, poso de café, polvo, etc.; precedentes de los papeles, periódicos recortados, arena y otras cosas, más o menos pegadizas, que usaron después sus amigos. Torres Campalans fue el primero en seguirle, de ahí el éxito de su *Ocaso* (Aub, 1958: 136-137).

61. M.T.M. "Les livres d'art: Connaissez-vous Josep Torres Campalans?", *Les Lettres françaises*, París, 9-15-marzo-1961) (leg. prov. 2-A, A-B. Max Aub).

En la ficción atribuye al poeta la "invención" del collage, hecho que podemos considerar clave para el autor de la novela y su actitud ante la creación artística.

Max Jacob es en realidad quien, según se decía, pintaba infantiles cuadritos sirviéndose de materias fisiológicas que luego vendía a los turistas ricos, anécdota que Max Aub atribuye en la ficción al pintor ruso *Koltzov* y que le da pie para atribuirle la invención del collage. (El mismo Max Aub utiliza la cáscara de una fruta como tema central de *Elegante*).

No es la única ocasión en la que Max Aub atribuye a un escritor los descubrimientos artísticos propios de los cubistas. Lo mismo ocurre con respecto al arte negro y Cendrars:

(De verdad, fue él quien reveló el arte negro a Picasso y a Campalans) (Aub, 1970: 1101).

Clave que nos remite a *La Antología Negra* en la que Cendrars "reproduce" cuentos africanos tal y como los misioneros y los exploradores nos los han hecho llegar a Europa y tal y como los han publicado. La recopilación es sospechosa porque al no estar indicada la procedencia de cada uno y al ser coherentes con el resto de la obra de Blaise Cendrars, se ha supuesto que el autor hizo algo más que compilar cuentos africanos. Fueron publicados por primera vez en Editions de la Siréne, París, 1921, y tuvo tal éxito que el autor fue ampliando la recopilación en siguientes ediciones. En 1930 fue traducida por Manuel Azaña y publicada en español en Madrid, (Zénit). La influencia de este autor es indudable en Max Aub, quien se llega a identificar con él a través de *Luis Alvarez Petreña*, y realiza un ejercicio parecido a la *Antología negra* en *Antología traducida*⁶², recopilación de poetas

62. Una recopilación de la *Antología negra*, precedida por una semblanza de Philippe Soupault, se recoge en la revista *Poesía*, núm. 10, Madrid, invierno 1980-81. Acerca de la identificación entre Max Aub y Cendrars, ver las páginas que le dedica el personaje *Luis Alvarez Petreña* en el "último cuaderno", de la tercera y última parte de dicha novela (Aub, 1970: 1097-1101). En esta parte *Petreña* se identifica con el escritor suizo pero estando al tanto de las biografías de los tres podemos suponer que es el propio Max Aub quien habla por boca de

supuestamente "desconocidos" y traducidos por algunos especialistas y Max Aub.

Estos dos ejemplos nos pueden servir como muestra del interés que despiertan en Max Aub las relaciones entre las artes y que ya hemos visto en relación con *Campalans* en el capítulo VI.

su personaje.

6.- Relación de los escritores con la pintura

Si bien en la introducción ha quedado patente el número ingente de narraciones en las que los escritores reflejan el mundo de los artistas y los estereotipos sociales acerca de los nuevos héroes modernos, lo que no habíamos tratado hasta ahora es la cantidad de escritores que, aficionados a la pintura o al dibujo, se interesan por el mundo artístico a través de su particular gusto no desarrollado. No trataremos sin embargo las numerosas ocasiones en los escritores opinan abiertamente de pintura con mayor o menor fortuna (Unamuno, Pérez Galdós, Pío Baroja... etc.).

El tema de los escritores-pintores o los pintores-escritores no es nuevo, en el mundo literario español se conocen los antecedentes de Juan de Jáuregui en el siglo XVII, de Angel de Saavedra, Hartzenbuch, Galdós y Bécquer en el XIX y en el siglo XX es un tema estudiado por Estelle Irizarry en su ensayo *Writer-Painters of Contemporary Spain*⁶³. En este estudio trata la *España negra* de Darío de Regoyos, la obra literaria de los pintores Santiago Rusiñol y José Gutiérrez Solana, los grabados de Ricardo Baroja y los dibujos de Federico García Lorca. También estudia a Luis Seoane, E. F. Granell, Tomás Barros, los pintores-escritores gallegos Castelao, Cándido Fernández Mazas, Anxeles Penas y no se olvida de los famosos escritores-pintores Miguel de Unamuno, Santiago Ramón y Cajal, Juan Ramón Jiménez, Pablo Picasso, Ramón Gómez de la Serna, Gregorio Prieto, Rafael Alberti y Miguel Delibes, incluyendo igualmente en este apartado a José Moreno Villa lo que puede ser dudoso pero lo que es sorprendente es que también incluya a Pablo Picasso y olvide a Dalí porque escribió en francés. Naturalmente incluye a Max Aub por la creación de *Jusep Torres Campalans*.

63. Publicado en Boston, Twayne Publishers, 1984, y en Sada, La Coruña, Ed. Do Castro, 1990, siendo esta última edición la que hemos consultado.

Irizarry admite que la pluralidad artística no encuentra fácil aprobación, salvo, al parecer, en el ámbito catalán y gallego. Esto se podría deber a una desconfianza que parte de los críticos y el público ante la posibilidad de que exista la doble vía de expresión para un sólo individuo, pero no sólo eso, esa misma desconfianza se localiza en los autores mismos. Según la autora, Lorca se sentía inseguro con el pincel mientras que Buero Vallejo y Max Aub parecen considerar sus labores pictóricas como un pasatiempo (tanto una como otra aseveración pueden ser discutibles o al menos puntualizables a nuestro modo de ver). Sin embargo tanto Ricardo Baroja, Rusiñol, Solana y Granell no tienen reparos en presentarse como escritores. En cualquiera de los casos parece ser que las semejanzas y divergencias que pueden observarse en cada medio conducen a la mejor comprensión de ambos. La conciencia de cómo cada disciplina emplea diferentes medios para lograr efectos semejantes nos recuerda que hay elementos poéticos en la pintura y elementos pictóricos en la literatura con los que enriquecemos nuestra percepción de los escritores-pintores, doblemente artistas (Irizarry, 1990: 333-334).

Este tema, el de la relación entre la literatura y la pintura, es tema que apasiona a Max Aub como hemos podido comprobar en el análisis de la novela, cuando atribuye a Max Jacob la invención del collage, a Cendrars la introducción del arte negro entre los cubistas, cuando subraya las anotaciones de Kahnweiler sobre las escrituras ideográficas, los experimentos de Apollinaire o los *readymades* de Duchamp con un texto como elemento pictórico, sin contar con que convierte a su propio personaje, el pintor *Jusep Torres Campalans*, en autor incipiente de teatro y poeta en ciernes en su juventud.

Los ejemplos españoles no son únicos, existen numerosos escritores en todo el mundo que han practicado las artes plásticas; de entre todos nos gustaría destacar a Victor Hugo, cuyos experimentos pictóricos fueron valorados por los surrealistas aunque en realidad su faceta de gran experimentador en todo tipo de técni-

cas es bastante desconocida⁶⁴. Se le ha llegado a considerar como precursor de las vanguardias de nuestro siglo porque anticipa imágenes de Klee, de Max Ernst y, sobre todo, de las abstracciones líricas y gestuales de la postguerra, tanto de las europeas como de las norteamericanas.

Entre los pintores-escritores extranjeros, indudablemente también numerosísimos, algunos muy importantes, como el pintor Giorgio de Chirico, pero nos interesa traer especialmente a colación a Wyndham Lewis (Amherst, 1882 - Londres, 1957) por lo que tiene de antítesis de Max Aub. Protagonista de la vanguardia inglesa del primer decenio del siglo XX, inicia su trayectoria con el postimpresionismo y continúa con el futurismo. Fundador del Rebel Art Centre (1914), publicó la revista *Blast* y redactó el manifiesto del vorticism, del que fue uno de los principales exponentes. Sin embargo desde 1918, sintiendo el peligro de lo que llamaba el "cul-de-sac de l'art abstrait" se esfuerza por combinar lo abstracto y lo figurativo. Hacia los años treinta comete el mismo error de juicio a propósito de Hitler, atacando entonces lo que dió en reconocer como snobismo de izquierda. El arte llega a ser algo imposible de digerir y ve reducida la pintura a fealdad, distorsión, parodia y falsificación. En la novela más célebre de este autor, *Tarr* (1915), conocemos a un artista intocable y manipulador, llamado Kreisler, que describe premonitoriamente la naturaleza mortífera del Führer, lo que hizo que fuera reeditada en 1928. En 1937 era considerado por la mayoría un fascista, de hecho en la novela *La Raçon de l'amour* (1937), satiriza a los "comunistas de salón" que vienen a luchar a la Guerra Española, pues era partidario de Franco. Es considerado un "viejo volcán solitario de la derecha" pero curiosamente es defendido frecuentemente por la izquierda.

64. Recientemente (marzo 1993) se ha realizado una exposición en el Museo de Arte Moderno de Venecia con un centenar de obras procedentes de la Bibliothèque National parisiense, de varias colecciones privadas y catálogo de Ed. Gabriele Mazzotta (Combalía, 1993: 8).

En el círculo que rodea a Max Aub también nos gustaría resaltar que Malraux era aficionado a realizar pequeños dibujos automáticos como los reunidos por Madeleine Malraux en 1986 en *Messages, Signes & Dyables*, con 380 dibujos inéditos de 1946 a 1966.

Max Aub se esfuerza en convencernos de que nunca antes tuvo ningún interés por pintar, cosa que desmienten sus amigos pintores (como Genaro Lahuerta) y sus propios dibujos. Ciertamente estas pruebas representan una muestra muy precaria que puede considerarse insuficiente o insignificante pero que no justifica la insistencia de Max Aub en negar sus aficiones.

Estelle Irizarry insiste una y otra vez en su idea de considerar que es el miedo del escritor a ser criticado como pintor, por lo que se anticipa a las críticas siendo él mismo mucho más ácido con su obra que los posibles críticos (1990: 144-145 y 1979: 90-93), pero nos parece bastante improbable esta hipótesis. Max Aub no se molesta en crear una obra "personal", sus dibujos están realizados en función de la novela y son experimentos que copian y remedan a otros pintores y a otras obras. Si captamos la idea clave y fundamental de la novela, "no copiar", y que su propia concepción del artista, según afirma en múltiples ocasiones, es que "se nace escritor o pintor", no se "hace" como se hacen otras profesiones, es evidente que nunca pudo considerar "arte" sus experimentos pictóricos, a lo sumo humoradas, con las que no pretendía únicamente engañar o burlarse de la ignorancia de los snobs, sino aprender divirtiéndose.

CAPÍTULO IX

RELACIONES DE JUSEP TORRES
CAMPALANS CON LA OBRA DE
MAX AUB

Campalans no está solo, no es un divertimento más que surge del polifacético Max Aub. Surge como culminación de otros relatos y novelas anteriores y del concepto mismo de historia que hemos estudiado en los cap. III y V.

Max Aub juega con la historia imaginando lo que pudiera haber ocurrido en caso de que los hechos hubieran sido otros (*Discurso de ingreso en la Academia...*), inventa la historia que nunca ocurrió (*La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*), recrea personajes que bien pudieron existir (*Luis Alvarez Petreña, Jusep Torres Campalans*, los poetas de *Antología traducida*, los muertos de *Imposible Sinat*), etc. En definitiva, Max Aub juega también con la realidad. Más allá de la calificación de "broma literaria" empleada por Estelle Irizarry, nosotros apreciamos en Max Aub la necesidad de aprehender la historia inmediata e incluso de actuar sobre ella, aunque sea en el terreno de la ficción que le permite cambiar los hechos ya ocurridos. Entendemos que es una necesidad psicológica y vital más que un mero divertimento.

Con respecto a los artistas, hemos detectado la presencia de numerosos personajes ilustrativos del momento en otras novelas del autor que estudiaremos igualmente. En unos casos responden a meros estereotipos documentales de una época (*Miralles* en *La Calle de Valverde*), pero en otros suscitan las mismas controversias artísticas en las que se debate el autor (*Lugores* y *Laparra* en *Campo de los almendros*). Esta última problemática se extiende a los personajes de escritores y periodistas (*Ferris* en *Campo de los almendros*), por lo que es igualmente necesario tenerlos en cuenta.

Otro apartado sería el de la evolución que se percibe en el autor con respecto a las posturas nihilistas y anarquistas de sus personajes, en este sentido nos parece inevitable relacionar a *Jusep Torres Campalans* con la obra de teatro *El Cerco*.

En resumen, es conveniente no tratar esta novela como un hecho aislado en la obra aubiana ni como una excepción dentro de su producción.

1.- Juegos de realidad. La historia inventada

Max Aub escribía, a propósito de la biografía sobre Buñuel que preparaba al final de su vida, que la historia es semi-invencción y con el tiempo pasa a ser una verdad variable, según el momento presente. Los eruditos son meros "basureiros" o "quincalleros" que exhiben sus hallazgos en vitrinas. Su labor al afrontar la biografía de Buñuel, que sería al mismo tiempo historia de su generación, es simplemente trasladar, omitir, remedar o incluso retratar. Max Aub tiene claro su alcance.

Este libro es, pues, un plagio de la Historia tal como la vieron otros, y de la vida según la interpretación de muchos. Ojalá fuese una vil y buena copia. No tengo esa facultad de pintor (...) ¿Cómo ajustar la copia a un original vivo?. (...) No queriendo inventar, robé. Es decir, copié, hurté, transcribí. (Aub, 1985: 19).

Datos que son muy apropiados a la hora de relacionarla con *Jusep Torres Campalans*, el modelo por excelencia para *Buñuel, novela*, junto con la información de *La gallina ciega* que funcionaría como la contra-parte vivencial de la generación "de la República":

Buñuel, novela: mayor verdad: Si lo he subtitulado *novela* es porque, a pesar de todo, quiero estar lo más cerca posible de la verdad. Las anécdotas, los cuentos, lo inventado acerca de un personaje o un hecho son mucho mejores para conocerlo que los documentos. ¿Conocerán mejor a Buñuel si reproduzco su acta de nacimiento que si repito algunas barbaridades juveniles, aunque éstas no sean tan ciertas como una fotocopia del libro parroquial en el que constan fecha de bautizo y nombre de sus padrinos? (...) Ni a Luis Buñuel ni a mí nos importó tanto la verdad como la justicia (Aub, 1985: 19).

Aub se pregunta sobre qué es la Historia y cuál es la historia que escriben los historiadores, no hay término medio, para él todas las versiones son parciales. Puestos a ser parciales a él le interesa más la "pequeña historia", la historia de los hechos cotidianos y de las anécdotas, que las visiones generales. A pesar de todo se ajusta en lo posible a los hechos,

No pude, y lo siento, inventar la Historia. Lo sucedido pasó. Procuré ceñirme a los hechos. (Aub, 1985: 27).

Hasta aquí hemos comprendido que Max Aub ha pretendido ajustarse a la historia tal y como cree que ha sucedido, siendo consciente de su parcialidad, que no considera mayor que la de cualquier historiador. Es lo que pudo tener de histórica la biografía de Buñuel como lo tiene la biografía inventada de *Jusep Torres Campalans*.

A veces imagina cómo se hubiera desarrollado su vida de no haber tenido que abandonar España como exiliado. La mayoría de las veces hace gala de un humor negro considerable, como cuando agradece al General Franco su situación, gracias a la cual escribe incansablemente¹. En 1971, con motivo de su visita a España, reflexiona en *La gallina ciega*:

Seguramente si no hubiese surgido la guerra se hubiesen casado aquí [sus hijas y en España]; yo hubiera apechugado con el negocio de mi padre. Tal vez no hubiese escrito gran cosa después de *Yo vivo*. Quizá fuese académico de Bellas Artes, como Genaro [Lahuerta]. Tal vez me hubiese hecho rico y gordo (Aub, 1971c: 161).

Cuando sueña cómo pudieron haber sucedido los hechos de no haber existido la Guerra Civil "inventa" la historia. De ahí que efectivamente escriba y dé a conocer el "Discurso de ingreso en la Academia Española" enviado a sus amigos por me-

1. En el cuento "De los beneficios de las guerras civiles", incluido en *Los pies por delante* (1975), Max Aub extrae una de las ventajas que le reportó la Guerra Civil contando la historia de una familia de sastres, personajes grotescos, que queda destruida durante la Guerra, lo que evita que llegue a emparentar con su propia familia (Aub, 1975c: 99-201).

dio de *El Correo de Euclides. Periódico conservador*, el 31 de diciembre de 1971. Sabemos que en este periódico Max Aub condensaba las contradicciones y las disparatadas informaciones suministradas por la prensa mundial (véase por ejemplo el número extraordinario del 15 de julio de 1967 en apéndices) y que sus falsas noticias van mucho más allá de la simple broma (Quinto, 1973: 79-83).

El último *Correo de Euclides* que reparte Max Aub es precisamente el del discurso (apócrifo naturalmente) de su ingreso (falso igualmente) en la Academia Española. Llevaba por título "El teatro español sacado a luz de las tinieblas de nuestro tiempo" y en él proponía un juego a la manera de los dramas sobre el tiempo. Según este juego la Guerra Civil Española no había sucedido y el 12 de diciembre de 1956, ante la presencia del Excmo. Sr. Presidente de la República, Max Aub leía su discurso de recepción. Como muestra de la cuenta pendiente que tiene con el teatro, o el teatro con él, es elegido académico no por su obra de escritor sino por su labor como director de teatro. En el discurso de contestación, Juan Chabás aludía a *Espejo de avaricia*, *El desconfiado prodigioso* y *San Juan*, pero contaban más los méritos de programación y realización escénica al frente del teatro nacional (Quinto, 1973: 82). Esta sería la solución del "borrón y cuenta nueva", borrar de la historia lo que nunca debiera haber sucedido e imaginar cómo tendrían que haber sido los hechos según el curso natural².

Pero hay otra solución, la que se deriva del conocimiento de lo irremediable: la prolongada permanencia de Franco contra todo pronóstico de los exiliados. Para esta situación "inventa" de nuevo la historia que nunca ocurrió, *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* (Aub, 1979c), en la que, mediante la ficción, lleva a la práctica unos deseos que se han demostrado imposibles de cumplir. No será un español el que lleve a cabo el atentado contra el General, sino un mexicano, *Ignacio Jurado Martínez*.

2. En el mismo ámbito se pueden situar el discurso ante la "Condecoración de la Orden Francesa de las Artes" y "Una entrevista con Max Aub" por M.A. (Max Aub) (Aub, 1971: 57-62).

Ignacio Jurado es mesero (camarero) en un café de la calle del 5 de Mayo, en México. Contento con su vida y su trabajo acoge con desagrado la invasión de los españoles que llegan tras la Guerra Civil Española:

A los dos meses, supo de la guerra española como el que más (Aub, 1979c: 16).

Los españoles lo revolvieron todo con sus discusiones y sus voces. Discrepantes por innumerables rencillas, partidos y tendencias, sólo estaban de acuerdo en algo: la esperanza en la caída de Franco. Esperanza fresca en los primeros años que, después de la Guerra Mundial, se irá agotando. Después del frustrado atentado, en Washington, de unos irredentos puertorriqueños contra el Presidente Truman, tal vez germina en él la idea de seguir el ejemplo, siempre soñando con un café idílico al que ya no acudan los españoles.

Un buen día, decide acabar con el Generalísimo, ya que conoce sus costumbres a través de los periódicos:

Lo que los anarquistas españoles -que son millones al decir de sus correligionarios- son incapaces de hacer, lo llevará a cabo. Lo hizo (23).

El 20 de febrero de 1959 se toma las primeras vacaciones en veinte años y valiéndose del pasaporte norteamericano de su compañero puertorriqueño y de unos ahorros cuantiosos (amasados gracias al préstamo), vuela a España el 2 de junio, en un avión de Iberia.

En Madrid se aloja en una pensión de la Carrera de San Jerónimo. Comienza a hacer amistades entre los funcionarios de la embajada norteamericana. Así conoce al teniente *Silvano Portas Carriedo*, que vivía en un hotel de la calle de Preciados. No prepara concienzudamente el atentado, le sale bien casi por casualidad. El 18 de julio, víspera del *Gran Desfile*, convida a su nuevo amigo a comer y después, de copa en copa y de tasca en tasca, tras unas gotas de un compuesto de "narcotina", el militar duerme y duerme tanto que naturalmente no puede acudir al

desfile. *Nacho Jurado* le sustituye con el uniforme de gala y se sitúa cerca de la tribuna del General.

Nacho se abrió paso hacia la esquina izquierda del tablado. Apoyó la pierna zoca contra el barandal. A diez metros, en el estrado central, Francisco Franco presidía, serio, vestido de capitán general. Jurado sacó la pistola, apoyó el cañón en el interior de su codo izquierdo doblado -exactamente como lo pensó- (¿quién podía ver el estrecho círculo de la boca?). Disparó al paso bajo de unos aviones de caza. El estruendo de los motores cubrió el de los tiros. El generalísimo se tambaleó. Todos se abalanzaron. Nacho entre los primeros, la pistola ya en el bolsillo del pantalón. Poco después, se zafó de la confusión, subió por Ayala hasta la calle de Serrano; frente a la embajada de la República Dominicana alcanzó un taxi (Aub, 1979c).

Ni siquiera *Silvano Portas* se percató de la sustitución, seguía dormido. El mexicano, una vez cumplido su propósito, aprovecha para viajar por Europa y gastarse los ahorros. Mientras tanto:

Parece inútil recordar los acontecimientos que, para esa época, se habían sucedido en España: formación del Directorio Militar bajo la presidencia del general González Tejada; el pronunciamiento del general López Alba, en Cáceres; la proclamación de la Monarquía, su rápido derrumbamiento; el advenimiento de la Tercera República (Aub, 1979c: 31).

Nacho Jurado tarda en volver para dar tiempo a que todos los españoles regresen a su casa pero cuando por fin acude a su café se encuentra con la sorpresa de que no ha sucedido como lo planeaba y a los antiguos vocingleros se han sumado nuevos refugiados, "de los otros" (fascistas y falangistas), con lo que su trabajo no ha servido para nada.

La primera edición es de 1960 y como dato significativo nos gustaría resaltar la idea expresada por Max Aub de una monarquía bisagra entre la dictadura militar

y la III República. Tema que se manejaba desde hacía tiempo como una solución por parte de los dirigentes políticos en el exilio.

Las vueltas (1965) se podrían considerar igualmente en este apartado. Las tres obras de teatro tratan de regresos, de la cárcel, del exilio... (1947, 1960 y 1964). Max Aub dice en la introducción:

Que yo sepa no he estado en España desde el primero de febrero de 1939. Las obras -o la obra- que siguen, escritas en 1947, 1960 y 1964, suceden allí y, más o menos, en esas fechas. Inútil decir que reflejan la realidad tal y como me la figuré ¿Qué tienen que ver con la verdad? Daría cualquier cosa por saberlo: por eso las publico (Aub, 1965).

En la primera vuelta, dedicada a su hija María Luisa, una maestra sale de la cárcel en libertad condicional por medio de un indulto. Vuelve a su pueblo, con su marido y su hijita, donde ha sido sustituida por una buena criada que cumple las funciones de amante y madre. Antes de que pueda organizar su vida de nuevo vuelven a encerrarla por otro proceso pendiente.

En esta obra no pasa desapercibido un comentario despectivo de uno de los personajes para con los exiliados:

Damián.- A lo mejor eres de los que se hacen ilusiones de que los de México o los de Francia llegarán aquí algún día con el maná. Vas aviada: Aquellos sólo piensan en hacerse ricos con el dinero que robaron (Aub, 1965: 23).

En la segunda vuelta, dedicada a Elena, se trata de un obrero que después de 22 años de cárcel vuelve a su casa y encuentra que ya no hay sitio para él. No puede volver a encontrarse con los viejos amigos porque les comprometería peligrosamente y difícilmente podrá encontrar trabajo pese a su profesionalidad. Sus hijos oscilan entre la prudencia y una tímida oposición al régimen.

En la tercera vuelta, la del 64, dedicada a Don Leandro Fernández de Moratín, Max Aub comienza con buen pie:

Nada de lo que sigue es invención. Me lo refirió -con puntos y comas- mi hermano (Aub, 1965: 53).

El lector advertido podrá, a partir de este momento, estar muy alerta ante la invención que se avecina, porque sabrá que Max Aub no tuvo nunca un hermano.

Cuenta la historia de *Rodrigo Muñoz* (su hermano, que bien pudiera ser él mismo), que entra en España el 24 de enero de 1964 por la frontera de Portugal procedente de México, del exilio, y fallece dos meses después de un infarto, después de cumplir sesenta y tres años. Antes vuelve a asistir a la tertulia literaria a la que solía acudir antes de exiliarse y se reencuentra con los antiguos amigos y conocidos. Su intención es quedarse, pero en las primeras entrevistas comienza a comprender que es imposible. De nuevo el contraste entre la interpretación del exilio desde España:

Mariana.- ¡Cómo han debido cambiar vuestras ideas acerca del regreso! En 1945, a rebato, a fondo, sobre caballos blancos, cargando, no dejando hueso sano del enemigo; en 1948, dispuestos al diálogo, al perdón, la mano tendida, generosos. En 1950, de igual a igual y, desde entonces, cada vez más pequeños, hasta tocar, vencidos, a la puerta: ¿Dan su permiso? A menos que añadáis: -Ave María Purísima (Aub, 1965: 57).

y desde el exilio por los propios afectados:

Durante años tuve la seguridad de que regresar era una cobardía, un deshonor. Luego, con el tiempo, otros opinaron que debíamos estar aquí³. ¿Hasta qué punto me convencieron? Lo ignoro. Lo evidente: aquí estoy (Aub, 1965: 57-58).

3. Araquistain, por ejemplo. Llegó un momento en que los dirigentes en el exilio se dieron cuenta que había que estar en España, luchando en la oposición al franquismo desde dentro, porque si no perderían el contacto con los grupos que se movían ya aunque con dificultades.

A *Rodrigo* no le gusta nada lo que encuentra de nuevo ni la actitud de suficiencia de los jóvenes. Se mencionan los casos de exiliados famosos que volvieron, como Bergamín, que tuvo que salir de nuevo a punta de pistola, y Casona, quien se tragó todos los feos que le quisieron hacer pero que finalmente consiguió triunfar. La censura siempre presente y la amargura de los que sufrieron la cárcel y las penurias de la postguerra en España:

Desterrados no lo erais vosotros; desterrados, nosotros (Aub, 1965: 64).

Y la confirmación de que todos se han doblegado para sobrevivir. Metidos en una especie de agujero de incomunicación igual que los exiliados que no se llegaron a integrar en el país de acogida, como por ejemplo Riancho cuando decía:

"¡Que se fastidien! Me iré de México sin haber visto Xochimilco". Y se fue sin ir (Aub, 1965: 69).

Max Aub, en la piel de un supuesto "hermano", está imaginando su vuelta. Encuentra a los antiguos amigos, ahora Académicos, acomodados, aunque se permitan hablar contra el Régimen en privado, que no aceptan que se les critique su postura

Melchor.- Entonces, ¿por qué has vuelto? ¿Crees que te van a rendir pleitesía? ¿Por qué? ¿Porque además de portarte decentemente viviste como Dios? Como comprenderás, no son razones. O a lo sumo, para que te hagan el vacío. Dejando aparte que yo ya era entonces el reaccionario, el triste socialista de Besteiro; tú... creías en un hombre nuevo... Luego te habrás dado cuenta de que, si lo hay, que lo dudo, es para mucho más tarde, cuando ya nadie se acuerde de nosotros (Aub, 1965: 76).

Los amigos le dejan claro que si viene a morir tranquilo no va a tener problemas, pero no podrá hacer política ni ocupar ningún puesto, todos están ocupados.

Esto cambiará ¡qué remedio! Pero vosotros estáis fuera de juego (Aub, 1965: 78).

Como escritor es un completo desconocido para los jóvenes porque no han leído sus obras, todas censuradas (en lo que se identifica con el autor del cuento, Max Aub). Algunos, ignorantes y engreídos, no toleran que se les responsabilice de su ignorancia, preocupados sólo en divertirse y conformes con el Régimen:

Luis.- ¿Qué quisiera?, ¿que hubiéramos levantado España para que ahora venga a disfrutarla? Media vida en el extranjero y ahora que España ha llegado a punto de caramelo, volver para tumbarse a la bartola y chupar del bote (Aub, 1965: 98).

Aunque hay algunas excepciones, como *Carlos Soriano* que, aunque también es un ignorante, es un idealista que se entusiasma con el regreso de los exiliados, pues opina que aunque sólo sea por su presencia son muy valiosos porque demuestran que siguen vivos.

Max Aub aún no había viajado a España y está imaginando cómo podría ser su regreso, regreso que no es posible ni siquiera en la ficción, porque una nota enviada por la policía le obliga a abandonar el país en veinticuatro horas. Los amigos se movilizan rápidamente pensando en un escrito de protesta que firmarían todos los intelectuales, desde Aleixandre a Pemán, Aranguren a Neville, Aldecoa, Zamora Vicente, Fernández Almagro, Sánchez Ferlosio, Cela, Hierro... etc. Pero Max Aub sabe que es inútil, como lo sabe el camarero que los ha estado atendiendo en el café:

Perdonen los señoritos, pero ustedes parecen tontos... (Aub, 1965: 114).

Es a esta obra a la que se refiere Max Aub cuando, después de escribir su diario del viaje por España (¡que realiza en 1969!), *La gallina ciega*, se da cuenta de que no ha cambiado en nada la idea sustancial, lo que le pone sobre aviso en que ya llevaba una idea preconcebida de lo que se iba a encontrar:

Hablamos de dos mundos distintos. Al fin, yo soy la gallina muerta, desplumada, colgada en el mercado común. Uno de esos pollos colgados, desplumados que me horrorizaban cuando niño y que ya aparecen en *Fábula verde*. Mi idea

era que *La gallina ciega* era España no por el juego, no por el cartón de Goya, sino por haber empollado huevos de otra especie... (Aub, 1971c: 406).

Max Aub anhelaba volver a España, pero la España que recuerda sólo existe en su imaginación y en su obra, porque no hay una sólo visión de España. Es el eterno debate ante lo inaprehensible de la realidad. Para él sin embargo era una sustitución,

Regresé y me voy. En ningún momento tuve la sensación de formar parte de este nuevo país que ha usurpado su lugar al que estuvo aquí antes; no que le haya heredado. Hablo de hurto, no de robo (Aub, 1971c: 408).

En otro caso estarían las historias que son en parte autobiográficas como *Pequeña historia marroquí* (Aub, 1971g), en la que encontramos a un *Claudio Mendizábal* que perdió el barco para ir a los E.E.U.U. en 1942, al igual que el propio Max Aub. El personaje tiene un visado de entrada que ha caducado y que le entregaron a petición de *John Dewey*, nombre de ficción de John Dos Pasos, que fue quien realmente entregó el visado a Aub. También aparecen las alusiones a Gide, con quien se entrevistó el escritor poco antes de que le apresaran en Francia

- ¿Qué hacer? -le pregunté.

- Callar, callar, callar -me contestó el famoso viéjo (1971g: 189).

El mismo Max Aub se introduce en la ficción como lo hizo en *La calle de Valverde*

Telegrafiado a Enriqueta. Mendizábal me enseña la traducción de un poema de John Parkinson Murray, hecha por su amigo el escritor español de nombre alemán, acerca de la Medina que recorreremos lentamente, a pie. Bueno o malo, lo copio (Aub, 1971g: 190).

Datos autobiográficos desperdigados a lo largo de su obra que serán fundamentales para reconstruir la biografía.

2.- El manuscrito perdido y encontrado: Técnicas de autenticación

¿Cuál es la diferencia entre los falsos personajes históricos y el resto de los personajes de Max Aub?: Los tintes de verosimilitud histórica. El autor utiliza el recurso del historiador o el antropólogo que se "encuentra" accidentalmente con lagunas históricas, personajes de existencia real que han pasado desapercibidos. Va cubriendo los "huecos" de la historia. En muchos casos se sirve de vestigios "encontrados" por azar y se decide a publicarlos como si su intervención se limitara a la del simple instrumento (*Antología traducida*). En esta labor reparadora de la historia intervienen otros personajes igualmente ficticios a quienes supuestamente recurre Max Aub. Son estudiosos que atestiguan la seriedad de la publicación o raros traductores de prestigio internacional de lenguas muertas.

No llega a ser exactamente el caso de *Luis Alvarez Petreña*, que es un claro antecedente tanto de *Jusep Torres Campalans* como de otras novelas como el *Juego de Cartas*, pero en líneas generales participa del mismo esquema del "manuscrito encontrado". En este caso es el *diario* que deja el frustrado escritor a su amigo Max Aub en Valencia, en 1930-1931, y que conforma la primera parte publicada por entregas en *Azor*, números 2 a 17, Barcelona, octubre 1932 a febrero 1934.

En la segunda parte, publicada en México en 1965, Max Aub nos hace sospechar que pudo haber sobrevivido al "suicidio" que suponíamos seguro en la primera parte y aparece de nuevo en México con el nombre de *Miguel Mendizábal*, que tendría en su poder unos escritos (de nuevo el manuscrito encontrado) acerca de *Leonor*⁴

4. Publicada aparte en *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco y otros cuentos*, (Aub, 1960).

(*Laura* en el primer volumen). Sin embargo se mantiene la duda acerca de su desaparición.

En la tercera parte, la definitiva, Max Aub, como personaje unamuniano de su propia ficción, se encuentra con su creación en la clínica inglesa donde es intervenido en 1969. *Petrefia* había estado viviendo bajo el nombre de *Tomás Covarrubias* (*Tomás Cuevas Rubias*). Ahora es cuando muere definitivamente no sin antes cederle a su antiguo compañero un último manuscrito y negar la autoría de la segunda parte, construida alrededor de *Leonor*.

El descubrimiento de manuscritos perdidos es el fundamento de la *Antología traducida*, en la que incluye biografías de supuestos poetas menores, tanto de la antigüedad clásica como árabes. Hay que tener en cuenta en esta acción la influencia de autores como Ramón Gómez de la Serna y sus *Falsas novelas* y sobre todo de Cendrars, quien, como dijimos en el punto anterior, aparece mencionado en la novelística aubiana por su *Antología negra*. Max Aub se identifica con él a través del personaje *Luis Alvarez Petrefia* (tercera parte). *Antología traducida* es la reivindicación del poeta desconocido:

No hay duda que entre miles llamados menores existen algunos que escribieron un poema, tal vez dos o tres, tan buenos como los mejores (Aub, 1963: 141).

En donde residen igualmente las ideas del unanimismo de Jules Romains que acompañan a Max Aub desde su juventud. Igualmente sospechamos que es el propio complejo de Aub de no ser realmente un buen poeta lo que le lleva a mirar con afecto y respeto a los antepasados que se encuentran en su caso.

Se inventa una serie de poetas clásicos y medievales, desconocidos, segundones, su biografía y su "obra", las relaciones con otros autores y estudiosos (reales o imaginarios, hecho que induce a confusiones) y además se inventa dos "traductores" expertísimos que le habrían ayudado. Además supone una burla del método expositivo de la "documentación" de autores "clásicos" que se hace habi-

tualmente, en lo que se emparenta directamente con *Jusep Torres Campalans*, que, como hemos dicho, es un remedo de los libros de arte al uso.

El papel de los traductores es fundamental, son los "eruditos" que aconsejan y ayudan a Max Aub que, razonablemente, no tenía que ser tan versado. Estos serían *Howard L. Middleton* y *Juan de la Salle*.

Los poetas a veces sólo son autores de un poema, de una frase. Por exponer algunos ejemplos:

Marco Bruto Crispo (48-17). Natural de Padua, amigo inicialmente de Ovidio perteneció al círculo de Mecenas del que salió por sus malas artes. Tal vez tuviera que ver con el destierro del poeta de Salmona. En contra de lo que pudiera hacer suponer su apellido, no era de la familia de Salustio. Cayó a su vez en desgracia el año 13 y Augusto prohibió que se volviera a hablar de él. El poema, dedicado a Ovidio, estaba inscrito en el muro de su celda:

Mientras yo viva, César, vivirás (Aub, 1963: 144).

Nahum ben Camliel (350-395). Heterodoxo surgido del cisma entre cristianos y judíos, permaneció en el olvido por culpa de los talmudistas.

Subandhu (siglo VII). Poeta persa que, aunque parezca extraño, escribió en sánscrito y Max Aub, muy cuidadoso con las traducciones, avisa previamente que utiliza una "versión" alemana de una supuesta autoridad, *Heinrich von Baumgartner*.

Azzobal (¿902-980?). Amiga de la princesa Walada, bisnieta de Abd-ar-Rahman III, a la que debió servir de consejera por la diferencia de edad:

Me echais en cara mis amantes jovenes / no comprendéis, oh ignorante, / que
sigo siendo fiel a AC / a aquel su espléndido vigor; / que cuando me posee
un ágil árabe / es el mejor recuerdo que yo puedo / dedicar a su imperecede-
ra gloria. / Los años sólo pasan para ti, / viejo antes de nacer, Aben
Tofail (Aub, 1963: 151).

Ibn Bakr (1001-1072). Nació en Granada y murió en Almería. Sólo se conocen de él poesías sueltas que *Slam* (otro supuesto erudito), menciona en papeles todavía inéditos, y Max Aub informa en nota aparte su fuente documental: la Biblioteca Nacional de París, Fondo de Manuscritos (B.K. 242-492). Este poema desolador debió ser escrito en la vejez:

Si puedo hacer el mal: ¿por qué no lo hago? / (...) Si puedo hacer el mal
igual que el bien / y me abstengo de ello / es porque me conviene (...) Por
eso estoy tan triste y no hay ninguna mujer (...) que alegre mi corazón. /
Si no tuviera otro mundo / ¿qué sería de mí? (Aub, 1963: 152).

Josef Ibn Zakkariya (1124-¿1180?), que nació en Zaragoza, de conocida familia judía y fue padre o abuelo del famoso cabalista del mismo apellido que quiso, en su tiempo, convertir al Papa Nicolás III. Max Aub le observa cierta influencia musulmana a pesar de todo.

Ramón de Perpiña (1081-1116) estuvo en la corte de Berenguer Ramón II. No lo estudia *Milá* (de nuevo el erudito que avala su autenticidad) en su excelente libro acerca de *Los trovadores de España*. Max Aub, en un tono muy entendido asegura que después de estudiar a este autor, no puede haber ya duda de la influencia árabe en la literatura provenzal, pero, por si acaso, traduce esta muestra de la primitiva lírica de la lengua de oc.

Pere Porfiat (1148-1173) nació en Perpiñan, murió ajusticiado, con razón, en Marsella. Aventurero, desvergonzado, amenizó la corte de Raimundo IV de Tolosa, se burló de la pasión de *Jofre Radel* por su famosa *Princesa lejana*. La canción aquí traducida tal vez se refiere al conocido poema del príncipe de *Blaiá*. La mano derecha de *Pere Porfiat* fue echada a los cerdos por decisión de un eclesiástico cuyo nombre se ha perdido, como con *Guillermo de Cabestany* (1162-1197), que, siguiendo tradiciones clásicas, su corazón fue "comido por su amante por maquinación del esposo de ésta". También se incluye un *Anónimo*, del s. XII o XIII, un

fragmento de un poema épico húngaro, descubierto en 1912 en la Biblioteca Municipal de Budapest.

Ibn Hassan Al-Abbar. Poeta marroquí del s. XIII que, como la mayor parte de los poetas árabes vivió de la mendicidad. Su poema recuerda a España, similar a los poemas de Max Aub sobre el mismo tema escritos en campo de concentración.

Como es de suponer, algunas relaciones entre los poemas que transcribe y poemas reales de personajes reales, nos dan la "clave" de su inspiración y apoyaturas, como en el caso de *Ramón de Perpiña*, que le recuerda a Miguel de Unamuno: "¿Recordaría Miguel de Unamuno este poema cuando escribió '¿Veré por tí?'. La indiferencia de don Miguel hacia la poesía de este tipo aconseja pensar lo contrario: El ve, sin que, en el fondo, le importe que la "otra" le diga:

"estoy ciega". CIEGO: ¡Ay, ciego de ti ciego, / tu cintura mi tronco / tu pecho mi desierto / tus piernas mi alameda / tu vientre mi mar muerto! / (...). Mas cuando se hace de día ... (Aub, 1963: 156).

También en el caso de *Pere Porfiat*, que le recuerda al "conocido poema del príncipe de Blaiá".

La labor de *Antología traducida* está en relación con la imposibilidad de la traducción, tema de reflexión de los intelectuales en el exilio (recuerdese a *José Gaos* en el cap. II punto 3), debido a que la mayoría de los intelectuales que llegaron a hispanoamérica se ganaron la vida mediante las traducciones. También está en relación con la "falsificación de la historia", tratada por M. Bloch en *Introducción a la Historia*, libro que Max Aub traduce, junto con Pablo González Casanova, en 1952 para el Fondo de Cultura Económica de México.

La novedad aportada por M. Bloch es considerar que no es tan importante discernir entre lo verdadero de lo falso, sino que, una vez descubierto el engaño, lo interesante es descubrir sus motivos, pues una mentira puede ser, a su manera, un testimonio. Probar simplemente la falsedad de los datos no conduce más que a evitar un error pero no a adquirir un conocimiento. Y descubrir las falsedades no

es tan importante porque los plagiarios se traicionan con frecuencia por sus errores, por eso a Max Aub no le importa que le descubran, incluso sigue expresamente algunos ejemplos de las proezas ficticias evocadas por M. Bloch.

No tiene sentido repetir lo que ya se expuso en el capítulo III, sólo recordar algunos casos mencionados por el historiador como ejemplos, como el sabio alemán que redactó en griego una historia oriental que atribuyó a un autor ficticio, *Sanchoniaton* (Bloch, 1952: 76). De él comenta Bloch, con razón, que hubiese podido adquirir gran reputación de helenista con mucho menos esfuerzo del que se tomó en falsear el documento.

Puede haber, según comenta Bloch, epidemias colectivas, épocas mitómanas, en las que surgen montones de documentos falsos según el gusto de la época, como los poemas escritos bajo el nombre de *Ossian*, poesías supuestamente medievales de *Clotilde de Surville*. Claro que Max Aub disponía de un ejemplo literario más contundente que será citado como inspirador de *Jusep Torres Campalans* y de él mismo como narrador, el *Cide Hamete Benengueli*, el supuesto autor del Quijote, a quien menciona en la Introducción de *Jusep Torres Campalans*.

Otra cuestión es la que comportan los plagiarios. En la Edad Media el plagio parecía ser el acto más inocente del mundo, los analistas y los hagiógrafos copiaban sin el menor escrúpulo trozos enteros de escritores antiguos. Precisamente en los periodos en que se veneraba más la tradición es en los que se tomaban más libertades (Bloch, 1952: 77).

La fórmula más insidiosa para el historiador empeñado en averiguar la verdad sería el descubrimiento del retoque en documentos auténticos o el

bordado en las narraciones, sobre un fondo aproximadamente verídico, de detalles inventados (Bloch, 1952: 78).

Esta es la fórmula adoptada sin duda por Max Aub.

Marc Bloch introduce una idea fundamental en la obra aubiana, *el azar en la historia*. Si bien es cierto que la mayoría de los acontecimientos son previsi-

bles, si se está atento a los numerosos factores que los promueven, y la prueba es que hay personajes que son capaces de entrever su alcance, las causas próximas se ocultan generalmente a todos, a los testigos y a los historiadores. Estas constituyen esa parte de lo imprevisible en la historia que corresponde al *azar*.

En general, como ya dijimos en el cap. III, lo que le interesa a Aub son los procedimientos que le ayudarán a construir su propia visión de la historia. Todos los ejemplos citados por Bloch le liberarán de la carga historiográfica fidedigna para crear una realidad ficticia que llegue a ser más real que la realidad documental, por lo que entraría dentro de la idea de Historia concebida por la escuela de los *Annales* para la cual toda realización que parta de la actividad del hombre tiene carácter de fuente para la historia.

Igualmente tiene relación con su faceta de "recopilador" de traducciones *Imposible Sinaí*, donde nos presenta unos escritos que se supone que han sido encontrados en los bolsillos y mochilas de muertos árabes y judíos que participan, y mueren, en la *Guerra de los seis días* de 1967:

Las traducciones deben mucho a mis alumnos (Aub, 1982: 7).

Aquí Aub ni siquiera es el traductor, su labor se reduce a "seleccionar" y presentar a los personajes.

En la misma línea se encuentran las *Subversiones*

Versión de versiones, subversiones, pues, y no es chiste, porque, al fin y al cabo, el paso de tanta lengua a otra, a la fuerza ha de llevar al trastorno, la perturbación y la destrucción que, según el diccionario, viene a ser la subversión, aunque aquí sólo emplee el vocablo en su sentido exacto de *versión, forzosamente inferior por haber pasado por tantas aproximaciones* (Aub, 1971h: 9).

La prueba de que relaciona este libro con los anteriores es que añade:

De lo único que respondo es de que existen los originales, cosa que no puedo hacer de otras traducciones que por ahí corren con mi nombre (9).

Y de nuevo trata de los poemas secundarios de autores desconocidos. ¿Cómo no pensar de nuevo en Cendrars ante la "Danza pigmea de los animales", el "Canto fúnebre de Africa Ecuatorial", el "Canto religioso" de Tenka, el "Canto de iniciación caníbal" de Kwakieuti, el "Canto ceremonial al dios Hisiniamui" de Uitoto, la "Glorificación de un caníbal difunto" de Egipto, el "Canto gnóstico de Cristo" de Grecia o la "Plegaria por la inmortalidad" de Roma? y ¿cómo no recordar la primitiva *Fábula verde* ante la "Plegaria hindú a las plantas" de los Vedas?, con grabados de Mariano Pérez Mínguez, de la *Enciclopedia farmacéutica o Diccionario general de farmacia teórico-práctico* (Barcelona, Jaime Seix, editor, Fuente de San Miguel-6, 1888-89, 3 vols., en folio), ejemplar facilitado supuestamente por José Antonio Sánchez Ferlosio.

Estelle Irizarry los califica de "broma literaria" porque no confiesa la ficción

le toca al lector descubrir mediante una cuidadosa lectura que las supuestas obras maestras escritas por poetas menores son tan fraudulentas como son fantásticos sus autores (Irizarry, 1979: 115).

Y habla de broma literaria porque éste es el tema de su ensayo, pero apreciamos que, pese a la irrefrenable tendencia a falsificar la historia por parte de Max Aub, ésta no es el único motor que mueve su imaginación. Las ficciones literarias en nuestros días entre autores españoles también tuvieron que surtir su efecto en Max Aub, como el prólogo apócrifo de Francisco Ayala, el falso inédito unamuniano de Ricardo Gullón o la creación de Clara Beter que realiza César Tiempo.

Pese a la tendencia general de su análisis, no tiene por menos que citar a Carlos Mainer cuando habla de la deliberada confusión que practicó Aub entre literatura y vida, imaginación e historia (Irizarry, 1979: 116).

Los datos históricos a veces son fidedignos y conducen, igual que en *Campalans*, a confusión. Irizarry avisa:

El lector tiene que estar sobre aviso y fijarse en las fechas que provee el

antólogo [Max Aub] para darse cuenta de algunas equivocaciones tan sutilmente introducidas que pueden pasar inadvertidas (Irizarry, 1979: 118).

Pero Max Aub sale al paso de estas pistas disculpándose por su "pobre memoria".

Los recursos que utiliza para proporcionar autenticidad histórica a la antología son los mismos que conocemos en *Campalans*, mezcla de datos reales con ficticios, nombres inventados que se asemejan a los de autores verdaderos, etc.

Son innumerables las referencias a la ambigüedad y la mentira como eran numerosas en *Campalans* las referencias a la copia. Algunos poemas en torno a la mentira y la identidad pueden contemplarse como retos al lector.

Existen múltiples concomitancias entre *Antología traducida* o *Subversiones* y *Jusep Torres Campalans*. Como "antólogo" Max Aub crea a cada uno de los poetas, con su personalidad y su biografía (de nuevo biógrafo) totalmente fantástica, y posteriormente procede a construir un texto, en poesía o en prosa, dependiendo de la personalidad del supuesto autor y de la época en que vive. Los textos son habilísimos, "capaces de engañar a un experto", pero manteniéndose próximos a la parodia y la caricatura. ¿Por qué no hemos oído de ellos antes? Porque la fama y el olvido son factores muy variables.

La variedad de temas es amplísima (el amor, el odio, la homosexualidad, el incesto, la mujer, la muerte, la historia o la nostalgia por la patria perdida) y los poemas (encontramos la jarcha, el zéjel, haikai, epigrama, poema épico, verso libre y prosa) nos recuerdan la habilidad practicada por Max Aub a la hora de pintar (*fauve*, cubismo, expresionismo, abstracción...). Los plagios y autoplágios son intencionados, a menudo nos encontramos con versos que parecen conocidos y el humor siempre presente, factores que nos recuerdan una y otra vez la novela que hemos estudiado.

En *La confesión de Prometeo N*, cuento publicado en *Ciertos Cuentos* (Aub, 1955), Max Aub, aparte de actualizar un antiguo mito, introduce, censurándolo, el plagio utilizado por su personaje en la nota preliminar "del traductor", que es

él mismo, que trabaja una vez más sobre un misterioso "manuscrito encontrado".

No diré, según costumbre cómo llegó a mis manos el manuscrito; importa el hecho en sí, quede, por una vez, la curiosidad insatisfecha.

Me preocupan ciertas interpolaciones de autores ilustres; Prometeo N., a más de hurtar secretos industriales, no tuvo reparo en adueñarse, sin comillas, de frases enteras de autores griegos de la mejor época; tal vez el paisanaje le pareció razón suficiente; quizá, habiendo aprendido a leer en ellos, se le fundieron en la sangre de la imaginación. No soy más que traductor y, aún en eso, respeté el original; único parto que los aficionados a la literatura podrán hallar aquí (Aub, 1955: 193).

Entre los documentos "encontrados" estaría igualmente el *Manuscrito Cuervo*:

Cuando salí, por primera vez, del campo de concentración de Vernet [sic] y llegué a Toulouse, en los últimos meses de 1940, encontré en mi maleta un cuaderno que no había puesto allí (Aub, 1955b: 145).

Coincide con la desaparición de *Jacobo*, un cuervo que tenía como mascota. *La Historia de Jacobo*, con traducción del idioma cuervo por *Aben Máximo Albarrón*, narra la historia de los campos de concentración y sus personajes.

Algunos crímenes ejemplares, aunque no sean realmente biografías, también participa de la idea de "documento encontrado", aunque no por azar, sino por expresa "recopilación" monográfica.

Un aspecto interesante en relación con este tema es el de los "capítulos imaginarios", o capítulos que los personajes se imagiran pero que no son reales ni siquiera dentro de la ficción, como la entrevista que supuestamente mantienen *Marga* y *Clara* en *La calle de Valverde*, y que Aub integra dentro de la narración sin previo aviso, enlazando mediante una técnica de fundido con el momento precedente, un *juego* más que Aub se permite con el lector (Aub, 1985c: 142-153).

El papel de los traductores, así como de los investigadores mencionados por Max Aub, es fundamental, son los "eruditos" que aconsejan y ayudan al escritor

que, razonablemente, no tenía por qué ser tan versado. Estos atestiguan y certifican la veracidad y autenticidad del relato.

Para leer y transmitirnos el *Manuscrito Cuervo* Max Aub tiene que servirse de la ayuda de *Aben Máximo Albarrón*, que traduce del "idioma cuervo". Los signos utilizados semejan lejanamente los egipcios con bastante humor, como el signo N, un ángulo que parece una huella de ave, Max Aub dice "la influencia pat (es clara)" o la S "(la preocupación lombriz es evidente)" (il. 161 en cap. VIII). El humor negro se extiende a los "agradecimientos":

Doy las más expresivas gracias a Su Excelencia, monsieur Roy, ministro del Interior, socialista como yo, que en 1940 tuvo a bien ayudarme a dar con el manuscrito y me proporcionó tiempo y solaz necesario, y aún alguno de más, para descifrarlo" (Aub, 1955b: 148).

Se trata de dar las "gracias" por la estancia en los campos de prisioneros, firmando *J.R.B. (J. R. Bululu: cronista de su país y visitador de algunos más, el cuervo)* en Marsella, 25 de julio de 1946, pero que evidentemente se trata del mismo Max Aub.

También aquí encontramos a "historiadores" eruditos entre los mismos prisioneros que introducen la última cuestión de este apartado: los testigos y los testimonios autenticadores de personas cualificadas:

(Datos debidos a la gentileza del Profesor Lowenthal, de la Universidad de Colonia. Barraca 33) (Aub, 1955b: 162).

Estelle Irizarry dice, hablando de *Antología traducida*,

Los lectores que hayan leído *Jusep Torres Campalans* ya saben que cuando Max Aub dota a sus personajes de ilustres amigos, es motivo de sospecha con respecto a su autenticidad, por ser un recurso que emplea a menudo para crear una ilusión de verdad (1979: 117).

En dicho libro los investigadores, traductores de lenguas muertas, serían *Howard L. Middleton* y *Juan de la Salle*, a los cuales dota de personalidad e

historia propias:

El primero, especialista en lenguas y literaturas eslavas, profesor de las Universidades de Washington y Oberlin, pasó diez meses en México, en 1955, aprovechando uno de sus años sabáticos, aunque estaría mejor decir que el aprovechado fui yo (...). Su fallecimiento, en 1959, hace imposible que le lleguen mis gracias. Que su dignísima Mabel, tan devota en nuestro trabajo, halle aquí la constancia de mi amistad. Fue hombre no sólo de estudio sino de gusto. Había nacido en Nueva York en 1899, de familia humilde; logró lo que fue gracias a su tesón sin falla y su inteligencia, si lenta, mucho más que mediana. A Juan de la Salle le conocí en Madrid, hacia 1930; fue de los pocos que supo, a fondo, árabe y sánscrito. En Medinacelli 4, pasó no pocas horas con Pedro Salinas y Jorge Guillén de quienes fue amigo. Le volví a encontrar en Rabat y Casablanca, en 1942. Hombre de muchos posibles, trabajaba con Levi-Provençal; en 1951 desapareció en un convento canadiense. Era -o es- hombre de pocos amigos. Si le llegan estas líneas sepa que le llevo en el corazón" (Aub, 1963: 141-143).

Nótese que la necesidad de autentificar la existencia de estos traductores que, a su vez, rubrican la existencia de los poetas desconocidos, pasa por citar a algún otro científico conocido internacionalmente, como Levi-Provençal.

Otros "entendidos" mencionados serían *Agustín Millares Carlo*, que aseguraría que *Publio Nevo* fue amigo de *Déximo Magno Ausonio*, maestro del emperador Graciano, o Milá y su estudio acerca de *Los trovadores de España*, que lamentablemente no incluye al poeta "recuperado", *Ramón de Perpiña*. También la observación del parecido entre un texto de Unamuno y el poema de *Ramón de Perpiña* sugiere que Unamuno pudo conocer el texto, cosa que probaría su existencia.

Max Aub utiliza inteligentemente lo que se conoce como la *psicología del testimonio*, pues suele utilizar testigos "presenciales". Sabe que sus declaraciones son dudosas, porque muchos se equivocan de buena fé, es algo natural y perfecta-

mente detectado que Aub utiliza con gran provecho (por ejemplo en *Juego de cartas*):

la verdad es que, en la mayoría de los cerebros, el mundo circundante no halla sino mediocres aparatos registradores. Añádase que, no siendo los testimonios en verdad sino la expresión de recuerdos, los errores primeros de la percepción se exponen siempre a complicarse con errores de la memoria, la resbaladiza memoria que ya denunciaba uno de nuestros viejos juristas (Bloch, 1988: 81).

En ocasiones Max Aub recurre a personajes célebres que le prestan su apoyo incondicional para figurar dentro de la ficción. En el caso de *Jusep Torres Campalans*, como hemos visto, incorpora el testimonio y los escritos de Jean Cassou. En el caso de *Luis Alvarez Petreña* es Camilo José Cela, quien le comunica, en la segunda parte, mediante una carta que, casi con toda certeza, el cadáver del poeta fue encontrado en una playa en 1931 y enterrado, por lo que no pudo escribir nada después:

Camilo José Cela, que, además, es hombre muy servicial, conoció las dudas acerca de la paternidad de estos textos en su carrera de obstáculos norteamericana, en 1964. De vuelta en Palma de Mallorca, me hizo saber lo que sigue por uno de sus siempre excelentes secretarios:

...el cuerpo de L.A.P. fue encontrado en la playa de la Ensenada de Campos y fue inhumado en el cementerio de Baños de San Juan el 18 de agosto de 1931 según consta en el juzgado de dicho pueblo. Lo registraron naturalmente como "desconocido", pero por las corrientes marítimas y las fechas C.J.C. supone que no puede tratarse de otra persona. La tumba no pudo hoy, naturalmente, localizarse. / C. J. C. espera que este dato sea suficiente para resolver dudas y está dispuesto, si usted lo juzga conveniente, a hacer sacar copia autenticada notarialmente del documento (Aub, 1971f: 126).

En Retrato de un general, visto de medio cuerpo y vuelto hacia la izquierda,

fechado en 1968, se incluye una nota preliminar muy curiosa para lo que nos interesa:

Conocí realmente al protagonista *George Smith*, nació en 1912 en Newport, Arkansas -tesis sobre *Los prolegómenos marxistas de la Revolución Rusa*.

Formó parte de la Brigada Lincoln en 1937. Acaba de morir de infarto de miocardio.

En la obra cambio nombres, fechas, lugares, no su manera de pensar ni de enfocar la vida. Se reconocería (Aub, 1969b: 8).

La trama se desarrolla en Vietnam, en febrero de 1968, el General, amigo de *Smith*, se ve obligado a torturarlo, igual que a su propio hijo.

Soldevila nos dice que es "histórico" en la medida en que el autor quiere hacerlo creer al lector, y lo pretende en su prefacio a la edición de 1969

(nota 44) Consúltense las páginas 7-8, donde se dan señas y señales de **Georges Smith**.

Citamos las líneas que nos conciernen ahora:

la última vez (que nos vimos fue) hace unos diez años, en el Canadá, donde nos encontramos, ayudando un poco a la casualidad, en las orillas del Saint Laurent. Era otoño, todo resplandecía de oros: limón, azufre, naranja, leonados, mieles de abeja y arce. pescamos, remamos. Charlábamos tumbados del todo o a medias en el barracón bien acondicionado de un ausente amigo común⁵. Quedamos en volvernos a ver en New York. No coincidimos.

Para Soldevila este personaje no es más histórico que su *Campalans* ni menos que su póstumo Buñuel.

Lo sabemos por ser nuestro el barracón de las orillas del río San Lorenzo en que Aub y Smith se encontraron por última vez, exáctamente en los días 21 y 22 de octubre de 1962 (Soldevila, 1974: 28).

Hemos tenido ocasión de demostrar la ingente documentación que utiliza Max Aub

5. Se trata de I. Soldevila.

para documentar su novela, pero no es el único caso en que recurre a una extraordinaria documentación o a la referencia a eruditos conocidos o desconocidos. En *Antología traducida* menciona la "Biblioteca Nacional de París, Fondo de Manuscritos (B. K. 242-492)"

En *Jusep Torres Campalans* hemos comprobado el método tan complejo que utiliza para construir la historia:

Es decir, descomposición, apariencia del biografiado desde distintos puntos de vista; tal vez, sin buscarlo, a la manera de un cuadro cubista (Aub, 1985: 21).

He tenido que reconstruir esta historia como un rompecabezas. Solo me hubiera sido imposible: lo debo todo. Anduve con muletas, preguntando aquí y allá, alborotando a todo el mundo, como un almoneda. (p. 27, (1)).

Pero algo de "descomposición" o "reconstrucción" hay también en *Luis Alvarez Petreña*, con textos inventados de un supuesto escritor que además tiene otros textos inéditos que después se descubren falsos...

No es nuestra intención adoptar la actitud de los críticos anclados en normas tradicionales de búsqueda de fuentes y denuncia de plagios. Estamos de acuerdo con I. Soldevila en reconocer en Max Aub una actitud artística que lo emparenta con la utilización del "collage", tanto en pintura como en literatura, con el inmediato antecedente de Valle-Inclán⁶.

6. Soldevila se refiere a la actualización de los viejos temas utilizada por Max Aub en sus primeras obras de teatro, pero bien se puede extender a muchos otros casos de su producción (Soldevila, 1974: 20).

3.- Antecedentes y consecuentes de Jusep Torres

Campalans

Luis Alvarez Petreña, la invención de un poeta ficticio en los años treinta, es el primer antecedente claro de *Jusep Torres Campalans*. En la primera edición, Aub deja patente su antipatía hacia el personaje, modelo por excelencia del escritor orteguista y nihilista, escritor mediocre y asiduo de los cafés.

Luis Alvarez Petreña nació el 28 de mayo de 1897, en Tudela; murió a la vista de Palma de Mallorca el 12 de agosto de 1931. Estudió en Zaragoza sus primeras letras y se doctoró en Derecho en Madrid. Sus padres, Luis Alvarez Lanuza y Francisca Petreña Andrés, fueron pequeños y acomodados terratenientes de ascendencia aragonesa. Publicó en Zaragoza, en 1918, un libro de versos, *Lucha*, que pasó desapercibido, influido por los parnasianos y Rubén Darío. En 1925 publicó en Madrid su segundo y último libro, *Horas*, y se casó con la señorita J.M.A. Trató de escribir una novela pero no la llevó a buen fin (Aub, 1971f).

Es una novela que supuso la ruptura de Max Aub con el mundo orteguista deshumanizado del que había intentado formar parte. El personaje es un amigo suyo, al menos así se considera, y le envía su obra póstuma, un texto dedicado a una mujer, *Laura*, de la que está enamorado perdidamente. A pesar del desagrado que le produce el personaje y la historia, Aub obedece al deseo expreso del amigo de publicar el manuscrito. Después se supone que el poeta se suicida en el mar entre 1930-1931.

Al aparecer *Luis Alvarez Petreña* el año 1934, Domenchina, que había publicado en Madrid, en 1929, una obra similar titulada *La túnica de Neso*, en una crítica reticente y ambigua⁷ dudaba entre inclinarse a ver en él al héroe

7. "Luis Alvarez Petreña", en *Crónicas de Gerardo Rivera*, México, 1946, pág.

imitado y contrahecho, mal hecho, diminuto... un Werther de vertedero, (...) o reconocer al "ejemplar exacto, prototipo de la decadencia y degeneración contemporáneas",

según cita de Eugenio G. de Nora, que añade a su vez:

Luis Alvarez Petreña es un libro-límite; la encarnación de una causa al mismo tiempo estética, espiritual, social, y simplemente, humana, desde la cual es preciso regresar a un punto de partida. Del empacho del subjetivismo pasaremos, en efecto, al reconocimiento de la objetividad pura y simple, casi despersonalizada (Nora, 1970: 22).

I. Soldevila entiende que Domenechina no supo ver en el wertherianismo de *Petreña* las características de su generación en aquella época. (Soldevila, 1973: 58).

Puede ser que se haya magnificado la significación de esta novela de juventud de Max Aub pues, como ya hemos visto, *La túnica de Neso* de Domenechina ya trataba el tema del rechazo al intelectual deshumanizado y tampoco es el único ejemplo. José Díaz Fernández en el relato central de *El blocao*, compuesto por otros seis, trata igualmente el tema problemático de la inserción del intelectual pequeño-burgués en el movimiento revolucionario. El protagonista, proyección irónico-satírica del autor, es un joven de clase media que vive preso de la contradicción entre la vocación revolucionaria y su incapacidad para practicarla. La falta de disciplina y los escrúpulos humanitario-burgueses que le hacen retroceder ante la violencia, le incapacitan para practicar sus ideales. Su frustración le produce un prematuro envejecimiento amargado por la idea del suicidio.

Díaz Fernández

es el primer escritor de su generación que, frente a la deshumanización y la asepsia ideológica vanguardistas, exalta lo humano como contenido esencial del arte y proclama el compromiso como deber ineludible del escritor, (Fuentes, 1970: 1 y 12).

Entre los años 1930 y 1931 publica *El nuevo romanticismo* y, junto con Arderius y Antonio Espina, la revista *Nueva España* que supone un llamamiento a la politización del intelectual. Hay que tener en cuenta asimismo que es una tendencia muy extendida en los últimos tiempos de la Dictadura y la Monarquía. Los libros sociales de tendencias revolucionarias invaden el mercado editorial. Las protestas contra el régimen acaparan la atención de editores y lectores. Aparecen nuevas editoriales de matiz progresista como Historia Nueva, Ediciones Oriente, la Editorial Cénit, Zeus, la Editorial Hoy o Editorial España, que difunden las obras más avanzadas del pensamiento izquierdista europeo bajo la concepción de una cultura popular opuesta al criterio minoritario y selectivo de Ortega y su grupo. Se publican obras afines al pensamiento socialista y de literatura revolucionaria rusa y alemana, desplazando la filosofía culturalista alemana y la literatura formalista francesa, más reaccionarias, que son divulgadas en cambio por las editoriales orteguistas (1).

La toma de conciencia de los jóvenes relacionados inicialmente con el movimiento vanguardista de la *Revista de Occidente*, como Max Aub, viene dada por el ambiente. Entre los escritores socialmente más comprometidos en los años 1928 a 1931 se reconocen dos vertientes,

la de los escritores -Arderius, Díaz Fernández y Sender- de origen pequeño-burgués que orientan su obra hacia la literatura proletaria, y la de los militantes obreristas -Zugazagoitia y Acevedo- que escriben desde una perspectiva ideológica de la lucha de clases y dentro ya de la literatura proletaria (Fuentes, 1970: 1).

Sin embargo *El Blocao*, como *Imán*,

fueron despreciadas por la crítica especializada, por los lectores "cultos". (Conte, 1069).

Max Aub sigue esa corriente general tomando parte no por los orteguistas sino por las corrientes de literatura comprometida.

Luis Alvarez Petreña, como muchos otros personajes aubianos, se resiste a desaparecer, como las creaciones de Unamuno. No sólo vuelve a aparecer en otras dos partes de la novela sino que Max Aub le relaciona en los *anales* de *Jusep Torres Campalans*, como se incluye él mismo y los escritores de su generación.

El pintor ficticio también pervive fuera de la novela. Ya hemos podido comprobar en el capítulo anterior la cantidad ingente de *pinturas* que se conocen al margen de la novela, pero no sólo llega ahí su alcance, la identidad entre escritor y pintor es tan evidente que Max Aub llega a escribir la crítica de una exposición de Vicente Rojo firmándola como *J.T.C.*. Esta crítica lleva como título "Vincent, Le Rouge", en memoria de Vincent Van Gogh, llamado "El Rojo"⁸, y como no sabemos si fue o no publicada, la reproducimos íntegra en los apéndices. En ella se perciben las obsesiones que hemos observado que el autor vierte en la novela

Cuadros de este tipo se hacen en todo el mundo. Pintura para los sentidos, no para la razón. Un movimiento de esta amplitud no puede, por otra parte, más que atender a razones. No es lugar para examinar el porqué; baste el hecho, que no se puede negar y, hágase lo que se haga, no se puede borrar (...) No hay que darle vueltas, ya las dio el *autor*, que así debiera llamarse el pintor de hoy.

La relación con la literatura, siempre presente

En Vicente Rojo, la influencia del Dubuffet de estos últimos años es tan evidente como su ligazón con los pintores españoles de su edad, por la *textura* (que tiene igual raíz que texto) y los colores. Podrán aborrecer sus cuadros, más no olvidar su fría desmesura y dimensión de la naturaleza.

Y la problemática social del arte:

Queda el problema social del arte abstracto: de si es o no comprendido por

8. Tal vez Aub pensaba en la película *El loco del pelo rojo*, de V. Minnelli (1956), basada en la historia de Gauguin y Van Gogh. Max Aub posee en su biblioteca *Vicente Rojo* de Juan García Ponce (México, 1971).

"el pueblo", si sirve o no al progreso. Púedese tomar la posición del que aseguró: "que me aprovechen ellos" y alzarse de hombros. No creo que sea ésta la de Vicente Rojo. No: vive su tiempo, imita -con lo que volvemos a dar con Aristóteles-, está con lo que hacen los demás, con dignidad, estudiando, buscando, hallando en la senda que actualmente se traza -andando- la pintura.

Que recuerda los mismos argumentos que ya utilizaba Max Aub en 1937 cuando habla del *Guernica* de Picasso.

El original *Juego de Cartas*, del que ya hemos hablado en el cap. VIII porque está ilustrado por *Jusep Torres Campalans*, fue publicado en México en 1964. Consta de dos barajas, una azul y otra roja, para las que se duplican los dibujos: mezcla de baraja española y poker, apoyados fundamentalmente en la línea y con un grafismo ingenuo y lúdico (ils. 149 y 149bis).

El personaje central es *Máximo Ballesteros*. De él hablan todos los demás a través de las cartas, (es un juego de cartas y una novela epistolar al mismo tiempo) escritas por cuantos tuvieron algo que ver con él en vida, pues se supone que se ha "suicidado". Como con *Luis Alvarez Peireña* el suicidio es dudoso. Podemos averiguar poca cosa del personaje, lo fundamental: que era bastante mujeriego. Las cartas van dirigidas a amigos que quieren averiguar la verdad de su muerte, y detalles desconocidos de su vida, ya que corren rumores de que su mujer, *Carmen*, le asesinó o propició su muerte.

Así nos podemos enterar, a retazos, de su personalidad, equívoca porque se basa en "testimonios", poco fiables porque las personas son contradictorias y no tienen la misma percepción de los hechos. Sólo viajó una vez, a París, y no le gustó. Uno de sus amigos, *Teodoro*, cuenta que encontró, después de morir, una nota en su cuarto:

La rapté, la maté. No podía hacer otra cosa. Se cerraba el círculo si no hubiese resistido, porfiaba, nada hubiera pasado. Pero tal vez era necesario

que sucediera lo que pasó para que yo me sucediera a mi mismo [Recuerda los *Crímenes ejemplares*]. No le gustaba ni el futbol, ni los toros, ni el teatro, ni el cine; a lo sumo jugó al dominó y al ajedrez. Es decir que le molestaba ser espectador, (Aub, circa 1964: s.p.).

Mantén a una niña retrasada mental de por vida, *Eugenia*, hija suya fuera del matrimonio. Este hecho, según *Baltasar*, debió amargarle la vida. El cariño que siente por los niños se demuestra por las relaciones con su sobrinito *Luisillo*. Sin embargo, en una ocasión que tiene relaciones turbulentas con *Milena*, una mujer casada, cuando ésta queda embarazada "lo arregla" y después no quiere saber más de ella. En general sentía remordimientos de "lo que no había hecho":

Era de otra época, educado en convenciones que han pasado a la historia (...) católico hasta las cachas⁹. Seguro de la existencia del pecado original (Aub, circa 1964: s.p.).

escribe *Lucienne*. Sin embargo *José Miguel* opina que no pudo tener religión y que creyó sólo en lo que veía. El *médico* que firma el Acta de defunción asegura que falleció de muerte natural, de una trombosis coronaria, a pesar de lo cual hay muchas personas que no se lo terminan de creer, como *Gloria*, y recuerdan ahora la desesperación en la que vivía, generalmente por culpa de su mujer, madrileña, que, católica y aconsejada por su confesor, se le ha estado oponiendo durante años. Al morir su marido, *Carmen*, que así se llama la esposa, se revuelve contra el confesor, culpabilizándole del

malentendido que arruinó mi vida. Usted me obligó -con las mejores intenciones- a un recato que quizá llevó a buscar en otras lo que no le concedía (Aub, circa 1964: s.p.).

Gerardo también cuenta que desde hacía 3 o 4 meses le encontraba desesperado y no se lo tuvo en cuenta, pero parece hablar de una desesperación existencialista, sin razones prosaicas y evidentes. *Rosa* dice

9. Como *Campalans*.

iba a lo suyo, que eran las demás. Cuantas más, mejor, sin importarle los medios, (Aub, circa 1964: s.p.).

Sin embargo *Elsa* admite que no pudo jamás "comprarle" a pesar de que lo intentó y *José Miguel* se lamenta de que

en su estrecho criterio creyó que (las mujeres) eran *otra cosa*. (Aub, circa 1964: s.p.).

Y un antiguo amigo de la infancia, homosexual comenta que le extraña enterarse de su "gusto por las féminas", porque

Cuando dormíamos juntos parecía ir por muy distinto camino (Aub, circa 1964: s.p.).

Y la carta de *Enmanuel* a *Doroteo*, indignada por las clasificaciones simplistas de machos, mujeres, maricones... parece indicar que la personalidad del protagonista era más compleja. Muchas mujeres dicen que era un aprovechado, pero *Mariana* asegura que en realidad lo que buscaba era

el gozo de las demás, para hacerlo suyo (Aub, circa 1964: s.p.).

María Rosa comenta que hace 30 años estuvo enamorado de ella, enviándole cartas en las que amenazaba con suicidarse, pero su *dentista* le califica de cobarde porque tenía pánico al dolor físico. *Emilio* dice que nunca le interesó la política, fue siempre un conservador de la religión de sus padres, aceptando el mundo tal como lo había conocido en la suposición fatalista que no era posible cambiarlo, como mucho mejorar la burocracia. *Antonio* cuenta que

Fue un político fracasado (...) tenía todas las cualidades para serlo: inteligente en lo suyo, desconfiado con los demás, hipócrita -o callado de sus pensamientos (...) le faltó ambición o era tan enorme que jamás la hizo patente (Aub, circa 1964: s.p.).

De pequeño acudió a un colegio de jesuitas, estudiando el bachillerato con *Daniel*. Entonces era de

espíritu vacilante, indeciso, tenaz y astuto. Necesitaba que alguien pensara

por él, le decidiese; entonces ejecutaba sin dudas y con valentía. No des-
puntó nunca de agudo pero uno podía fiarse de él (Aub, circa 1964: s.p.).

César cuenta de esa época:

Cuando otros son todavía niños, él ya era un hombrecito. Se las tuvo tiasas con sus padres mientras los tuvo. En su casa y en el colegio se llevó una cantidad de hostias que no tengo por qué contarte. Quería ser algo, alguien (...) Tal vez no acabó jamás de saberlo. Siempre le importaban más los medios que el fin (Aub, circa 1964: s.p.).

Vicente admite que *Máximo* fue un gran apoyo para él, animándole a seguir la carrera a pesar de las dificultades, aunque él mismo hiciera lo contrario de lo que recomendaba. *Luis* cuenta que estudió con él tres años de carrera y que luego la dejó. Desconocemos la carrera en cuestión, tal vez de literatura, dada su "afición secreta" a los relatos. *Alf* dice que se le daban bien los negocios, que lo difícil lo hacía fácil. *Lucas* cuenta que, al final,

había llegado a un estado en que todo le era igual menos el buen funcionamiento de su oficina (...) La rutina, la burocracia, se le fueron imponiendo poco a poco a medida que se le hacía más fácil. Cada vez le importaba más lo nimio, los detalles insignificantes. Tal vez se dió cuenta una mañana: la que se pegó el tiro. Si fue tiro (Aub, circa 1964: s.p.).

A pesar de esto *Mauricio* no es capaz de recordar a qué se dedicaba, sus amigos lo desconocían. *José Rafael T.* finalmente informa que era un *funcionario importante*, pero queda la duda de si le daba o no vergüenza serlo y por eso no lo daba a conocer.

Las relaciones con el primer *Luis Alvarez Petreña* son evidentes, pero también con el juego histórico que venimos observando. Si muchas novelas están basadas en los testimonios, y la proyectada biografía de *Buñuel*, novela también iba a basarse en gran parte en entrevistas, sabiendo que éstas son dudosas (lo admite en el prólogo *Conversaciones con Luis Buñuel* publicado en 1985 por Federico Alva-

rez), sigue la metodología del antropólogo. En el *Juego de Cartas* parece burlarse del método y para más enredo las cartas pueden barajarse con lo que varía notablemente el orden de una lectura a otra.

Luis Alvarez Petreña es de la generación de 1914. Es curioso que en 1934 ya hable Aub de esa *generación partida por el eje* por causa de la guerra, la del 14, cuando va a ser el tema fundamental de su literatura pero después de la Guerra Civil. Ahora resulta humorístico que *Petreña* diga:

Creo que mi salvación estaría en una revolución social. Una revolución como la rusa. No te rías, me la ves desear, no como un bien para los oprimidos -que no me importan- sino por mi, subjetivamente. Nada menos que una subversión total del mundo pido para posibilitar mi salvación, ¡calcula hasta qué punto me doy por perdido!, porque además esta revolución la veo tan imposible, que es quizás esta misma imposibilidad la que me la hace figurar como probable puerto. Si yo tuviese ánimos para emprender una vida nueva, ánimo para trabajar, sí, para trabajar manejando la pala y el pico durante ocho horas para luego descansarlas en un camastro, es posible que me salvara, despertándome. Pero soy incapaz de intentarlo, enclavado en la molicie, en el hábito de una vida cómoda. Me contento con lo que me dan, con esa literatura de evasión que nos ha legado la guerra (Aub, 1971f: 60-61).

Habla de Dios, pues lo que finalmente cree que le falta es fe, y de la soledad, todos los hombres están solos. La literatura, o el exceso de ella, lo enfanga todo, no puede haber sentimientos propios si se ha leído demasiado, pues se confunden con lo ya leído, además si se huele demasiado a literatura se huele a *podrido*.

En unos versos casi burlescos de *Petreña*, leemos:

te huele a muerte la boca, mi niña

frase que recuerda una anécdota del *Juego de Cartas*, en la que uno de los perso-

najes femeninos confiesa que el difunto se lo dijo después de mantener relaciones sexuales.

La segunda edición, en México en 1965, incluye una segunda parte que tiene muchas similitudes con el *Juego de Cartas*, pues reaparece L.A.P. en forma de otro manuscrito que accidentalmente va a parar a manos de M.A. En éste, mediante una serie de anotaciones sobre distintos personajes, conocemos las relaciones de los muchos hombres que pueblan la vida de *Leonor* (es fácil suponer que se trata de *Laura*), desde su propio padre, el marido y una lista considerable de amantes, admiradores o esclavos. Es un retrato de mujer inmersa en la represión sexual española. Finalmente se plantea la duda acerca de la muerte de L.A.P. a pesar de que Camilo José Cela comunica con exactitud las circunstancias de su muerte.

Una tercera edición, completa, que incluye una tercera parte, sería publicada en Barcelona en 1971. En la introducción de M.A. (Max Aub), de 1970, leemos:

No diréis, entre otras extravagancias que no tienen que ver con la literatura, que el escribir una novela alrededor de un protagonista debe de hacerse a la edad del mismo. Pero lo he hecho. Escribí la primera parte de este relato, memorias, novela, miscelánea o lo que sea, a los 28 años. La segunda hacia los 50 y la tercera a los 66. Si estuviese seguro de que se notara no lo diría. Me quedaré con la duda y sin saber si sirvió de algo. Supongo que no, a Dios gracias (Aub, 1971f).

Así como se incluye al poeta en los *anales* de *Jusep Torres Campalans*, el pintor es mencionado por *Petrefia* en la tercera parte, cuando habla de Cendrars identificándose con él (en realidad es el propio Max Aub quien lo hace como ya hemos comentado). El poeta de *Antología negra* sería quien "reveló el arte negro a Picasso y a Campalans" (Aub, 1971f: 179).

El supuesto poeta habría querido ser también pintor, como *Campalans* escritor en su juventud, y por aquellas fechas estuvo en París con Cendrars, Giacometti, Chagall, etc.

Sí: llegué a París por aquel entonces y quise ser pintor, pero me hice comerciante. ¿En qué? En este ramo me faltan referencias. Digamos en sedas. Sí; de sedas de Lyon (Aub, 1971f: 176).

Comerciante como Max Aub en su juventud, cuando quería ser escritor, una vez más los datos biográficos y autobiográficos se entremezclan próximos al caos.

3.1.- Dos piezas de teatro relacionadas con el anarquismo de Jusep Torres Campalans

Jusep Torres Campalans es una novela, *Un anarquista* o *El Cerco*, son piezas de teatro. Este hecho ha bastado para que no se relacionaran cuando las temáticas son afines y las características comunes evidentes. El análisis desde el punto de vista histórico esperemos que sirva para salvar los escollos interpuestos por la metodología derivada del análisis literario.

Un anarquista es una pequeña obra de teatro de las publicadas en 1960 con el título de *Obras en un acto*, (2 vols., México, Imprenta Universitaria). Ambientada en 1914, como *Jusep Torres Campalans*, y en Barcelona. La escena se desarrolla en un hotel mugriento, teniendo como principales protagonistas a *Gabriel*, un raterillo sin edad, y *Dantón (Carrasco)*, un anarquista "de acción", que descubre al primero en su habitación y le confunde con un policía.

Dantón es el jefe de la banda de asaltantes del banco de Burgos y al alojarse en el hotelucho un confidente de la policía, llamado *Gómez*, le reconoce y da el aviso. Gracias al ratero se salva la situación, pero la policía sospecha y acecha.

El anarquista le habla de Kropotkin¹⁰ e intenta que se sume a su grupo. La diferencia entre ellos es que uno roba para la causa y otro para sí mismo. Se produce una lucha dialéctica entre el anarquismo socialista y el individualismo

10. Uno de los teóricos anotados por *Campalans* en el *Cuaderno verde*.

anárquico. Los puntos comunes que les unen: la abolición de la propiedad privada y las desgracias familiares. Finalmente *Dantón* decide fiarse de *Gabriel* y le envía, ya que se supone vigilado por la policía, fuera del hotel con un encargo y su maleta, pero al oírse una descarga contra la ventana comprende que el ratero ha decidido traicionarle.

Anterior a *Jusep Torres Campalans* y situado en la misma época, ya tiene en germen algunas constantes en su obra: La atracción por los grupos anarquistas terroristas de principios de siglo y la repulsa por el anarquismo nihilista y egoísta.

Campalans está relacionado con varios grupos anarquistas, incluidos los de acción como la *bande à bonnot*, pero nunca llega a integrarse realmente en ninguno. De todos modos nunca traicionaría a sus compañeros, más bien al contrario.

En *El Cerco*, escrita por Max Aub en 1968 después de un entusiasta viaje a Cuba¹¹, se describen los últimos momentos del *Che Guevara*, muerto a los 39 años el 8 ó 9 de octubre de 1967 en los Andes bolivianos, por lo que está escrito un año después, cuando la leyenda es aún muy reciente.

En esta historia encontramos al personaje de *Juan* con gran parecido a *Campalans*. Su relación religiosa (ex-misionero), conoce la lengua de los indígenas, toma coca (*Campalans* alcohol) y se dedica igualmente al "mestizaje". Admira el pasado indígena que tenía un régimen colectivista agrario que recuerda la utopía anarquista-sansimoniana. Para él tanto los conquistadores como los revolucionarios son "invasores" y no está dispuesto a involucrar a los indios en sus batallas.

Desde el punto de vista del aborigen, los revolucionarios son perjudiciales porque atraen a los soldados y éstos todo tipo de calamidades. El *Comandante* no es capaz de comunicarles que merece la pena luchar contra la opresión, con lo que

11. En 1968 asiste al I Congreso de Intelectuales de La Habana para dar su opinión acerca del Congreso de Madrid de 1937.

se demuestra la dificultad del revolucionario para llegar al pueblo, que no le entiende y que sólo siente miedo ante lo que no comprende. Para comunicarse con ellos solicita la ayuda de *Juan*, pero éste se niega a convencer a los indios. Hay una diferencia fundamental entre ellos, ya que al *Comandante* lo que le importa de la Revolución es la igualdad y no la libertad. Para *Juan* lo importante sería la libertad.

Un Actor lee una noticia en el periódico que habla de un desertor, *Antonio Rodríguez Flores*. Por culpa de este traidor el *Che* no tiene escapatoria. Lo que le molesta al *Comandante* no es la situación de peligro, sino el sacrificio inútil. La vida no se expone por juego

Un guerrillero no se juega la vida. Eso está bien para los desesperados, y no lo somos; sabemos por qué y para qué luchamos y no nos "jugamos" la vida. La exponemos, que no es lo mismo (...) Y todos tenemos que morir. Yo pongo mi vida, como todos nosotros, al servicio de una causa a la que no renunciaré ni muerto. Pero no por juego. Y nadie me robará mi muerte (Aub, 1975: 587).

Pero la muerte puede llegar a ser más útil que la vida

Si me mataran, mi muerte sería más útil que mi vida. Me multiplicaría por cien (Aub, 1975: 589).

Para un revolucionario lo que cuenta es que los demás no olviden su acción:

No soy un escritor sino un revolucionario. No cuenta mi nombre sino la acción: pero mi muerte puede representar un bien para los demás; el olvido, un mal (Aub, 1975: 591).

Hay un periodista en el grupo llamado *Gioldi*, que acaba de publicar un artículo en *Pravda* defendiendo la actitud soviética referente a lo que él llama "la exportación" de las revoluciones. Cita como ejemplo lo sucedido en Indonesia y advierte del peligro de "jugar a la guerra".

Otro personaje significativo es *Rizo*, ex-anarquista pasado a comunista. Niño casi durante la Revolución mexicana, toma parte como hombre en la Guerra Española. Atravesó el Sahara con Leclerc, luchó en Grecia y luego en Cuba. En la actualidad lucha junto al *Che* en las peores condiciones, peores que las de Fidel Castro hacía ya diez años:

¿Estamos en las mismas condiciones que Fidel Castro hace diez años? No. Los países socialistas aparecían todavía unidos y Fidel contaba con la simpatía de todos -burguesía inclusive- y la ayuda (...) de parte del Gobierno norteamericano, al alcance de la mano. Los comunistas, a lo sumo, se quedaban mirando. Como ahora (Aub, 1975: 577).

Después de la muerte del *Comandante*, este personaje se encuentra con *Juan* y materialmente lo destroza a golpes porque piensa que ha sido el culpable, el traidor y el espía. Para *Rizo*, perdida la razón, el *Che* sigue viviendo. Una actriz pregunta al público acerca de la culpabilidad... de ¿quién?, ¿de *Juan*?

En una nota final, Aub agradece a Fidel Castro la utilización de largos trozos del discurso del 15 de octubre. A *Sebastian Salazar Bondy* por la "copia" de su poesía quechua, a *J. Alden Mason* de quien toma notas sobre las antiguas culturas de Perú, a *Hugo Latorre Cabal* y a *Jorge González Durán* que le ayudan a corregir.

Ya el propio autor advierte, a telón corrido, que no entra a juzgar si el protagonista tenía razón o no; su loa es simplemente al héroe que lucha por lo que considera justo, y al mismo tiempo una diatriba contra la traición.

Lo que se percibe es que con esta obra Max Aub por fin se libera de su personaje, *Jusep Torres Campalans*. Aquí acaba con el anarquista nihilista que se inhiere de la historia recluyéndose entre los indios.

Parece evidente que las revueltas universitarias de finales de los sesenta han dejado su huella en Max Aub. Con ellas se ha destruído la RTV, el rector ha dimitido y Max Aub cesa en la Universidad en solidaridad. La posición de Aub con respecto a los desórdenes producidos en México, los más sangrientos del sesenta y

ocho, nos es desconocida. Sabemos que dimite de la Universidad y que viaja a Cuba, escribiendo esta obra de teatro que es un alegato a favor de los héroes revolucionarios y una crítica a los nihilistas.

Sí que conocemos sucintamente su opinión con respecto a los desórdenes producidos en París, porque toma partido por Malraux y en última instancia por De Gaulle, a quien su amigo se mantiene fiel.

Es con este ánimo con el que escribe *El Cerco*, reivindicando entonces la figura del *Che* frente a los movimientos desordenados.

4.- Personajes de artistas. Conocimientos artísticos

En la segunda parte de *Luis Alvarez Petreña*, publicada en México en 1965, cuando se da a conocer un texto del supuesto escritor¹² sobre *Leonor* (se supone que es la misma *Laura*, la amante desdeñosa que le empuja al suicidio en la primera parte), *Petreña* enumera a todos los hombres que han tenido relación con ella, desde su padre a su marido y todos los amantes-admiradores. Entre ellos encontramos al pintor *Luis*, a quien se describe del siguiente modo:

Había atravesado la vida de tal manera que ésta había sido incapaz de enseñarle nada, en más de cuarenta y tantos años. Alto, salpimentado pelo y bigote, la boca grande y los dientes blanquísimos. Y no porque no se hubiese empeñado en ello, que no escatimó golpes ni caricias, pero no había modo de dejar huella en él, ni de ser enseñanza: así era de entero aquel hombre. El mismo lo tenía a gala: *Bruto*, le decían los demás. *Aragonés* por más señas. Tan en lo suyo que no percibía lo de los otros. Por lo demás, según él mismo pensaba, posiblemente sin equivocarse, bellísima persona. De aquellas que no hay por donde cogerlas, tan de una pieza sin falla, tan pedernal, que son incapaces de apartarse por nada y hieren sin darse cuenta, y, si se quejan, les tiene sin cuidado:

- ¡Bah! ¡Allá ellos! (Aub, 1971f: 99-100).

Como vemos este personaje ya posee características propias del *Campalans*, en lo primitivo, en el supuesto origen aragonés, en su personalidad en última instancia:

Nada tonto, pero de una inteligencia monolítica, bárbara, sin posibilidad de doblegarse porque no se le ocurría que pudiese haber algo que lo mereciera.

12. El personaje negará su autoría en la tercera parte.

Insensible a mil cosas, sin reconocerlo, y teniendo en menos, muy en menos, a los que sintieran de manera distinta. Intransigente, sectario. Mal hablado. Y hasta posiblemente genial. Pintor. Contaba cuentos atroces, cantaba flamenco. Mal, pero a todas horas. Grande, fuerte, con cierta elegancia evidente en su arrogancia y despreocupación. Lo que él decía era así, pasara lo que pasara: no había quien le convenciera de lo contrario, ni qué; podía más que la realidad, capaz de negar el día y la noche. (Aub, 1971f: 99-100).

Por todo lo dicho su personalidad tiene parecidas características a *Campalans*, como su inteligencia natural, la intransigencia y la arrogancia. Sus gustos pictóricos sin embargo difieren radicalmente, como difieren los gustos de los pintores españoles que nunca fueron a París de los que sí fueron

- ¿Murillo? Mermelada. Pura y cochina mermelada. Así pinta cualquiera.
- ¿Picasso? ¡Un farsante! Un gitano. Un chamarilero.

El mundo estaba hecho de trozos grandes que se movían a fuerza de puños, como canteros. Tenía dos admiraciones incommovibles: Velázquez y Galdós. (Aub, 1971f: 99-100).

Practica, por lo que deducimos, una pintura realista siguiendo cierta tradición realista española derivada del barroco:

Lo ignoraba casi todo. Seguro de que lo que él desconocía no tenía importancia. Pero lo que apreciaba, lo hacía con gran finura. Pintaba bodegones. Posiblemente los mejores de la pintura española contemporánea. (Aub, 1971f: 99-100).

Aficionado a la bebida, rasgo de artista bohemio por excelencia:

Buen bebedor de tinto, despreciaba cuanto no fuera el caldo. Probó una vez el whisky y escupió.

- Ahora me explico la pintura inglesa (Aub, 1971f: 99-100).

rasgo igualmente afín a *Campalans*.

Max Aub resalta el lenguaje artístico del pintor que puede ser identificable con la manera de expresarse de Genaro Lahuerta y Pedro Sánchez y que reflejó en su crítica a la exposición de 1927.

Hablaba con imágenes sencillas relacionadas casi siempre con lo que a él le gustaba pintar.

- Hace una noche como una col.
- Tiene cara de caldero.
- Más largo que el Ebro.
- Un piojo, una zanahoria. Una vaca. Una liendre. Un perro: Así retrataba al segundo, con justeza, a éste, a aquél, al de más allá. (Aub, 1971f: 99-100)

Precisamente este lenguaje metafórico es el que le da pie para la crítica y la realización del cuadro de *Campalans* titulado *Estudio XVI: El rábano por las hojas*, en el que trata de dar a un objeto los colores de los demás, por ejemplo, a una botella de vino los de un rábano, a una guitarra los de unos calcetines (Aub, 1985: 214):

Tenía pocos amigos, pero buenos. Casi desconocido. A él no le importaba un comino, con tal de que no le obligasen a lavarse demasiado, porque, eso sí, el agua le desagradaba: para todo. Con él la cosa fue rápida [la ruptura con *Leonor*]: le escupió a la cara y la echó de su estudio. Lo pagó el caldo y unos cuantos vasos que estrelló contra los baldosines rojos. (Aub, 1971f: 99-100).

Estas costumbres higiénicas le identifican con artistas españoles de la época, como por ejemplo Rusiñol.

En *La Calle de Valverde* nos encontramos con el pintor *Daniel Miralles*, con quien describe a un respetado pintor académico y retratista de fama que da clase por la tarde en la Academia de San Fernando y también por la mañana en su estudio de la calle de San Marcos a alumnos particulares. Su nombre y su efigie figura en las enciclopedias. Con el nombre de *José Torner*, e igualmente domiciliado en la

calle de Valverde, aparece citado en *Campo abierto*. Como otros tantos personajes de la novelística aubiana puede ser trasunto de algún personaje real. Cuando Soldevila Durante preguntó por su identidad, Aub le contestó ambigüamente:

...si no me equivoco, se trata de Rigoberto Soler, un pintor valenciano que se fue a las Baleares (Soldevila, 1973: 270).

Pero esta identidad es muy discutible. Rigoberto Soler Pérez es un pintor nacido en Alcoy (Valencia), en 1896. Formado en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia que, terminados sus estudios, se trasladó a Barcelona donde a partir de 1918 dio a conocer su obra en diversas exposiciones. También lo hizo en Madrid y en otras ciudades españolas. Durante los años 20 y 30 formó parte, junto con Barrau, Agudo y otros, de un grupo de artistas instalados en Ibiza. Particularmente trabajó en Santa Eulalia. La exposición más reciente de que tenemos noticia data de 1951 en la Pinacoteca de Barcelona. Falleció en 1968.

Es más plausible que se trate de Cecilio Pla y Gialardo (Valencia, 1860 - Madrid, 1934), a quien conoce Max Aub en la tertulia valenciana de Las Arenas¹³. Este pintor, discípulo de Emilio Sala, marcha a Madrid en 1880. En 1910 ocupa la cátedra de "Estética del color y procedimientos pictóricos" en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, teniendo como alumnos a Juan Gris, Solana, Cossío y Peinado. Su obra está entre el academicismo y el luminismo valenciano, con temáticas familiares, paisajes, y un predominio de la mujer "fin de siglo". Max Aub comenta que a veces discutían con él, no tomándole muy en serio porque ya sabían de la existencia de Picasso, sobre Braque o Derain. Les atraían mucho más sus hijas, Pepita (que mantenía un noviazgo tormentoso con Federico Miñana) y sobre todo Cristina, de la que José Gaos estaba entonces enamorado (Aub, 1970c: 79).

13. Según información de Prats Rivelles al balneario de las Arenas acudían también Federico García Sanchiz, Puig Espert, Juan Gil Albert, Vicente Medina [probablemente José Medina], Juan Chabás y los pintores Genaro Lahuerta y Pedro Sánchez, junto con las hijas de Cecilio Pla (ver capítulo II), pero nada dice del pintor, con el que tanto Max Aub como José Gaos discutían de pintura sin tomarle demasiado en serio (Aub, 1970c: 79).

También conocerá el ambiente antisorollista y académico a través de sus amigos Genaro Lahuerta y Pedro Sánchez, quienes en los años treinta entablan amistad con José Pinazo Martínez, que había reaccionado, tanto contra el sorollismo, al igual que Manuel Benedito Vives y José Benlliure Ortiz, como contra la pintura de su padre, Ignacio Pinazo Camarlench.

Max Aub, con *Miralles*, nos da la descripción física de un burgués que practica una pintura parecida a la de Sorolla pero distinta a la de éste, de mayor destreza y fama:

Bajo, rubicundo, fuerte, con la redondez apretada que dan los años a quien come con gusto y comedimiento; el pelo cano, la calva zapatera, el bigote frondoso; viste con comodidad sin que le importe un comino lo y los demás, con el resquemor callado -honda gara- de la fama de Joaquín Sorolla, su mayor en todo. No le cabe duda acerca de ello; esa seguridad le roe (Aub, 1985b: 157).

Sabe que Sorolla es mucho mejor que él pero eso no le impide tenerle una envidia furibunda que llega a la maledicencia:

Sin ambiciones terrenas, no le faltan para el mañana. Si Sorolla pintó reyes, él tiene que conformarse con infantes. Diez años más joven que "el favorito de la Huntington" (2), tal como lo nombra, cuando no hay más remedio. Para mayor inri, del mismo barrio valenciano. Nada de lo que ha pintado le es desconocido. Le admira, pero Joaquín le ha hecho sombra toda su vida, continuará haciéndosela durante la eternidad. No hay derecho. Lo suyo es tan bueno o mejor. Más honrado desde luego. No tuvo su suerte, sin que le faltara alguna. La suerte: para desesperar a cualquiera. Si se hubiese casado con otra... (Aub, 1985c: 157-158).

En la nota 2 Pérez Bowie afirma que se trata de Anna Huntington, pero ésta no interviene en la fama de Sorolla puesto que su éxito es anterior al matrimonio de

la escultora con el riquísimo benefactor de Sorolla, Archer Milton Huntington¹⁴, fundador y Presidente de The Hispanic Society of America, por lo que este comentario de *Miralles*-Max Aub se puede considerar una maledicencia propia de su tradición antisorollista¹⁵.

Miralles, envidioso, compara su pintura con la de su paisano:

Su pintura es pintura de verdad, sin exhibicionismo, sin ganas de *epatar*. Su mujer le llamaba Don Friolera "hasta que Valle Inclán publicó *Los cuernos del ídem*" (...) Pasados los cincuenta años, sin nada que le duela como no fuese la celebridad universal no conseguida, se siente en la flor de su vida (Aub, 1985c: 158).

14. El millonario americano Archer Milton Huntington (1870) inicia el aprendizaje de la lengua castellana a través de su madre. Su padre, Collis P. Huntington, es un gran magnate de la industria ferroviaria y náutica de los Estados Unidos. Archer se educó a sí mismo, reunió la mejor biblioteca de cosas hispánicas y se rodeó de profesores del tema. Estudió árabe, castellano clásico, portugués, gallego, catalán y sus dialectos, numismática española, heráldica, obras de arte, artesanía, literatura, incunables, paleografía, etc. Una vez preparado realizó el primer viaje comenzando por Galicia y el camino de Santiago. De este viaje se publica *A Note Book in Northern Spain*, N.Y. 1898.

The Hispanic Society of America fue establecida el 18 de mayo de 1904 en Nueva York, en el Parque Audubon. Los objetos de la colección se compraban en Londres y París, a H. no le gustaba sacar los objetos de su país de origen. Se hizo la apertura oficial en 1908. Al día siguiente de la inauguración de la sociedad, se llevó a cabo una exposición de pinturas de Joaquín Sorolla y Bastida, que vino exprofeso a N.Y. con tal motivo. Huntington había conocido a Sorolla en la exposición que había presentado el artista valenciano en Londres el año anterior. El museo presentó al público 350 pinturas, incluyendo retratos, paisajes, grupos regionales, en una exposición especial que atrajo unas 160.000 personas, entre el 4 de febrero y el 8 de marzo de 1909. La exposición fue considerada como un triunfo, que se repitió en la Academia de Bellas Artes de Buffalo (Albright Art Gallery) y en la Sociedad "Copley" de Boston, a cuyas ciudades fue Sorolla para hacer la inauguración. Le acompañó su discípulo William Starkweather, el cual dio conferencias ilustrativas del trabajo. Dos años después, cuando la misma exhibición se llevó a Chicago y San Luis, Sorolla hizo un segundo viaje a los Estados Unidos.

Anna Vaughn Hyatt (1878) y Archer no se encontraron realmente hasta 1922, con motivo de una exposición de escultura al aire libre frente a la Sociedad Hispánica de America. El estaba casado entonces con su prima Helen M. Gates, con la que contrajo matrimonio en 1895, y que nunca se interesó por el hispanismo, cosa que no sucedió con la escultora Anna V. Hyatt.

15. Pérez Bowie se confunde por lo tanto cuando en la nota 2 aclara:

"Ana Huttintong, escultora y esposa del millonario norteamericano Archer M. Huttintong (...) Aub se hace, sin duda, eco de alguna leyenda malévolas que atributa el interés de la Hispanic Society hacia el pintor valenciano a las simpatías que éste despertaba en la esposa del fundador".

Valenciano de origen humilde no tuvo que luchar contra la oposición paterna por decidirse a ser pintor:

Sus padres fueron alpargateros. Estudió en la Escuela de Bellas Artes, sin que nadie se opusiera. En Valencia, ser artista es profesión común y no levanta polvaredas familiares. Sábese que, si falla la gloria, queda siempre la ancha mano de la artesanía (Aub, 1985c: 158).

Su trayectoria académica fue relativamente brillante, más incluso que la de Sorolla:

En seguida sobresalió -sin los largos titubeos de Sorolla, otra de las razones de su amargura- y ya, en 1893, ganó una segunda medalla. Pasó dos años en Roma, sin mayor beneficio. A su vuelta empezó una tranquila carrera rematada, en 1917, con su ingreso en la Academia. (...) El joven pintor vivió, a principios de siglo, en una casa de huéspedes de la calle Mayor. La pintura era un largo aprendizaje, una honda maestría, un oficio como no había otro. Bastábale -en esos años- el aprecio, la aprobación de los maestros. Su admiración iba a Francisco Domingo, a Emilio Sala, a Ignacio Pinazo; no tanto a Martínez Cubells, menos a Muñoz Degrain. Los valencianos eran los mejores. Sorolla... En Barcelona, Mir y Nonell, que tenían su edad, fueron en otras direcciones (Aub, 1985c: 158-159).

Afincado en Madrid, que le interesa más que Barcelona, ciudad que rechaza como *valenciano por el sentimiento de colonización*:

Fijo en la Corte, a Miralles no le interesaba la ciudad condal. Como a muchos valencianos, sin admitirlo públicamente, le molestaba lo catalán, su deseo de independencia -en todos sentidos-; no por las diferencias sino por la identidad. En Castilla no se sentía conquistado sino conquistador, mientras que en Cataluña hasta su idioma vernáculo le sonaba a dependiente, amén de cierto aire protector, que no sólo él resentía (Aub, 1985c: 159).

Este mismo sentimiento de rechazo lo siente por París¹⁶, por lo que elige Roma para su aprendizaje, lugar de peregrinación de los pintores más académicos.

Lo cual le apartó también de París; contentóse con Roma, que fue (Aub, 1985c: 159)

Pese a todo viaja a París en una ocasión, con motivo de la Exposición Universal de 1899.

Todo un burgués con ínfulas de pintor de corte:

Daniel Miralles, nacido republicano, soñaba ser pintor de Cámara. En la calle Mayor, pasado Bordadores, veía pasar a la Reina Gobernadora y los infantes. Se le iban los ojos, se hacía ilusiones, viéndose en Palacio; los más altos personajes frente a su caballete (Aub, 1985c: 159).

Los primeros trabajos ya le proporcionan cierta holgura económica:

No escaso de dinero gracias a algunos encargos religiosos, sin contar los retratos de los cinco hijos -a lienzo por barba- de la marquesa de Molinar, pensaba poner casa, buscar estudio propio. Ahora compartía uno estrecho con un escultor murciano y un pintor de Sevilla, físico, que les daba mucho que hacer por su desmedida afición a los caldos de su tierra (Aub, 1985c: 161).

Producto de la represión sexual, se casa pronto y mal con una moza de su misma pensión que pronto le amargaré la vida:

Con tal que lo dejaran pintar, Daniel en nacla se metía, dándolo todo por bueno. Las únicas discusiones surgían acerca del monto de los retratos, que a Clementina siempre parecían escasos (Aub, 1985c: 162).

Su mujer siempre le ponía por ejemplo a Sorolla, cosa que no podía fastidiar más a su marido, cuando le empujaba a aumentar sus ingresos:

Si cuanto más pidas, mejor pintor creerán que eres (Aub, 1985c: 162).

Pero el retratista, en eso, era bastante honesto y sólo con los años se atrevió

16. Todo lo contrario que siente *Campalans*, catalán, que considera París una extensión de Cataluña.

con timidez a subir los precios. Lo que le importaba era la calidad de su pintura. Le remordía que no fuese mejor: pero no podía. Sabía que su mujer no le tenía ningún respeto, ni como hombre ni como pintor, siempre al corriente de lo que cobraban los demás, Moreno Carbonero, Morcillo o Vélez Ponce. Para más escándalo Morcillo había sido alumno de Miralles, por lo que la mujer no dejaba de aguijonearle:

Debiera darte vergüenza. Ahora que ha muerto Sorolla¹⁷ que en paz descanse, debieras pedir por lo menos el doble de lo que cobras... (Aub, 1985c: 163).

El estudio es lugar de encuentro y de tertulias, animadas por las hijas del pintor. "Valencianas finas" con educación fina, hacia los veinte años tenían pretendientes a montones e incluso pintaban con cierta gracia y soltura. Acudían con regularidad al estudio, donde se les acercaban los pintores en ciernes. Como podemos apreciar el parecido con las hijas de Cecilio Pla es demasiado obvio. Algunas anécdotas que Max Aub atribuye a *Campalans* fueron protagonizadas por José Gaos entonces, pues al estar enamorado de Cristina, y siguiendo sus ordenados principios, nada le dijo,

construyendo todo un sistema, a su decir maravillosamente ordenado: durante el invierno de aquel año, cada martes, íbamos a la Estación del Norte a echar al buzón una tarjeta postal dirigida al padre de la amada, sin más texto que la fecha (...) Recto y riguroso para consigo creía que una prueba de este género sería suficiente para ganar a la amada (...) De lo que sí supe fue de la furia del pintor al recibir esa malhadada tarjeta, cada ocho días. Lo aproveché en una novela -no recuerdo cuál-, tal como otros incidentes que andan regados aquí y allá, que debo a sus excentricidades perfectamente lógicas (Aub, 1970c: 80).

Acudían también las damas aristocráticas que aspiraban a ser retratadas por *Miralles*, que las embellecía y rejuvenecía:

17. Sorolla había fallecido en 1923.

familiares de las mamás aristocráticas en plan de immortalizarse, rejuvenecidas en los amables lienzos del maestro (¿Por qué no pintarlas como fueron? Para el día de mañana, no miento. Firmo, pero no fecho) (Aub, 1985c: 163).

Las jóvenes hijas del pintor mantienen una intensa actividad social en la tertulia en su casa, siempre rodeadas de admiradores. Visitan exposiciones, conocen a medio Madrid al tiempo que son reconocidas por todos al haber sido retratadas a menudo por su padre. Poco al teatro, nunca al cine, jamás a los conciertos. La tertulia se celebra todas las tardes y a ella nunca faltaban media docena variada de muchachos, admiradores, estudiantes u opositores. Arquitectos, médicos, músicos, cuentistas, poetas. De todo salvo pintores.

Si en cierta manera el modelo podría corresponder con las hijas de Cecilio Pla, lo cierto es que Francisco Ayala ha mantenido que la casa de *Miralles* recordaba las tertulias en casa de María Zambrano en los años veinte y treinta, a las que solía acudir Max Aub¹⁸, y por lo tanto los personajes podrían tener como modelo a María y su hermana, sin embargo es también presumible que las casas que describe Max Aub correspondan en algunos casos a las de José Gaos en Valencia, primero en la calle del Pintor Sorolla y luego al otro lado de La Gran Vía:

La casa [Pintor Sorolla] todavía está en pie. Acabo de pisar su portal, con sus azulejos de principios de siglo, amarillos claros con una greca modernista azul celeste que llega a la altura de la cabeza; la escalera, a la derecha, sin adornos, eso sí con piso de mármol. Vivían en el principal en una de esas casas donde caben tres o cuatro de las grandes de ahora. Luego se trasladaron a otro lado de La Gran Vía, pero había ya pasado mucho tiempo, y ya no iba más que de cuando en cuando; sólo sale, de refilón, en alguna de mis novelas (Aub, 1970c: 79).

18. Y otros, como Camilo José Cela. La casa de María Zambrano no estaba en la calle de Valverde, sino en la Plaza del Conde de Barajas.

En un momento dado, ya maduro, el pintor conoce las delicias del sexo gracias a una casa de citas próxima. Su vida sigue siendo monótona: pintaba, daba clases por la mañana en el estudio y acudía a la Academia por la tarde. Fruto de los nuevos escarceos amorosos es la renovación de paleta y pincelada, menos atado al academicismo impresionista. Con la renovación escandalizó a sus compañeros académicos y encantó a los jóvenes, con lo que se hizo más popular al tiempo que aumentó el número de sus alumnos de renombre.

Sin embargo previene a sus discípulos de las trampas de las "modas" o lo que es lo mismo, la modernidad:

Contra modas, modistillas. ¿Creéis que todos estos pintorcillos franceses de hoy, que conozco tan bien como vosotros, pueden compararse con Regoyos, con Solana o con Zuloaga? No se pinta por intuición, sino por sabiduría. Los últimos cuadros, la última manera de un pintor es siempre la mejor. La pintura es experiencia. En pintura no hay niños prodigios. Esto no es música (Aub, 1985c: 521).

Contrario por entero a *Campalans*, el pintor académico basa su profesionalidad en la experiencia y el aprendizaje, no en el genio innato como ocurre en la novela del pintor ficticio, pero coincide con la opinión de Max Aub cuando se queja de la inmensa cantidad de monografías de arte de pintores secundarios:

Se enfurecía al ver tanto libro, tanto estudio, tanta crítica acerca de pintores secundarios, con tal de que fuesen franceses, alemanes o italianos (Aub, 1985c: 521).

Al igual que en reivindicar la categoría de los pintores españoles:

¿Es que Nonell, Casas o Rusiñol no son nadie? ¿Es que Domingo o Pinazo son grano de anís? ¿O Sala? Claro, vosotros, ni los conocéis (Aub, 1985c: 521).

Y llega el momento incluso de criticar a Picasso de acuerdo con su evidente mentalidad conservadora:

¿Sabeis quien fue el maestro de "vuestro" Picasso? ¡Muñoz Degrain! Id apren-

diendo. Expuse el 97 y, a mi lado, al lado de mi cuadro, había otro grande, algo así como de dos por tres, titulado, todavía me acuerdo y hace de eso treinta años, "Amor y caridad" o "Ciencia y caridad", con un médico, una monja y un niño. De vuestro Picasso del demonio (Aub, 1985c: 521).

Comentario que le identifica casi con toda seguridad con Cecilio Pla (Aub, 1970c: 79). Sus preferencias van dirigidas a la escuela flamenca porque, pese a ser gran admirador de Velázquez, considera que es muy mal ejemplo para el aprendizaje ya que es un pintor inigualable o inimitable:

Otras veces hablaba de sus preferencias rubicundas; Rubens, Hals, Jordaens:

- Por el camino de Velázquez no se va más que hasta Velázquez (Aub, 1985c: 521).

Es constante en sus diatribas contra Sorolla, por envidia, porque en el fondo le admira profundamente y alaba su esfuerzo, su tesón y su dedicación:

Hay que ir por otro lado, afuera, en la luz, como el bárbaro de quien no quiero hablar. ¿Sabéis con que pintaba? ¿No? Pues no os lo digo porque todos sois señoritos. (A pesar del éxito, la sombra, siempre, de Joaquín Sorolla.) Trabajó el hierro antes que nada y esa fuerza está en toda su obra; yunque la tela, martillo su pincel. Lo tenía todo a mano y dio veinte mil vueltas hasta dar con lo suyo a través de lo frío, lo manido, lo reconstruido, lo cien veces pintado. Nada se consigue en un día. ¿Cómo había de pintar con pinceladitas? No ¡a todo trapo!, ¡a todo lo ancho! Es lo que no sabéis: no era un pintor grande sino un pintor ancho. Tan ancho que no cabría por esta puerta. Por eso fue pintor del campo y del mar. No cabía en la ciudad. Y con una salud a prueba de bomba. Y sin remilgos de señorito. Era un pintor griego, o como debían haber sido los pintores griegos (Aub, 1985c: 522).

Aquí, Pérez Bowie comenta (nota 24):

A través de su personaje, Aub hace un decidido elogio de la obra de Joaquín Sorolla, con la que evidentemente se siente identificado por su valencianis-

mo de adopción (en Aub, 1985c: 522).

Contradictorio si pensamos en su primera juventud antisorollista.

Y al igual que *Campalans* finaliza hablando de Dios:

A veces daba lecciones de otro tipo: - El interés de la vida depende de que nunca se repite nada. El arte es lo contrario: fijar, dejar, repetir. Dios no sabe nada de esto: crea y se olvida. No puede volver sobre lo hecho: Por eso, no creáis nunca que pintáis como Dios. Hay que retocar, afinar, volver sobre lo hecho. Por eso el arte es del hombre (Aub, 1985c: 522).

Al pintor también le gusta escandalizar: Todas las ideas

dependen del estómago. No digo que salgan o que se originen allí, pero el estómago las selecciona, las pone en movimiento, las dirige, las digiere (Aub, 1985c: 522).

Esa manera suya de hablar y de comportarse, a pesar de ser ordinaria, le otorga éxitos y es en estos momentos, cuando ha descubierto la "liberación sexual", cuando adquiere una plenitud nueva.

En la tertulia llegan a hablar del amor y al defenderlo *Daniel Miralles* le espetta Santibáñez:

Tú y tus amigos cubistas... (...) sin saber por qué, refiriéndose al cambio de factura del pintor (Aub, 1985c: 533).

y *Miralles*, claro, le contesta:

No tengo ni un amigo cubista¹⁹ (Aub, 1985c: 533).

No se sabe a qué viene esto, tal vez a que se confunden mucho los "cambios pictóricos" en el momento, cambios que se identifican con lo nuevo, el cubismo.

Como ya habíamos dicho, el pintor *Miralles* de *La Calle de Valverde* vuelve a aparecer como *José Torner* en *Campo abierto* a través del recuerdo del falangista *Claudio Luna* quien, encontrándose por azar en Madrid, busca avales que le respal-

19. No descartamos que esta respuesta sea una ironía por parte de Max Aub refiriéndose a que las personas no son cubistas, en todo caso las pinturas.

den y piensa en los amigos de la familia, preferiblemente algunas personalidades de izquierda, con lo que le viene a la memoria el nombre de *José Torner*

era un pintor célebre, viejo liberal, con sus ribetillos republicanos por aquello de ser oriundo de Valencia. Y, ya se sabía: Blasco Ibáñez, Sorolla, el propio Benlliure, conservaban, para la gente -quién sabe por qué-, un cierto tinte democrático, quizá nacido de la condición humilde que los arropó en sus comienzos (Aub, 1978: 191).

Claudio Luna se fue a buscarle a la calle de *Valverde*, donde vivía. Le abrió una criada vieja y le comunicó que el pintor había muerto y su familia estaba en aquellos momentos en Valencia.

Y con el nombre de *Daniel Miralles* es mencionado igualmente en *Campo del Moro*, cuando la novia de *El Comandante Rafael* intenta arreglar el piano del pintor *Rafael Bobadilla* (ausente en Nueva York), topándose con uno de los personajes que intervienen en *La Calle de Valverde*. Este recuerda la antigua historia entre *Victoriano Terrazas* y el pintor *Bobadilla*, amigo de *Daniel Miralles*:

A don Daniel lo evacuaron con eso de los intelectuales. Creo que luego se ha ido a Francia, con su hija mayor y la retahíla de nietos. (Aub, 1979b: 118).

Una prueba más de la pervivencia de los personajes aubianos a través de sus novelas.

Hay bastante confusión entre la supuesta admiración de Aub por Sorolla que se contradice con la primera juventud antisorollista junto a sus amigos Genaro Lahuerta y Pedro Sánchez. Por otro lado el mismo *Daniel Miralles* es contradictorio en este tema, al mismo tiempo envidioso y admirador.

Otro pintor "clave" de *La Calle de Valverde* es el mencionado *Rafael Bobadilla*, artista famoso al que se describe de la siguiente manera:

de color oliváceo, alto, grueso, granadino de habla cerrada y farfulesca, espurreador de voz grave y potente, con grandes extremidades, de obra refinada, del gusto de los parisienses. Feo con ganas: anchas nariz y boca, la-

bios carnosísimos, pelambarrera enmarañada, cuello corto, redoblado, muy a la vista por camisas entreabiertas que gastan él y su amigo Vicente Blasco Ibáñez. Cincuenta años tal vez, de los que se quita cuantos puede. Ahora en Madrid, pavoneando éxitos, entretenido en ilustrar una edición de lujo de *Las figuras de la pasión* de Gabriel Miró (Aub, 1982b: 467).

Homosexual, adopta a *Victoriano Terraza*, escritor valenciano, que había llegado a Madrid con afán de triunfar y que había tenido un rechazo por parte de la *Revista de Occidente* en los últimos meses de 1926 (según apreciaciones de Pérez Bowie), dato autobiográfico de Max Aub (que fue rechazado al presentar *Fábula verde*) utilizado para recrear este personaje. La relación que establecen los dos personajes tiene cierto parecido con la del varón *Charlus* de Proust:

Se prendó de Victoriano Terraza cuando le vio. El valenciano hizo sus cuentas descaradamente, según su costumbre. Era una posibilidad insospechada, completamente imprevista. No vio el cielo abierto, sí el mundo. Rafael Bobadilla tenía las mejores relaciones en Madrid, en París, donde fuera (Aub, 1985c: 467).

El escritor, tras pensarlo mucho en la cama de la casa de huéspedes,

a los ocho días fue a vivir al piso lujosísimo del pintor, en la calle de Velázquez. Al principio, su amo, celosísimo, le impuso su presencia constante. Cuando Terraza, seguro del Capricho, le obligó a mayor libertad, no valieron escenas (467).

Cuando se despide de los compañeros de la oficina, *Victoriano Terraza* comenta

tanto monta poeta y aldeano, cabrón y colorado, músico y marica... (Aub, 1985c: 468)

y además les comunica que va a ser músico a partir de ese momento

Como lo oyes: soy un compositor genial (468).

Un dato más que lo emparenta con el modelo literario proustiano.

Había aprendido a teclear en Valencia, en casa del doctor García Montell, pianista chopiniano y en el estudio del pintor había vuelto a darle a la tecla a un colín Erard (piano de cola pequeño). Bastaron unos cuantos compases para que *Rafael Bobadilla* adivinara el genio. Un crítico muy nombrado, de su bando, rápidamente escribiría un artículo para *La Esfera*.

Dándose cuenta del partido que podía sacar de su excepcional situación, su sentido de lo conveniente para él le permitió maniobrar entre chismes, dimes y diretes, envidias femeniles, como Pedro por su casa. Aprovechando su estancia en París vio publicada, traducida por una hispanista, la narración que le rechazaron en la *Revista de Occidente* en una cerrada revista de renombre muy internacional. Meses después, don José Ortega y Gasset, al azar de un salón, cuando le fue presentado por un erudito, muy amigo de *Rafael Bobadilla*, le dijo:

- Muy bien ese cuento... A ver si manda algo para la *Revista [de Occidente]*.
- Cualquier día... [le contestó] (Aub, 1985c: 478).

Por el tono no pudo suponer el ilustre filósofo la intención del músico, que se permitía criticarle siguiendo los dictámenes de su mentor:

- Ortega se equivoca de medio a medio; la masa *no* se siente humillada por cuestiones de ese tipo. La masa *no* tiene complejos de inferioridad más que históricos: si se ve *despreciado* por razones éticas, las estéticas... ¿Es que la masa "comprende" a Velázquez, al Greco, a Garcilaso, a Lope, a Calderón, a Shakespeare, a Goethe? ¡Qué no fastidie! Los han comprendido *siempre*, me oís: siempre los in-te-li-gen-tes. Y conste que no me refiero a ricos o pobres, poderosos o débiles. No. Los in-te-li-gen-tes (que no es una superioridad sino una clase). Todas esas ideas de Ortega, si no burdas, son absurdas. Al pueblo le gusta el arte si ve en él otra cosa. Lo mismo le da una Inmaculada pintada por H o por B. El arte gusta por sobrenatural. No hay tal arte impopular de hoy. Al contrario, sucede que hoy las minorías gustan como no han gustado nunca del arte popular, del folklore. Es decir que, si hay un

movimiento, es de acercamiento de los más inteligentes hacia los menos. ¿O creéis que hubo épocas en que les gustaban las mismas cosas a los tontos y a los listos? En la corte de Austria no gustaron los retratos de Velázquez. Los imbéciles, por mucho que se haga, siempre lo serán (Aub, 1985c: 479).

Son los mismos reparos de Aub al pensamiento orteguiano, puestos en este caso en boca de *Terraza* y que hemos visto igualmente expresados en boca de *Campalans*.

Pérez Bowie, en la nota 24 de la p. 467, dice que es difícil aventurar cualquier hipótesis acerca del posible modelo real en que se haya podido basar Aub. Lo cierto es que hay un gran parecido en la relación con el *Barón Charlus* y su ambicioso amigo, el pianista *Morel (Charli)* en *A la búsqueda del tiempo perdido* de Proust²⁰ y tal vez cierta correspondencia con algunos personajes reales que Aub conoció en los años veinte y treinta. De entre todos ellos el más cercano sería Gustavo Durán²¹, que sirvió de inspiración a Malraux en *La Esperanza*.

20. Asimismo modelo de *Charlus* serían varios personajes reales, Montesquieu, el Barón Doasan y, como no, O. Wilde. El joven pianista está inspirado en Léon Delafosse, muchacho delgado y rubio, vanidoso y con grandes ambiciones. Los hechos reales que inspiraron a Proust la descripción de los sufrimientos y ruina moral que *Morel* causó a *Charlus*, fueron aquellos a que dio lugar la relación entre el Barón Doasan y su violinista polaco. (Painter, 1971: p. 230). O. Wilde también tiene algunos rasgos y comportamientos que le identifican con *Charlus*, cuando viajó a París en 1894 acompañado por el "peligroso y apuesto" Lord Alfred Douglas. La glorificación que Wilde hacía de su vicio produjo cierto efecto en André Gide y en Proust, casi de la misma edad, pues Gide tenía dos años más. (Painter, 1971: 268).

21. Soldevila llega a considerar que hay bastantes probabilidades de que se trate de éste personaje después de hablar con Francisco Ayala (carta de Soldevila a Max Aub del 8-marzo-1970, leg. 14/1-133, A-B.), pero a Max Aub nunca le gustaron estos descubrimientos, sobre todo en temas delicados:

"y en cuanto a Gustavo Durán, hazme el puñetero favor de dejarlo en paz. Ya está bien que lo hayamos sacado, en partes y con pinzas, en nuestras novelas, Hemingway, Malraux y yo, sin llegar ninguno, ni de lejos, a la verdad. Hay efectivamente en Terrazas muchas partes (sobre todo en *La calle de Valverde*) que pueden parecer y que en parte son trozos de la vida de Gustavo, como las hay en *Campo del moro*. Pero está tan lejos de la realidad que mejor esperas tres o cuatro años para leer mi *Buñuel* y ahí si ver, aunque sólo sea en resumen, la vida terrible de Gustavo -que no se puede entender sin la posguerra-. El problema está en que yo aguante" (Copia de carta de Aub a Soldevila del 16 marzo 1970, leg. 14/1-134, A-B.).

Lamentablemente Max Aub no finalizó su trabajo porque murió antes.

Victor Terrazas explica muy bien el cambio de postura de los intelectuales en la II República:

todos los que llevábamos algo dentro nos alzamos en contra. Se nos revolvió el estómago. Nunca había pertenecido a partido alguno. La política, bueno. Uno pensaba en otras cosas (...) Pero que lo que representaba la España que no queríamos se levantara, una vez más, en contra de lo establecido con tantos trabajos, no se podía permitir. Todos a una nos pusimos de acuerdo, sin palabras ni palabrería. ¿Qué se podía hacer? Lo que fuera. Pedimos ser mandados. (...) todos mis amigos, de Bergamín a Miguel Hernández, de Adolfo Salazar a Jesús Bal y Gay, de Jiménez Fraud a Miguel Prieto. Todos. (...) Hacer, hacer, hacer: en el frente, en los periódicos, en los cuarteles, en los museos, en las escuelas (Aub, 1979b: 106).

Y más adelante añade:

De sopetón nos dimos cuenta de que servíamos para algo más que para tocar el piano. No es que esté en contra de ello, como comprenderás (...) Pero venían a imponerme a Wagner -odio a Wagner- a Chaikovski -odio a Chaikovski-. No es eso. Hablo por hablar sin poder explicarte (...) La justicia ¿Sabes lo que es la justicia? No, no es un atributo divino para premiar virtudes. Es el derecho, la razón que se revuelve pisoteada (Aub, 1979b: 108).

Reflexiones propias de los comunistas en el *Laberinto*. Max Aub siempre dijo que le interesaba más la verdad que la justicia.

En realidad es la euforia de todos los que están viviendo la revolución de lo que se vive en las calles, lo que se contagia. Cuando se habla del pueblo acaban preguntándose "¿qué es el pueblo?" y las respuestas son siempre vagas. Lo mismo que cuando se habla de Dios. A todos los intelectuales comprometidos les empujó lo mismo y *Victor Terrazas*, con una confianza en sí mismo que no había tenido, se hizo comunista y cogió las armas. En los tiempos de guerra se enamora de *Rosa María Láinez*, una vasca "carca, católica y nada sentimental" en referencia a

Valle-Inclán. Viven su historia de amor en el piso de *Rafael Bobadilla*, que está, hace meses, en Nueva York. *Victor* no ha ido desde hace más de dos años por allí pero mantiene la llave:

La calle de Alfonso XII, esquina con la de Espalter. Desde el balcón corrido, el último piso, el Retiro (Aub, 1979b: 111).

El encargado de afinar el piano recuerda la casa y la historia a pesar de haber transcurrido en otra novela del autor:

Lo conozco. Allí vivía un pintor, amigo de don Daniel Miralles -dice a Fidel-, Compró el piano para aquella buena pieza de Victor Terrazas. Se conocieron aquí, al lado, en la tienda de don Ulpiano (Aub, 1979b: 117).

Victoriano Terraza, el padre, al igual que Max Aub, también acudió a la Escuela Moderna, pero en 1906. De allí recuerda a las chicas *Barroso*, que eran familiares de marmolistas y amigas de los *Manaut*. El padre fue fundador de la Escuela y era crítico de arte. Los hijos pintores. Conoce muchas historias de anarquistas de la huerta valenciana, muchos de ellos artistas o artesanos:

Valencia es una tierra de artistas. Yo entonces andaba muy metido con ellos. Nos reuníamos en la calle de Liria, frente a la casa de Salvador Giner; un patio hondo, húmedo, al fondo de una escalera muy empinada. ¡Qué estudio! Estaba en el tercer piso. Lo hizo José Borrás, el pintor; grande, muy espacioso, con un ventanal que tenía por lo menos veinte metros; daba sobre el río. Desde allí se veía el puente de San José, la Casa de Socorro, la entrada de Marchalenes, el camino de Burjasot y toda la huerta de Campanar. Había una ventana, del otro lado, que daba a un huerto, con árboles altos, frondosos, llenos de pájaros, donde trabajaban cordeleros -de Mena, un hijo de puta- y una fábrica de sedas a la que se entraba por la calle de Burjasot. Desde allí se veían los tejados de la casa de Salvador Giner, el músico: el de *L'entrá de la murta*, de mediana estatura, blando de carnes, canoso, llevando siempre ropa usada y flácida en la que se notaban mucho los bolsillos.

Al lado había un convento de monjas donde entré durante la guerra. En casa de Giner se oía muchas veces un piano. Ya muerto el músico lo tocaba una muchacha muy guapa que murió tuberculosa (Aub, 1979b: 225-226).

En *Campo del Moro*, *Victor Terrazas* es un personaje positivo, un héroe. Su padre, *Victoriano Terraza*, sin embargo, es un pájaro de cuenta, anarquista fantástico y aprovechado. Abandonó a su mujer y a su hijo cuando era niño. Huyendo de la policía de la dictadura vivió en Francia con otra mujer. Regresó al empezar la contienda y se unió a los grupos anarquistas. Durante años, su hijo fue su orgullo, músico de nombre, que ha viajado por todo el mundo, saliendo retratado en cien revistas y habla francés, alemán, inglés, italiano y, ahora (durante la Guerra) ruso ya que entró en septiembre de 1936 al servicio de la delegación soviética. Su nombre de guerra es el *Comandante Rafael*.

Las veladas musicales mencionadas en casa de Giner de los Ríos pueden ser autobiográficas de Max Aub:

En el porche de la casa de don Salvador estaba el estudio de un muchacho escultor -Pascualet Buiges, *Llágrima*- delgadito, pequeño, con el pelo muy rubio y muy liso, anarquista también. Muy hábil trabajando la piedra, el barro, la madera. Tuvo que salir del taller de Ballester por sus travesuras y sus ideas y la envidia sorda del maestro por la habilidad del chico. *Llágrima* vivía solo con su madre a la que mantuvo desde niño. Eran de Pedreguer, un pueblo de Alicante (...) *Llágrima* se enamoró de una modelo de Just, el escultor, y se casó con ella y se fueron a la Argentina. Eso debió ser hacia 1920. (...) Luego regresaron, el muchacho traía unos bronce patinados en rojo y en azul y montó un estudio en la calle de Bailén. Lo curioso es que ya no se acomodaron a la vida de Valencia y regresaron a la Argentina (...) De aquél tiempo es otra modelo: Isabel, la *Estupenda*, que sirvió para un desnudo grande de Julio Vicente. La escultura se llamaba "Aurora" (...)

Ganaba mucho dinero como modelo y protegía a algunos artistas jóvenes y no les cobraba (225-226).

Pero hay en Valencia numerosos talleres:

En la Plaza de la Jordana estaba el taller y el estudio de Rubio, gran imaginero. Alto, fuerte, guapo, con aire de tipo del Renacimiento, profesor de San Carlos, y, a pesar de su profesión, republicano y anarquista. Él hizo las cariátides de la casa de Blasco [Ibañez], en la Malvarrosa, y la mesa de mármol, de estilo romano. Compañero de estudios de Bartolomé Mongrell. Siempre llevaba unas navajas tremebundas (Aub, 1979b: 227).

Otro de aquellos artistas era *Vicente*, escultor, santero, habilísimo que trabajaba en el taller de un italiano. Era de una familia de campesinos llauraors de Algirós, que por la noche leían a Bakunin, a Prudhon, a Faure y la biblioteca de Francisco Sempere (57). Recuerda *Terraza* que de esta huerta han salido muchos artistas, por ejemplo los Alós, escenógrafos que llegaron al Metropolitano de Nueva York, a Cuba, a Venezuela y a México. Les decían *Els Rochos*. También recuerda a *Rafael*, el quinto de los *Parra*, al que le decían el *Llauro*, que fue para escultor y trabajó con un maestro que tenía su taller en el portal de Valldigna, *Julio Bencloch*

un hombre bueno, rubio con una melena romántica muy sedosa. Hacía una escultura muy bonita, del tipo de Cánova -decía-. De Meliana, murió tuberculoso (Aub, 1979b: 58).

Entonces el *Llauro* se fue con *Alfredo Just*, otro escultor que prometía mucho, hermano del que fue ministro. *Rafael* tenía grandes condiciones, en poco tiempo fue uno de los mejores tallistas de Valencia. No sabía casi dibujo pero tenía el instinto de la forma. Era alto, espigado, de músculos largos, cabeza redonda y una risa constante. Daba gusto estar con él. Fue a estudiar piedra con los *Arlan-dis*, también anarquistas, que tenían un taller de lápidas frente al cementerio.

Una tarde, al volver hacia su casa, todavía por *San Vicent de Fora*, a la altura

de la calle de Tropa, oyó seis o siete tiros, vio correr a dos con pistola en mano hacia la calle de Buenavista. Llegó la policía y *el Llauro* señaló la dirección contraria. Aquella misma noche lo detuvieron a él y a un amigo suyo. En la cárcel hizo diez o doce bustos muy buenos, en mármol. Se expusieron en Bellas Artes. Lo defendió *Ibáñez Rizo*, un abogado muy nombrado que era republicano, y salió libre, sin embargo murió meses después, de una meningitis fulminante, según se dijo, pero lo cierto es que iba con el *Noi del Sucre*²² cuando mataron a éste, en Barcelona. Al *Llauro* lo hirieron, mató a un policía, corrió, se escondió, murió en Valencia por no ser atendido a tiempo, aunque corrió la voz de que había sido en Barcelona. Tomó el tren, sin curarse. Fue a morir a su pueblo. Era un niño mimado, todos creían que llegaría a ser un gran escultor. Los padres habían sido de Pi y Margall (59). En realidad la familia era casi toda ella revolucionaria, el hermano de *el Llauro* se llamaba *Diego Parra* que mató a Mestre, un gobernador de Barcelona muy duro con los obreros. Era de armas tomar, no se dejó rematar por la policía. *Victoriano* dice a este respecto:

A eso llamo yo un hombre, haber nacido hombre, porque el comunista se ha de formar, pero el anarquista nace (Aub, 1979b: 62).

Curiosa afirmación que coincide con la idea de artista, pintor o escritor que tienen tanto *Campalans* como Max Aub. El ambiente anarquista y artesano, muy artístico, en Valencia, era sin duda conocido por nuestro escritor. Precisamente este ambiente fue duramente reprimido a raíz de la Guerra Civil porque en su mayoría eran anarquistas.

En *Campo del Moro* también conocemos a *Pascual Segrelles* (64), pintor de abanicos, profesión muy extendida en la comunidad valenciana. Había sido pintor impresionista de paisajes al modo sorollista y trasmutaciones de Monet, Manet, Renoir, con toques y pinceladas más cargadas y anchas, pero al poco de casarse dejó la

22. El dirigente anarcosindicalista Salvador Seguí, llamado *el Noi del Sucre*, fue asesinado en abril de 1923. Seguí era secretario general de la CNT y representaba la fracción moderada de la central anarquista.

pintura. Con la guerra pasó a ser Director General de Aduanas y recuerda con nostalgia su arte perdido, seguro de que habría llegado a ser un gran pintor:

Cuando acabe la guerra -piensa- dejaré todo, volveré a pintar: se quedarán boquiabiertos con lo que haga. Al fin y al cabo ha sido un descanso, ahora sé lo que quiero, y cómo (64).

De espíritu metódico y moderado es el prototipo del liberal honrado que mantiene la conciencia tranquila. Posteriormente le trasladan a Madrid, donde pasa a ser Subsecretario de Gobernación. *Victoriano Terraza* le considera un cobarde, por otro lado no es nuevo, es la idea que suelen tener los anarquistas de los socialistas:

¡Vivir para ver! ¡Pascualín Segrelles de Subsecretario de Gobernación! (...) Hay cosas que le revuelven a uno la sangre. No vale un *quinzet*, y ya ves (...) Un calzonazos. No te digo que como pintor estuviera del todo mal. Pero como hombre, que es como hay que valorar las cosas, ¡vamos! como concejal, como es natural, robó todo lo que pudo. Fue discípulo de Mongrell, vivía en el *Carrer d'En Llop*. (Aub, 1979b: 189).

Pascual Segrelles tiene pinturas del momento en las paredes del despacho, como todo centro oficial se adorna con las Medallas de la Exposición Nacional de Bellas Artes, como el cuadro de Eugenio Hermoso (segunda medalla) y otro de Moreno Carbonero (tercera medalla) (251). Sabe que le han puesto allí por inofensivo, por ser republicano, no tiene que hacer nada más que mover papeles, pero en un momento dado, a punto de caer Madrid, como tantas personas prudentes en un momento de crisis, pierde los nervios y ordena fusilar a todos los presos (305).

En *Campo del moro* aparecen muchos pintores y escultores, aficionados, de poca monta, pero a los que Aub debía conocer bien: El librero de viejo *Moisés Gamboa*, *Pirandello*, que recuerda a *Domingo Foix*, con 69 años arrastra una historia familiar trágica:

Desde hace años, el librero pinta; con dificultades porque se ha acabado el

bermellón en Madrid y no se lo pueden traer de Barcelona o de Francia como lo hacían, los últimos meses, algunos amigos. Ahora recarga a todo de azules, que son los colores de que dispone, aunque no sean los más propicios para las flores que acostumbra representar, y las marinas "no le salen" a pesar de su empeño y la facilidad que supone el tener a mano toda clase de añiles (azul de mar, azul turquí, azul marino). Moisés es hombre de sierra adentro (149).

Amigo de Julian Besteiro, juntos ingresaron en el partido socialista por admiración a Pablo Iglesias.

Esporádicamente Max Aub saca a colación algún artista que otro, como en *Campo francés*, donde encontramos, entre otros muchos personajes curiosos, a un artista entre las gradas:

Estudiaba en la Academia de Bellas Artes; para vivir trabajaba haciendo dibujos publicitarios. Mis padres me mandaban dinero pero, como son judíos, y alemanes, claro, se lo quitaron todo; yo tenía un contrato para irme a trabajar a Norteamérica; el día mismo en que iba a marcharme me detuvo la policía (Aub, 1979: 101).

Nueva alusión a la posibilidad fallida del propio Max Aub de viajar a norteamérica en 1942:

Mi *recipissé* caducaba esa misma fecha. Me llevaron a la Prefectura diciendo que era cuestión de horas. Pero me encerraron con un italiano escapado de la división Littorio. Le descalzaron, le fueron machacando los pies para que dijera dónde se habían metido unos compañeros suyos. El no hablaba, el que chillaba era yo. - Levántate, me dijeron. Me levanté y me pegaron hasta que caí; me hicieron levantar de nuevo; luego me levantaban ellos y siguieron dándome (...) Luego estuve dieciséis meses en la cárcel de Poissy (...) Por dibujar me echaron a andar (...) doce horas seguidas, de las seis de la mañana a las seis de la tarde, en una habitación cerrada, en zig-zag. Eramos

treinta y, si te parabas, te hacían seguir a golpe limpio... A los quince días me mandaron a la celda de castigo: para que aprendiera a dibujar; no puedes hablar con nadie, no puedes volver la cabeza, no puedes nada... No me sabe mal, he ascendido. Ahora veo las cosas desde más arriba (Aub, 1979: 102-103).

En *Campo de los almendros* también encontramos algunos ambientes juveniles de artistas que en algunos aspectos podrían ser autobiográficos. Entre los amigos juveniles de *Ferrís* encontramos al pintor *Dionisio Velázquez*, rico y homosexual como el crítico de arte *Blas Ortega* (Aub, 1981: 114-115), o el joven pintor *Santiago Marco*, al que todos sabían invertido y al que conoce *Ferrís* en la *Granja del Henar*.

Renau aparece como personaje en varias ocasiones a lo largo del *Laberinto*, bien directamente o bien a través de la mención de otras personas por los cargos que detenta durante la Guerra Civil. Max Aub no pone expresamente en su boca argumentos conocidos del artista, para esto utiliza a otros personajes como en *Campo abierto* (Aub, 1978), cuando acompaña a *Lugones* y a *Laparra*. En esta novela lo encontramos en un café madrileño que podría ser el Henar durante la Guerra, junto a *Oscar Lugones*

hombre alto, de color oscuro, rasgos muy acusados y cabellera enmarañada; muy seguro de sí. Traía, a sus espaldas, el peso que da una obra hecha y el creerla encajada en la única línea justa. Vestía a lo militar y nadie le ganaba a efusivo (Aub, 1978: 318).

Identificable con Siqueiros²³, y junto a *Francisco Laparra*,

23. David Alfaro Siqueiros, después de participar con Orozco en la revolución, viaja por Europa (1919-1922). En un manifiesto que publicó en Barcelona (1921) se declaró contrario a la estética moderna del viejo continente y proclamó su intención de beber en las fuentes del arte precolombino. Llamado a México por el ministro de Educación Nacional, organizó el sindicato de técnicos, pintores y escultores, del que fue líder en 1922, convirtiéndose en teorizador del arte proletario. Fue miembro del subcomité, con sede en México, encargado de preparar la conferencia de la que nació la CSLA (Conferencia sindical latinoamericana), en Montevideo (1929). El mismo año se opuso, como miembro del Bloque obrero y campe-

hirsuto, de ojos vivísimos y bigote pequeño, como todo él (...) hondureño y aún perteneciendo a una generación más joven que Lugones había vivido con éste la época gloriosa de Vasconcelos -allá por el año 22- y formado parte de un equipo de muralistas. Luego emigró a Nueva York, cambió de nombre y de pintura ya que la realista no daba para vivir en los Estados Unidos. Algunos, pocos, decían que era un gran pintor. De que lo fuera, no lo podían dudar más que sus adversarios personales -que eran legión- y los que hubiesen visto sus obras (Aub, 1978: 318).

Este personaje sin embargo parece identificarse con Rufino Tamayo. Parece evidente que en este caso Max Aub se sitúa anacrónicamente en la Guerra Civil, pero en realidad en el propio tiempo en que la novela es escrita en México, por lo que describe a las dos corrientes artísticas encontradas en México en los años cincuenta

Las teorías de Lugones [Siqueiros] eran conocidas de todos los presentes, las andaba pregonando desde hacía veinte años: partidario de un arte americano nuevo-rrrealista, que se vanagloriaba de haber fundado con Atl, Orozco, Siqueiros y Rivera. Un arte mayor (Aub, 1978: 318).

Siqueiros sí que estuvo presente en la Guerra Civil Española, pero Rufino Tamayo no:

Lo que sucede -dijo Renau- es que esa nueva pintura mexicana coincide con la revolución mexicana (...) La revolución francesa, o la rusa son más importantes, desde un punto de vista universal, y no produjeron una pintura com-

sino, al arbitraje gubernamental en los conflictos laborales, defendido por Lombardo Toledano. Participó en la Guerra Civil española como oficial en el bando republicano, momento en que le sitúa Max Aub en la novela. Por sus actividades políticas fue encarcelado en 1962-1963.

Max Aub le recuerda en Valencia cuando fue a dar una conferencia a la Universidad. Al salir por la calle de la Nave se vuelve para ver la estatua de Vives

"impasible en su oscuro bronce. Me acuerdo de Siqueiros cruzando por aquí -con botas de montar- a dar su conferencia: *No hay más ruta que la nuestra. Ayer*" (Aub, 1971:383).

También posee Max Aub en su biblioteca libros sobre Siqueiros, como el publicado por Jorge J. Crispo de la Serna en 1959, y del propio Siqueiros *No hay más ruta que la nuestra*, publicado en México en 1945 y dedicado a Max Aub.

parable. No dieron, como vosotros, con un elemento técnico nuevo, con un nuevo lenguaje, con un espacio insospechado (319).

Lugones y *Laparra* se mantienen reticentes. Pero Max Aub pone en funcionamiento otro mecanismo cuando hace hablar a Renau. En sus diálogos parece conversar permanentemente con el amigo, próximo aún el incidente de *Librada*. Sin duda alguna a Max Aub no le bastan las cartas que le dirige entonces, le introduce en los argumentos de sus novelas en una eterna disputa entre el compromiso y la libertad.

Cuando *Renau* dice que hay que llevar la pintura al pueblo, la pintura que grite su verdad, se reanuda la discusión, ¿cuál es esa pintura? El periodismo y el cine, formas futuras del arte. Alguien dice:

pintemos carteles y dejémonos de cuadros o de murales (Aub, 1978: 319).

Alusión directa a la polémica mantenida entre Renau y Ramón Gaya durante la Guerra Civil, polémica de la que ya hablamos en el cap. II punto 2.

Se trabaja en los carteles porque obligan las circunstancias, de hecho Max Aub también trabaja durante la Guerra en un "teatro de circunstancias", pero tiene claro que el artista no se puede quedar ahí, cuando la Guerra haya acabado pretenderá seguir haciendo un arte "que sirva", y que sirva al pueblo, pero

¿Qué pintura crees tú que le gusta al pueblo? ¿La mía? ¿La pintura proletaria de Lugones, de Orozco, de Rivera? ¡Ca, hermano! ¡Esa la compran los gringos, los marchantes, para colgarla en los salones y galerías de los millonarios! Además, tus retratos no están al alcance del bolsillo de cualquiera (Aub, 1978: 320).

Polémica entre arte útil y compromiso que ya tratamos en el cap. VI en relación con *Campalans*. *Lugones-Siqueiros* se revela

Yo he pintado cientos de metros cuadrados de pared para el pueblo... (320).

Pero *Laparra-Tamayo* no le deja engañarse:

- Y las universidades norteamericanas. No nos engañemos. Al pueblo lo que le gusta son los cromos: con marqueses besándole las manos a las marquesas...

Eso de seguir viendo, colgada en la sala, mineros o peones le gusta a cualquiera: menos a los mineros y a los peones. Yo no discuto que haya, el día de mañana, una pintura proletaria, pero declaro honradamente que, por hoy, no sé cuál sea. Ya ves, los soviéticos: No me vas a decir que su pintura es buena. Están en un callejón sin salida. Por las buenas, en espera de que los obreros tengan dónde colgarlos, han vuelto a los cuadros de historia. En vez de pintar a Iván, pintan a Stalin. Ni mejor ni peor. Te advierto que no por eso deja de progresar la humanidad. Es una cosa muy pequeña que sólo preocupa a los pintores (320).

En este momento Max Aub no sólo sintetiza y unifica la problemática de la Guerra Civil y la situación creada en México con la reacción anti-muralista, sino que añade un nuevo factor de discusión existente entre los artistas de vanguardia acerca del realismo socialista²⁴. *Lugones-Siqueiros* dice entonces:

La pintura forma parte integrante de un movimiento de conjunto que se desarrolla de acuerdo con un anhelo político de carácter universal. Si la pintura no tiene ideas, ni es pintura ni es nada (Aub, 1978: 321).

Argumento evidentemente coincidente con la filiación comunista y que podemos considerar que fue defendido a menudo por J. Renau.

Sin embargo, ante la objeción de *Laparra* de si la pintura tiene que acomodarse al gusto de los compradores, asiente, por lo que su interlocutor, *Laparra*, añade:

¿Y quién te ha podido hacer creer -un solo momento- que el pueblo tiene buen gusto? Eso es, sencillamente, ganas de hinchar el perro. No es que el vulgo vaya a tener peor sentido artístico que la burguesía -una vez educado-, pero

24. Max Aub conoce indudablemente la situación del arte en Rusia, defendido por L. Aragon (Aragon, 1978:53-75) y vilipendiado por A. Breton, quien había lanzado el manifiesto *Por un arte revolucionario independiente* en México el 25 de julio de 1938, manifiesto firmado por él mismo y por Diego Rivera, aunque en realidad fue redactado por León Trotsky y André Breton. Por razones técnicas, Trotsky pidió que su firma se sustituyese por la de Diego Rivera (Breton, 1978: 27-33). También conoce el ensayo de Lukacs sobre *Realismo*, libro que menciona en la tercera parte de *Luis Alvarez Petreña*, cuando habla de un realismo español que Lukacs ni siquiera llega a intuir.

tampoco hay razón para que sea mejor. La proporción seguirá siendo igual. Y las malas obras de teatro seguirán gustando más que las buenas. Y las novelas del Pedro Mata proletario, gustarán más que las de... (...) Lo mismo da. Pon las de Pérez de Ayala²⁵. A los más les gusta el sentimentalismo y el melodrama, como le gusta a la burguesía y le gustó a la aristocracia. Quedan los elegidos (...) Sí, ya salí. Pero no por donde tú crees (Aub, 1978: 321).

Una cuestión importante es dilucidar qué sentido tiene el arte para un comunista

¿Qué es el arte, la literatura para un comunista? No. No me contestes. Te voy a citar a Lenin. Aguántate: "es una parte ínfima, una ruedecilla, un pequeño tornillo del gran mecanismo del Partido, una parte integrante del trabajo organizado, planificado del partido". No me digas que no: o te digo de qué tomo es, y aun en qué página está escrito. Ves, tú: eso me parece bien, perfecto, si quieres... (...) Pero para un comunista: para un obrero, para un ingeniero. Pero eso o puede satisfacer a un escritor, a un pintor, a un músico, a menos que deje de serlo y venga a convertirse en comunista, es decir que se decida a sacrificar lo suyo en pro de la construcción de un mundo nuevo. Todo lo que no sea eso será hibridismo, jugar con dos barajas: como tú (321-322).

Es un argumento que al parecer hace mella en el contrario, porque a raíz de estas palabras *Lugones-Siqueiros* corta la conversación de raíz:

Yo no discuto con trotskistas (Aub, 1978: 322).

Para un comunista no puede haber nada peor, pero nosotros creemos sin embargo que en realidad las palabras de *Laparra* tienen cariz anarquista. Lo que está claro es que no es comunista mientras que el ser trotskista o anarquista no acaba de estar delimitado en la ficción. Hay que recordar que *Siqueiros* es considerado

25. Argumentos de Max Aub puestos en boca de su personaje; como sabemos por la biografía reproducida, Pérez de Ayala es uno de los autores preferidos de nuestro escritor.

por Max Aub "asesino de Trotski"²⁶ y que de hecho estuvo encarcelado por su implicación en el suceso. Para Siqueiros, stalinista, todo disidente es trotskista.

El orgulloso *Lugones-Siqueiros*, muy en su papel, le vuelve la espalda y se despide únicamente de Renau. *Laparra* queda empequeñecido por la intransigencia del contrario, como da a entender la descripción de Max Aub:

esmirriado, con su bigotillo chaplinesco -no tenía nada de trotskista. Más parecía un árabe. No se dice esto como despropósito, sino que el centroamericano unía su físico de vendedor de tapices a cierto fatalismo (Aub, 1978: 322).

Entonces *Renau*, entre dos aguas, intenta apaciguale, pero *Laparra-Tamayo* (en realidad el dolido Max Aub), continúa:

Es que ustedes los comunistas (...) quieren estar a las verdes y a las maduras. Y no puede ser. Para ustedes lo único que cuenta es lo que sirve (...) y lo mismo da que sea bueno o malo; desde luego, mejor si es bueno, pero no os preocupa. Tanto monta con tal que sirva. Y si no sirve, no vale. Es un rasero incómodo para el arte y para los artistas. Entre un mal poema de Antonio Machado a Stalin, pongamos por ejemplo, y otro espléndido acerca de un atardecer, es el primero el que editan ustedes a millones de ejemplares. Lo mismo digo acerca de un pintor. Juzgan (...) únicamente con criterio político. Y lo peor es que me parece bien. Ahora que no les arriendo la ganancia (322)

Entonces le objetan que hay que llegar a "la socialización del arte", pero para él en realidad es "volver", porque eso era lo que se hizo en tiempos de las pirámides o las catedrales (indudables teorías anarquistas). Hay que volver,

Pero no para siempre. Porque si crees en el progreso, no hay duda que tras el comunismo habrá otra cosa. Mira, hay un arte de épocas bárbaras, y no lo

26. Así le llama en la contraportada de la edición de *Jusep Torres Campalans* de la ed. Lumen (Aub, 1970b).

digo en sentido peyorativo, en el cual el nombre del artista desaparece, confundido en la obra general, y luego, otros de arte individual y, naturalmente, más pequeño, como la que va del Renacimiento acá y que, por las trazas, lleva camino de acabarse. Las grandes obras de arte -así se llaman también en ingeniería- no llevarán el nombre de su autor sino el del reinado al que pertenecerán: la equis dinastía, o la del tercer, cuarto o décimo secretario general del Partido (322-323).

Pero le objetan que los retablos respondían a un arte de *propaganda* de la *Iglesia Católica*:

Creímos habernos librado de eso -gracias al protestantismo-, pero no. La Iglesia vuelve a la carga y vosotros con ella. Lo malo es que os lleva delantera: nadie sabe cómo fue la cara de San Pablo, ni de las once mil vírgenes. Lo que era una ventaja. La Iglesia os lleva el cuerpo de la imaginación. El otro mundo. Créeme: la pintura no tiene futuro, dedícate a otra cosa, a la decoración, por ejemplo: a ilustrar. ¿No te dice nada la palabra? No creas que la literatura ande mejor. Eso del realismo socialista ya existe: la *Pravda*²⁷. Ahí tienes una muestra de la literaturta por venir. En verso o en prosa. El poeta que la ponga en endecasílabos ganará más medallas que nadie. No creas que hablo en guasa. No. Es así. Hubo épocas en que ya sucedió lo mismo. ¿Qué fueron sino eso las crónicas de la Edad Media? Y en latín, para mayor claridad. Luego surgieron las lenguas divididas, y los autores, por sus nombres (Aub, 1978: 323).

Entonces *Renau* le pregunta por qué pinta lo que pinta y *Laparra*, bajando el tono confiesa:

para vivir (324).

Contestación que tiene doble lectura, por un lado podría corresponder al hecho, aparentemente indudable, de que Max Aub considera que Rufino Tamayo se ha

27. Prensa soviética.

"vendido" al capitalismo americano, y por otro lado a una respuesta muy personal de Max Aub, quien humildemente se define como 'cuentista' en muchas ocasiones, cuando quiere escabullirse de las responsabilidades que acarrear sus comentarios, argumentando su ignorancia, o cuando quiere escaparse de dar las soluciones que le piden.

Finalmente podríamos concluir con el epitáfio que Max Aub ideó para el artista en los *Crímenes ejemplares* reproducidos en *Pequeña y vieja historia Marroquí*, que dice:

*Si fue, no es
si salvo el hombre
tanto da lo que
aquí es: fue*

(Aub, 1971g: 32).

5.- Personajes de escritores. Cuestionamientos literarios

No tenemos la intención de extendernos tanto con los personajes de los escritores como hemos hecho con los de los artistas plásticos, sin embargo, como entendemos que algunas de las problemáticas en las que se debaten son las mismas, nos detendremos en algunos escritores que consideramos importantes para la ocasión.

Es evidente que el personaje fundamental en relación con *Campalans* es *Luis Alvarez Petreña*, que ya hemos estudiado entre los antecedentes, por lo que no volveremos a tratarlo aquí.

Después, por la importancia que tiene como manifiesto, estarían las declaraciones de *Ferrís*, en *Campo de los almendros*, en muchos aspectos el propio Max Aub.

Francisco Ferrís Guardiola, nacido en Madrid el 22 de marzo de 1914, procede de una familia de fabricantes de zapatos en Almansa, cosa que no le interesa porque lo que quiere es escribir. Enclenque y enfermizo, estudió en los Salesianos y fue un pésimo estudiante al principio, luego, empeñándose, fue saliendo adelante, salvo en matemáticas. Estudió el bachillerato en Valencia. Al año se une a un grupo de jóvenes, todos algo mayores que él, incluidos un aprendiz de pintor llamado *Dionisio Velázquez*, un escultor llamado *Alberto Domínguez*, un crítico de arte llamado *Blas Ortega* y un poeta llamado *Emilio Ferrer*. Se reunían y hablaban de música, de literatura, de pintura...

A pesar de no tener conocimiento directo de las corrientes imperantes en Europa sino a través de revistas y periódicos no muy especializados, la emprendieron contra sus mayores ayudados por un periodista de *La Voz de Valen-*

cia y el cónsul paraguayo que había estado, poco, en París (Aub, 1981: 110-112).

Coincide con los primeros escarceos sexuales, con las criadas y con los amigos, como el pintor *Dionisio Velázquez*, que luego será falangista. Hijo de familia rica, consigue que su padre les financie la revista *Huerta*, de la que llegan a sacar seis números. *Ferrís* publica allí por primera vez.

Al finalizar el bachillerato *Ferrís* decide estudiar Filosofía y Letras, para lo cual llega a Madrid y comienza a frecuentar la *Granja del Henar*. Allí conoce a *Clemencia*, a la que se une por interés económico. Ella, que es comunista, le mantendrá.

Con la Guerra se marcharon los dos a la Alianza de Intelectuales Antifascistas y de allí, *Paco Ferrís* fue a parar a la 11a. división. A principios de 1938 enfermó de pulmonía y *Clemencia* lo llevó a Náquera, a las órdenes de Carranque, comisario político y ayudante de Ortega, Comisariado General del Ejército. Es una mujer poco agraciada, como *Ana María*, pero digna de encomio, porque aparte de mantenerle le impulsa a escribir.

Cuando todo se ve perdido acude a ver a su antiguo amigo *Dionisio*, que era falangista y ha permanecido escondido, pero éste le echa de su casa. Acaban aprehendiéndolo, como a todos y muere por defender su estilográfica.

Ferrís deja una especie de diario, el *Cuaderno de Ferrís*, como el *Cuaderno verde* de *Campalans*. Este es grueso, de tapas azules, y pasará a manos de *Julián Templado*.

En este cuaderno realmente quien se expresa es el propio Max Aub, que vuelve a formular cuestiones e ideas que repite a lo largo de toda su obra. Así, deja bien sentado que para él está muy claro que el caballo de Picasso es el fascismo ¿Cómo pudo dudar Larrea?, se pregunta. También formula algunas advertencias sobre el realismo:

Me tienen absolutamente sin cuidado los problemas famosos, hoy, acerca del

realismo o del irrealismo en el arte. El arte -por serlo- no es real o no, sino arte (Aub, 1981: 503).

Y sobre la utilidad en el arte, que, como ya sabemos, es un tema obsesivo que repite constantemente y que atañe incluso a nuestro pintor ficticio *Jusep Torres Campalans*:

El arte no tiene nada que ver con la utilidad, como no sea la arquitectura y aun, allí, porque se trata de un arte aplicado que además de útil puede ser hermoso, porque la utilidad puede ser hermosa, pero no por eso es una obra de arte (503).

Aclara la situación del escritor ante la Guerra, las modas y el compromiso. Sólo los genios se salvan de las limitaciones impuestas a la media:

Durante la guerra no se puede escribir nada que valga la pena porque no existen, no pueden existir, modas. Y todos dependemos -si de calidad artística se trata- de ellas. De la moda sale todo. Yo, por ejemplo. Sólo los genios calan más hondo, en algún momento, o la instituyen (Aub, 1981: 509).

O la falta de compromiso que imputan los comunistas a los que no lo son, por muy simpatizantes que se muestren, tema que le afecta profundamente:

Igual que éstos tampoco me perdonan mi falta de "militancia". Me reprochan no entregarme del todo ¿Qué es entregarse? ¿Tengo que falsearme? ¿Tengo que hacer lo que no parece justo en vista del fin? No se trata de beneficios inmediatos (...) Evidentemente, me habría ido mejor si hubiera demostrado mi inexistente ortodoxia. Posiblemente no estaría aquí. Me hubiesen "sacado". ahora los fascistas nos van a matar y el problema quedará sin resolver (Aub, 1981: 515).

La repulsa al exilio, al que se resiste con todas sus fuerzas:

Irme con éstos. ¿Para qué? ¿A dónde? Yo soy un escritor español, ¿qué se me ha perdido en París, en Túnez o en Santiago de Chile? Mi lugar aquí. Fuera

se podrá -¡quizá!- hacer política. Novelas, poemas, ¿dónde publicarlos? (520).

Y finalmente la necesidad imperiosa de escribir:

Escribe uno para poder vivir. Si no escribiera no viviría. Escribo siempre. Escribí siempre -en las condiciones más difíciles, aún cuando me era imposible, como ahora²⁸. Escribo. Aun cuando no escribo, escribo. Escribo para acordarme de lo que escribo, necesito escribir para poder vivir (521).

Muere de una manera absurda por defender su estilográfica, convertida en un símbolo de su identidad.

Otro personaje cercano a *Petreña* sería el protagonista de la obra de teatro *Deseada* (Aub, 1973), un drama en cuatro cuadros que fue publicado por primera vez en México en 1950. Así, nos encontramos con *Pedro*, que es un escritor que se casa con *Deseada*, una mujer que le ayudó cuando se encontraba en una situación de crisis. Gracias a ella vuelve a resurgir de entre sus cenizas. Una de sus obras se titula *La ruta de los dioses*. Pero *Deseada* tiene una hija, *Teodora*, muy rencorosa, que vive bajo un fuerte complejo de Edipo y no le perdona a la madre la privación del padre, ahora ya muerto. Aprovecha la ocasión de su encuentro para aguijonear al escritor:

¿qué haces aquí? ¿Por qué no te vas? ¿No te echas de menos? Olvidándote de ti mismo, tan lejos del mundo, ¿no traicionas a los demás con tu pereza? (...) ¡Cuentos para adormecerte! Según tú, el escritor es su propia vida: "Un hombre que se merienda concienzudamente a sus propios hijos". No protestes. Te lo oí la otra tarde. ¡Estás en peligro de hundirte en la oscuridad y en la obesidad, burgués! ¿Te has vuelto sordo? ¿Ya no hay guerra ni débiles que ayudar, Byron? ¿Qué haces aquí? ¿O es que ya te hace cosquillas la Academia? ¿Vas a dejar pasar las cosas a tu lado sin siquiera intentar

28. Escribe efectivamente incluso en el campo de prisioneros de Djelfa, en unas condiciones deplorables.

saborearlas, reumático? (...) Vete o te mueres de inanición. (Aub, 1973: 65).

Le echa en cara su falta de interés por los desheredados:

Y los muertos de hambre -y no es más que un ejemplo- ¿qué hacen en tu panorama, literato? ¡Qué fácil y que bonito resulta presentar así al mundo utopía! (...) He visto todos los leprosos y las llagas que te puedas imaginar. Y me río de los indios idílicos, de Pablo y Virginia, del *Contrato social*, de los comunistas y de ti, literato (64).

Acosado por esta hijastra, que acaba por enamorarse de él, sucumbe a la seducción. Puesto ante la difícil situación de tener que confesárselo a la esposa, a quien también ama, opta por el suicidio.

Naturalmente encontramos cierto paralelismo con *Luis Alvarez Petreña* (1934) y con el *Juego de Cartas* (1964), siendo una obra intermedia, de 1950, con lo que podemos apreciar la constancia en el mensaje aubiano, tan dispar en ocasiones.

En *Campo Abierto*, encontramos al escritor *Roberto Braña*:

Lo tiene todo, menos personalidad, por lo que nadie le quiere mal. Ha publicado siete u ocho libros: finos, aburridos, decorosos. Colabora en la *Revista de Occidente*, en *El Sol*. Traduce. Tiene unas tierras en Navarra, mujer y dos hijos (Aub, 1978: 256).

Es un personaje negativo, sólo le interesa la competitividad, nada el compañerismo y mucho menos las cuestiones sociales:

Yo soy un escritor. ¡Un gran escritor! Aunque no lo creais, y no me importa la política, ni tanto así. ¡Que me dejen en paz! Yo escribo para sobrevivir, y para sobrevivir hay que vivir. No lucho por los demás. Cuando escribo, lucho contra los demás escritores: para vencerlos; para hacerlo mejor que ellos. Para ser el primero (...) Y todos hacen lo mismo. La modestia, en arte, es señal de inferioridad. Un escritor que no se crea capaz de hacerlo mejor que los demás no será nunca nada. Hablo de un escritor, no de un pe-

riodista. Ni de los muertos. Con esos no se lucha, pasaron a los ficheros, a la historia. Interesan a los demás, son de los demás. A mí me importa escribir mejor que éste y aquél, mis amigos, a quienes desprecio. No creas que es envidia. Si creo que lo mío es superior a lo que hacen, no puedo sentir envidia (Aub, 1978: 258-259).

También en *Campo Abierto*, el personaje de *Gustavo Rico*, un escritor que no forma opinión con nadie, todos están en su contra (311), ni con los comunistas, ni con los anarquistas, ni con los republicanos. Todo le parecía mal, todos: un atajo de equivocados, de sectarios. Tampoco se considera anarquista,

Cada hombre es un mundo. ¿No lo vais a negar? Entonces, ¿por qué este empeño vuestro en ponerles etiquetas y, lo que es peor, decidir que el que no está con vosotros está contra vosotros? ¿Qué os he hecho yo para que os empeñéis en catalogarme? Dejadme en paz. Cuando hace falta echar una mano todos saben que pueden contar conmigo. ¿Qué más queréis?

Vivía solo, en una buhardilla y comía de hacer traducciones de todas clases. Así había aprendido a respetar las opiniones ajenas, encontrándolas todas malas. No tenía más criterio propio que la negación (Aub, 1978: 313).

Pero es una buena persona, seguramente Max Aub le tiene simpatía:

Era un pedazo de pan, que no negaba a nadie como lo tuviera. Amigo de los animales, tenía su azotehuela llena de gatos, perros y pájaros -amén de grillos y ratitas blancas- que, más o menos, vivían sin molestarle (313).

También las prostitutas le tenían afecto, porque las escuchaba con amabilidad.

Los compañeros le aconsejan que se meta a fraile o que se haga masón. Lo primero es imposible por su falta de fe, lo segundo lo intentó, pero le echaron porque le pareció toda la ceremonia ridícula.

Tiene una concepción muy curiosa del artista que discrepa de la que tiene el comunista (diálogo que de nuevo podemos atribuir a Max Aub dirigiéndose a J. Renau), su interlocutor:

Para ti el artista es el romántico: el hombre que se preocupa de sus vísceras y de sus desgracias, y de bien cantarlas. Para ti la expresión, la historia, no cuenta -sólo el futuro-. Y lo único que vale la pena tener en cuenta son los medios de producción... ¿Qué sucederá en tu famoso mundo comunista, cuando todos sean felices? ¿Cuando todos pasen el día tumbados a la bartola en un remedo del paraíso terrenal? ¿Crees que valdrá la pena vivir en él? ¡Ca! Luchar para que eso llegue a ser una realidad, bueno. Pero vivir en ese enorme convento de bondad en el que no veo otra ocupación que el pensar engañar a los amigos... (Aub, 1978: 314).

No faltan las menciones a las actividades culturales desarrolladas en plena Guerra Civil en Madrid, como *La Numancia* de Alberti y Maria Teresa León (346).

Max Aub, como ya hemos dicho, se identifica con Cendrars, identificación que pone en boca de *Luis Alvarez Petreña*, en la última parte, pero que es evidente que se trata de él mismo:

¿Quién era mi padre? Cualquiera. No. Digamos: un comerciante. ¿Qué era el padre de Cendrars? ¿Suizo? Pues, señor, mi padre era de Zurich y, por lo tanto, su hijo también, y, digamos, vendedor de relojes -lo que me dará ocasión de disertar acerca de la importancia del tiempo en mi vida (y no sería huir de la realidad, como lo saben tan bien o mejor que yo). Mi padre era un aburguesado vendedor de relojes de Zurich -o de la Chaux de Fonds- (hubiera sido mejor de Ginebra donde hay más fábricas de relojes). Duda: ¿quién era suizo, quién era escocés en la ascendencia de Cendrars? Lo mismo da. Creo que fue su madre la centroeuropea y escocés el padre. Pero ni voy a volver atrás ni me queda tiempo ni tengo a mano diccionario que consultar. Vendedor de relojes. Fue a Londres a vender piezas sueltas a los fabricantes de relojes ingleses: escapes, cuerdas, tornillos, saetas -saetas, no: en un reloj inglés las saetas y el cuadrante deben de ser ingleses-, y así conoció a mi madre, galesa, hija de un almacenista de relojes, especializado en la India;

es decir, que sus viajantes o agentes recorrían las relojerías o los almacenes de Bombay, Singapur, etc., que formaban el imperio "más allá de Adén". (Aub, 1971f: 175).

Es el texto último de *Petreña*, dedicado a una mujer que se contradice con el prólogo a la primera edición de la novela, donde se decía que sus padres

fueron pequeños y acomodados terratenientes de ascendencia aragonesa (Aub, 1971f: 11).

Sin embargo el padre de Max Aub era alemán y aunque no era vendedor de relojes era representante de productos masculinos, entre ellos relojes, negocio que siguió Max Aub en su juventud.

Nuestro escritor se identifica con muchos personajes de sus novelas en determinado momento, tal vez si cabe más en los escritores y periodistas, al mismo tiempo que hechos de su biografía son vividos de nuevo por sus protagonistas, como en *La Calle de Valverde* el rechazo por parte de la *Revista de Occidente* del rechazo de la novela de *Victoriano Terraza*.

Al mismo tiempo hay personajes que perviven más allá de lo que pretendía su autor, como si tuvieran vida propia y capacidad para programar sus apariciones. En el caso de *Luis Alvarez Petreña* Max Aub transcribe unas reflexiones que nos remiten, inevitablemente a Unamuno:

El caso era bastante extraordinario: de hecho había encontrado a un personaje mío. ¿Mío? ¿O yo era suyo? Todos creen que los originales de mi primera novela habían sido escritos, naturalmente, por mí. Me dieron ganas de regresar a preguntarle en seguida si estaba enfadado y prometerle una nueva edición de lo suyo, con sus solos textos; pero ya era la hora del almuerzo, y no me dejaron. Fui después; estaba dormido. Luego llegaron P. y mis nietas. No les dije nada. P. siempre ha creído -supongo- que aquel escrito era mío. ¿Para qué, a estas alturas, entrar en explicaciones? Además, siempre me ha molestado hablar de mis libros con la familia. Con un estudiante es normal;

con un crítico, no; allá él con sus ideas. Nunca he protestado. Cada cual entiende las cosas a su manera (Aub, 1971f: 150).

En relación con este tema hemos de señalar un detalle que seguramente pasará desapercibido. En *Jusep Torres Campalans* un antiguo integrante de la *Bande à Bonnot* que estuvo en Valencia en 1914 y que era "buen traductor de Samuel Butler", le descubre la verdadera identidad de *Enrique Pla*, en realidad *Chulia*. Desconocemos la identidad de este confidente, que no puede ser Victor Sergue, traductor de rusos.

Lo interesante es que Samuel Butler escribe en 1897 *The authoress of Odyssey*, en la que sostiene que la epopeya atribuída a Homero fue obra de Nausica, con lo que iría más allá que Unamuno con su *Niebla*.

Romain Rolland también es citado en numerosas ocasiones, de hecho sus teorías unanimistas son fundamentales para la concepción maxaubiana de la solidaridad. En el *Cuaderno Verde*, 1912, *Campalans* anota:

Romain Rolland hubiera debido escribir la música de Juan Cristóbal (Aub, 1958: 228)

Opinión del propio Max Aub en relación con su novela. Si él, escribiendo una novela sobre un pintor imaginario, ha sido capaz de pintar sus cuadros, Romain Rolland, novelando la vida de un músico igualmente imaginario²⁹, hubiera debido escribir su música.

29. El músico imaginario es *Jean-Christophe*, protagonista de la novela del mismo nombre compuesta de 10 vol. escritos por Romain Rolland de 1904 a 1912 y que sin duda Max Aub conocía. Es una inmensa y simbólica biografía de un músico renano que abandona su tierra para vivir en París pero después, desilusionado por la fatuidad de la cultura francesa, se aleja de ella. La descripción del mundo intelectual europeo de finales de siglo está contrapuntada con temas ideales típicos del escritor: el culto a la sinceridad, la exaltación de la acción heroica.

CAPÍTULO X

RECAPITULACIONES

Antes de concluir conviene recapitular sobre los fines que se pretendían, el método seguido, señalar los objetivos cumplidos, las conclusiones y subrayar algunos puntos que nos parecen especialmente oportunos y reveladores.

1.- Fines y objetivos previos

Como se habrá podido comprobar hemos utilizado los dos primeros capítulos como introducción y ambientación. El primero explicaba las razones que teníamos como historiadores para abordar un tema sobre la imagen del artista de vanguardia en la literatura, los antecedentes que avalan la dignidad del estudio y la oportunidad de emprenderlo en la actualidad. El trabajo de investigación se basa en la necesidad de considerar las novelas sobre artistas como fuentes útiles para la Historia del Arte.

La novela de Max Aub titulada *Jusep Torres Campalans* cumplía los objetivos exigidos al tema, *La imagen literaria del artista de vanguardia en el siglo XX*, ya que en última instancia el protagonista que subyace está basado en Picasso, genio del siglo XX y artista de vanguardia por antonomasia, que nos evitaba la necesidad de definir al artista de vanguardia prototípico. Incluíamos en la introducción un pequeño resumen de la novela y una biografía sucinta del autor elegido.

En el segundo capítulo ordenábamos la información que habíamos recopilado sobre los años más significativos del autor, haciendo hincapié en los acontecimientos y personas que influirán en la creación de su obra, especialmente sus relaciones con los artistas y críticos en Valencia y Madrid antes de 1937 y el ambiente intelectual y artístico en México a partir de su llegada, en 1942. Max Aub siempre estuvo vinculado a medios pictóricos y su interés por las artes plásticas es indiscutible, dada la envergadura de su biblioteca artística.

2.- Acerca del método seguido

Hemos procurado averiguar lo concerniente a Max Aub, a la novela *Jusep Torres Campalans*, y al resto de la obra de este autor, incidiendo especialmente en los aspectos que tienen relación con la novela o el personaje.

También hemos tratado de dilucidar la leyenda que rodea a *Jusep Torres Campalans* desde 1958, fecha en que salió al mercado acompañada de una extraordinaria campaña publicitaria. Resultado de esta investigación son los capítulos III, IV y V.

En el tercer capítulo nos atrevíamos a formular las razones últimas que darán sentido histórico a la novela *Jusep Torres Campalans*, la preocupación del autor por la historia, preocupación que se arrastra desde la generación del 98 y que se incrementa durante la Guerra Civil Española. La importancia del realismo, especialmente el llamado realismo español, en contraposición con el realismo socialista, y el sentido de las biografías e incluso de las novelas como sustitutas de una historia incomprensible, afanada en averiguar datos sin explicar la realidad. Apreciamos las raíces unamunianas y orteguistas en Max Aub así como las huellas de los críticos e historiadores que conoce. El escritor, perfectamente al día en las teorías metodológicas de la Historia contemporánea, se permite unos juegos literarios que, al tiempo que confunden al lector, significan una crítica al sistema y al método histórico. Empleando los mismos procedimientos que los eruditos e investigadores, Max Aub abre una nueva vía de crítica, relacionada con Cervantes, modelo por excelencia para *Jusep Torres Campalans*.

En el cuarto capítulo abordamos un tema tal vez anecdótico, pero que ha llegado a ser parte integrante de la novela, el tema de la leyenda que arrastra, según la cual numerosos críticos se hicieron eco de la existencia de *Jusep Torres Campalans*, asegurando haber conocido personalmente al artista ficticio. El capítulo

tiene especial interés porque hasta este momento no ha sido posible conocer en su practica totalidad la cantidad ingente de noticias periodísticas a que dió lugar la novela, un verdadero *best seller* en 1958, 1961, 1962, 1963. De su lectura depende la aclaración de numerosos malentendidos que llegan hasta la actualidad porque el propio autor los fue alentando durante años. Además este capítulo será una base de información muy importante para los siguientes.

En el capítulo V analizábamos la labor de Max Aub como "historiador del Arte" ya que es el papel que adopta como biógrafo de *Jusep Torres Campalans*. Descubriremos sus procedimientos y métodos de trabajo, las anotaciones eruditas, los comentarios al margen, la ingente documentación y bibliografía de la cual hace gala e incluso las influencias que se deducen de un somero análisis de su bibliografía así como las que la crítica periodística ha ido descubriendo.

Seguidamente hemos tratado de ordenar la información sobre el artista para construir su verdadera personalidad, objetivo último del trabajo, por lo que los capítulos VI y VII se centran fundamentalmente en la novela aunque recurramos en algunos casos a otras obras de Max Aub para enriquecer y dar sentido a algunos puntos. El capítulo VI aborda el examen detallado de la vida y personalidad del artista, ordenando la información que el autor desglosa en diferentes apartados a lo largo de la novela conforme a nuestros intereses. Ordenamos los caracteres físicos y sociológicos al mismo tiempo que los fundamentos artísticos, lo que nos permitirá dilucidar la imagen del artista de vanguardia que proyecta el personaje, razón fundamental de nuestra tesis. El capítulo VII, por el contrario, aborda los diferentes artistas (reales o ficticios) que pueblan sus páginas y sobre los cuales el personaje expresa claramente una opinión tajante. Esta opinión, a menudo coincidente con la del autor, supone una categorización en función de unos valores populistas y sociológicos que derivan en gran parte de la problemática bélica de los años treinta y de los primeros años del exilio. La información exhaustiva acerca de los distintos movimientos de vanguardia, sobre todo del cu-

bismo y el fauvismo, está extraída de algunos libros fundamentales que Max Aub posee en su biblioteca personal (libros subrayados y anotados con párrafos de la novela) y de los cuales nos informa estratégicamente a lo largo de sus páginas. Pero la información en muchos casos viene "amañada", siguiendo la estrategia del autor de desvelar la inutilidad de tantas monografías de arte que teorizan sin sentido. Max Aub prueba de este modo que la inversión de los términos no cambia el significado general.

El capítulo VIII, que corresponde a la obra de *Campalans* y su proyección pública, es muy importante en la monografía de un pintor, sin embargo nos encontramos con el inconveniente de que cada edición de la novela es distinta y el catálogo inicial de las obras no se corresponde totalmente con las ilustraciones en ningún caso, por lo que decidimos agrupar y clasificar ordenadamente los numerosos dibujos. Este capítulo tiene algunas características parecidas al capítulo IV porque la obra del artista no se acaba en la novela sino que se continúa en otras como el *Juego de cartas* o en artículos periodísticos en los que Max Aub lleva la broma hasta límites inesperados, firmando con el seudónimo *J.T.C.*

Una vez reunidos todos los dibujos *editados* (no tenemos conocimiento de que exista un catálogo con ilustraciones de las obras expuestas en Nueva York en 1962 por lo que nos abstenemos de indagar su paradero) y agrupados junto con el texto del catálogo ficticio correspondiente, estamos en situación de analizar la supuesta obra pictórica de Max Aub. El conocimiento superficial de su producción ha provocado que en ocasiones se magnificaran, por admiradores incondicionales, las habilidades pictóricas del escritor, pero lo cierto es que si comparamos con los artistas que le sirvieron de ejemplo podemos comprobar cómo en la inmensa mayoría de los casos los dibujos son remedos de grandes artistas contemporáneos, por lo que su originalidad está sólo en función de la novela y su ámbito de apreciación radica en lo cómico y humorístico derivado de la imitación y de la caricatura. Incluimos en este capítulo los dibujos de artistas afines a Max Aub

porque muestran gráficamente la relación del escritor con las artes plásticas, tanto en España como en México.

La relación de *Jusep Torres Campalans* con el resto de la obra aubiana se va perfilando a lo largo de toda la tesis, pero especialmente se analiza en el capítulo IX, en el que tratamos someramente las bromas históricas en otras obras de Max Aub. También enumeramos a los artistas que aparecen en otras novelas del mismo autor y tratamos algunos personajes de escritores por el especial significado de su aportación sobre la problemática de la creación, el compromiso o el realismo. En el capítulo XI, correspondiente a los apéndices, hemos incluido no sólo aquellos documentos que se dan a conocer por primera vez (cartas, manuscritos...), sino algunos otros que, habiendo sido publicados, son de difícil localización.

En el capítulo XII, correspondiente a la bibliografía, hemos elegido, para facilitar la localización, dividir únicamente en dos apartados, uno corresponde a la bibliografía de Max Aub y otro a la bibliografía en general.

2.1.- Resumen de conclusiones

Jusep Torres Campalans es una novela planteada como una crítica a la historia del Arte. Su forma es la de una monografía artística ya que pretende ridiculizar el exceso de ellas al modo que *El Quijote* hizo con los libros de caballería.

Precisamente al adoptar la forma *científica* de una modalidad de la Historia del Arte puede dar lugar a confusiones ya que el lector sin previo aviso puede confundir la ficción con realidad. Sin embargo la leyenda que acompaña a la novela desde su aparición en México en 1958 y que afirma que algunos críticos mexicanos de prestigio llegaron a tomar en serio lo que era broma tiene visos de ser falsa, ya que la única constancia por escrito que tenemos es la que se refiere a las críticas ficticias *inventadas* por Carlos Fuentes y Jaime García Terres para el periódico *Novedades*. Tampoco es cierto que las declaraciones de Siqueiros

afirmando que conoció a *Campalans* en París obedecieran a una bochornosa confusión, como pretende hacernos entender Max Aub en la edición española de 1970, sino a un discurso muy distinto: el denunciar que el artista ficticio es modelo de muchos otros que, formando parte de la Escuela de París (contraria a la Escuela Mexicana), vagan sin rumbo por el mundo y por el arte, dejándose arrastrar por la decadencia.

Al emplear una estructura restringida a un campo *científico* al que se le suponen resultados verídicos, Max Aub no sólo consigue sus propósitos iniciales, sino que denuncia (como en *Antología traducida* o *Subversiones*), la incapacidad de la Historia, y sobre todo de los eruditos, de reflejar la realidad.

El protagonista de la novela en el fondo es Picasso, no *Jusep Torres Campalans*, un Picasso convertido en héroe del exilio republicano español. Precisamente el aspecto que lo relaciona con la generación del 98 es un aspecto desconocido para los franceses, como pone de manifiesto Jean Cassou; pero no sólo eso, *Campalans* puntualiza con su proceder la actitud política de Picasso, que no fue clara hasta su toma de conciencia a raíz de la Guerra Civil y el *Guernica*.

Picasso, héroe moderno y genio innato, responde a las expectativas del superhombre nietzscheano.

La imagen de *Jusep Torres Campalans*, por tanto, es una mezcla de Picasso y José Gaos, ante todo, con otras muchas aportaciones (Kokoschka, Vlaminck, Alberto...). Su carácter rebelde e intolerante, rechazando todo lo establecido, nos convence. *Campalans* posee las características del artista de vanguardia, al margen de las propiedades innovadoras de sus *cuadros* (Max Aub le convierte en precursor de Picasso, Matisse, Mondrian..., al copiar obras de estos artistas y fecharlas en años anteriores).

La imagen del pintor que construye efectivamente parece verosímil e identificable con un ideal de artista de vanguardia que corresponde, no sólo a la generación de Max Aub, sino a una idea generalizada.

Las pinturas y dibujos que ilustran el libro son remedos y copias de otras pinturas y dibujos de artistas célebres, entre los que se encuentran Picasso, Matisse, Dufy, Mondrian, Van Doesburg o Picabia. Incluso los fundamentos propios de la novela y del artista *-no copiar-*, por si no bastaran las propias declaraciones del autor en libros y entrevistas, nos dan la medida del valor que tienen, o sea: ninguno, como obra artística propiamente dicha. Su valor hay que buscarlo en la imitación que roza la caricatura y que claramente entra en el terreno de lo humorístico.

A continuación exponemos con detalle los aspectos dignos de resaltar de entre los desarrollados a lo largo de los capítulos anteriores.

3.- La imagen literaria del artista de vanguardia en el siglo XX: Jusep Torres Campalans

Es alto, buen mozo, con una fortaleza propia de la clase campesina y obrera y vestimenta proletaria. De buena cepa, es paradigma del buen salvaje, con una inteligencia y sabiduría natural que no tiene nada que ver con lo establecido. Especialmente dotado para conectar con los intereses ancestrales del hombre, puede integrarse con los indios en la actualidad.

Pese a esta descripción, el artista es agrupado en la generación intelectual del 98, al igual que Picasso, de ahí la influencia de Unamuno y Ortega, no sólo en el personaje, sino en la novela. De ahí igualmente la raíz nietzscheana, evidente no sólo en Ortega sino también en Max Aub desde el momento en que concibe al artista como un superhombre, genio innato capaz de dar sentido al siglo.

El artista de vanguardia que crea Max Aub se compromete social y políticamente, pero su compromiso político viene por la vía del anarquismo, no por la de los partidos políticos. Y el anarquismo que practica es un anarquismo nihilista, no militante, ni siquiera toma parte en los grupos de acción revolucionaria. El compromiso social le pone del lado de los marginados (*lo feo tan hermoso*) más que de los burgueses, agriamente combatidos, pero eso no quiere decir que sea partidario de un arte útil o comestible (*de cuchillo y tenedor*) como lo es, por ejemplo, el realismo socialista. Un arte supuestamente "hecho para el pueblo" cuando "pueblo" es un término demagógico, que no coincide con una realidad palpable. Precisamente es propio del arte el ser inútil, inutilidad en la que se asienta la libertad del artista.

El arte ni se enseña ni se aprende, es virtud innata de algunos seres privilegiados en cada siglo. Del presente sólo Picasso reúne los requisitos del genio y Mondrian es un interrogante para el futuro.

Campalans rechaza todo orden: Estado (no cumple el servicio militar), Mercado del Arte, críticos y galeristas (todos detestables, desde Gertrude Stein hasta Kanweiler, incluyendo a Weiler o a Vollard), maestros (se rechazan todos los artistas célebres que se caracterizan por dominar el oficio como Velázquez o Gris). Al artista no le interesa exponer ni vender su obra, desprecia al marchante que se interesa por él adoptando la actitud de *épater le bourgeois*. Las pocas veces que vende algún cuadro es porque su compañera realiza la transacción a sus espaldas. El artista se margina voluntariamente, no encuentra las vías para vivir de la pintura porque radicalmente las rechaza. Incapaz de vivir del arte e incapaz de mantenerse por otros medios, su futuro es el de mantenido o el de marginado. La creación es sagrada, no tiene nada que ver con el mercado ni con la profesión, en todo caso con lo divino.

El artista practica todos los movimientos de vanguardia desde que llega a París: primero el impresionismo, después el fauvismo, el cubismo, y finalmente la abstracción ascética de Mondrian. Es el precursor desconocido, dando lecciones incluso a Picasso y adelantándose a personalidades tan importantes como Matisse, Braque, o Mondrian, con lo que Aub demuestra que la Historia es injusta y que existe el genio desconocido.

En el fondo está Picasso, del que no se discute su grandeza en ningún momento, es más, se fustiga a críticos como R. Benet que le consideraban un imitador. Y no se dan explicaciones de su genialidad, por ello mismo inexplicable, de ahí su grandeza. La genialidad es un don de la naturaleza, o de Dios, que se posee o no al margen de la voluntad humana. El origen divino viene dado por la facultad de crear. La idea generalizada de la existencia de tal héroe y de que la personalidad que más se le parece es Picasso hace que *Jusep Torres Campalans* sea una novela comprendida y admirada en todo el mundo.

Como pintor lo que se valora es la espontaneidad, la genialidad inexplicable. La innovación en la composición, en el tratamiento del motivo o los descubrimien-

tos de técnicas y procedimientos que surgen sin premeditación, por puro azar (lleva hasta las últimas consecuencias la frase picassiana *yo no busco, encuentro*). Los descubrimientos no son valorados por el artista tanto como por los historiadores, críticos o galeristas (caso Weiler). Max Aub parece burlarse de la preocupación del historiador de establecer prioridades en los descubrimientos artísticos a base de hacer lo mismo en obras como *Ocaso* o *Elegante*, al tiempo que formula que existen, de acuerdo con su gusto, "innovadores plásticos desconocidos" en las figuras de escritores como Max Jacob o Cendrars.

Las pinturas perdidas, como el manuscrito perdido (*Cuaderno verde, Catálogo*) y encontrado por azar, son parte del núcleo argumental, lo que relaciona a *Jusep Torres Campalans* con obras como *Antología traducida, El manuscrito cuervo*, etc. Pero las pinturas de *Campalans* son los restos de lo que pudo haber sido y no fue o no ha perdurado. El artista desconocido, mediocre, al igual que el poeta desconocido, de segunda fila, existe. La Historia sin ellos está incompleta.

Campalans es un católico español que transige con los judíos (no se menciona ninguna frase en su contra en toda la novela, los comentarios que se vierten proceden de "testigos" franceses como el fascista *Laffitte*) pero detesta a los protestantes, con lo que Max Aub pone en práctica su propia teoría histórica acerca de que España no es antisemita pero sí antirreformista, prejuicio que se arrastra desde la Contrarreforma.

Hay una doble moral en la conducta sexual de *Campalans*, inevitable a causa de los distintos modelos que adopta el escritor. De las anécdotas morales, higiénicas y pudorosas sería modelo fundamental José Gaos, mientras que la liberalidad de la vida parisina es ejemplo la vida amorosa de Picasso. El artista carece de escrúpulos cuando es mantenido por las mujeres pero no admite que Picasso cambie de pareja, es misógino y no tiene consideración con las mujeres, ni siquiera con Ana María Merkel.

A *Campalans* no se le conocen relaciones familiares, por lo que se mantiene libre de trabas afectivas. El pasado no cuenta, ni el futuro, sólo el presente. Las alusiones al futuro no vienen dadas por la esperanza de alcanzar el reconocimiento debido, la fama, sino por el encuentro con Dios y la justicia derivada del Advenimiento.

Ambientado cronológicamente en los años previos a la I Guerra Mundial, el sentimiento general de desaliento le identifica más con la pérdida de la Guerra Civil Española y con el estallido de la II Guerra Mundial. Las expectativas del proletariado revolucionario se ven rotas, momento que coincide con la crisis moral y artística de *Campalans*. Quedan dos opciones, la huida y el suicidio. El artista elige la primera.

No es que no se suicide a causa de su fe católica, es que no lo hace porque desde la Guerra Civil Española el suicidio es una deserción. La huida, el exilio, es un paso más significativo ya que conecta al tiempo con el anhelo de la vanguardia por lo exótico y con la masa de trasterrados españoles a México, país de acogida por excelencia. Alfonso Reyes es el eslabón que une a protagonista y escritor, y casi por los mismos motivos, por amistad, apoyo e influencia para conseguir documentos.

México no sólo es el símil de Haití para Gauguin, ni el Soconusco cervantino, es el país mítico por excelencia para la vanguardia, sobre todo la surrealista (Artaud, Breton, Cravan), atraída por el esplendor de las comunidades indígenas, especialmente después de la decepción que supone la Primera Guerra Mundial, provocada por una civilización que ha perdido su razón de ser.

Campalans al exiliarse en México en 1914 se convierte en "precursor", tanto de Arthur Cravan, como de A. Artaud o A. Breton, ya que no se exilia en México sino en Chiapas, como bien resalta en la conversación que mantiene con el biógrafo Max Aub en 1955.

3.1.- Original y copia

Es fundamento del artista la originalidad del arte, sólo el genio innato es capaz de inventar, los demás copian, por eso es esencial para *Jusep Torres Campalans* el *no copiar*, frase que utiliza muy a menudo en su diario. Lo que se rechaza en realidad es la imitación, equiparable punto menos que a la falsificación (pese a que no existe falsificación a menos que también se imite la firma del autor copiado).

Picasso es el único, según la tesis de la novela, que no copia, sino que es copiado constantemente por los imitadores y Max Aub, está claro, se deja llevar por un sentimiento de indignación acerca de lo que entiende por fácil imitación, más fácil si cabe en el arte contemporáneo que en el antiguo, pues es más difícil copiar la *Gioconda* que copiar un cuadro de Mondrian (el escritor lo demuestra empíricamente).

Lo que no se puede copiar, como dice Seuphor para el caso aparentemente más fácil que es Mondrian, es el temperamento o la sensibilidad del pintor.

La clave para encontrar la justa medida del original y la copia la dan las palabras de Picasso, según la anécdota referida por Gertrude Stein:

Exactamente y, tal como dijo Pablo en cierta ocasión, cuando uno quiere hacer algo resulta tan difícil el trabajo de hacerlo que a veces sale feo, pero aquellos que hacen el mismo trabajo después de que uno lo ha hecho ya, no tienen los problemas que atormentan al que lo hace por primera vez, y por esto pueden obtener resultados bonitos, y por eso a todos los espectadores les gusta lo que hacen otros, cuando hacen aquello que uno ha hecho antes por primera vez (Stein, 1983: 31).

Se trata del problema de la incomprensión del arte moderno unido a la lenta adecuación del gusto.

3.2.- El misterio de la creación

Es una idea generalizada la de que el genio por excelencia del siglo XX es Picasso, un genio que ha conseguido bajar a los infiernos (según la teoría jungiana expuesta en la *Revista de Occidente*), y que allí ha encontrado la belleza, belleza que se simplifica en la frase *Lo feo tan hermoso* utilizada por Max Aub con un sentido social y tal vez populista. Pero hay otra figura tan importante como Picasso que es Mondrian y que interviene breve pero significativamente en la novela. Mondrian supone el nuevo camino, el futuro del arte después del Cubismo, pero supone algo más, algo que no queda explicado en la novela por el biógrafo, y que queda supuestamente tan oculto al lector como al "escritor", que no puede explicarse ni explicarnos la transformación de *Campalans*. Mondrian abre la puerta oculta de lo sublime, una puerta que *Campalans* no admite haber traspasado. Los paseos a lo largo del río con el teósofo tienen carácter iniciático, de ahí el abandono físico y el cambio de carácter del artista.

Es el momento en que *Campalans* comprende que no es necesario continuar pintando como hasta el momento y vislumbra lo que puede considerarse como verdadera creación. Max Aub le ha hecho responsable a lo largo de la novela (incluido el catálogo), de varios inventos o innovaciones que han pasado a la historia atribuido a otros artistas como Picasso, Braque, Matisse, etc., pero son innovaciones amañadas por el escritor que nos está haciendo trampa. ¿Cómo explicar la verdadera creación? ¿De dónde procede la creatividad del genio? Max Aub no puede describirlo al igual que *Campalans* no puede pintarlo, sólo queda el *miedo insuperable*, miedo al vacío, a la soledad que supone la página o el lienzo en blanco, en suma, a la falta de comunicación. Recordemos como en la última conversación *Campalans* le pregunta a Max Aub si alguna vez sintió miedo. El escritor, sorprendido en su papel de personaje, no sabe qué responder, pero deja sentado que este miedo insuperable asola al artista y le produce insomnios. Max Aub, como biógra-

fo, confiesa que se encuentra con una *costra* que no puede traspasar. La soledad del artista es irremediable e irreductible como parece serlo la del escritor. Lo que parece indicar que el secreto de la creación, o lo que es lo mismo la angustia ante la imposibilidad de crear sabiendo en qué consiste, es algo que no se puede explicar ni transmitir.

3.3.- ¿Qué tiene que ver Jusep Torres Campalans con la idea de artista de vanguardia?

Vanguardia es un término militar que indica la posición adelantada de una parte del ejército -sus fuerzas de choque y ruptura-, y ese es literalmente su sentido artístico, pero acompañado de una exigencia moral. Para los artistas de comienzos de siglo ser de vanguardia era sinónimo de auténtica creación. El arte era fundamentalmente *ruptura, choque, enfrentamiento...* La ruptura con las convenciones obliga a replantear el sentido del lenguaje del arte y al mismo tiempo el papel del artista. Los límites de los movimientos de vanguardia no están del todo claros, y menos aún en cuanto a los artistas individualizados. Tal vez la característica más notoria sería la intención de destruir el arte o la concepción tradicional de la práctica artística (esta intención ya se encuentra en *Jusep Torres Campalans*). Se renuncia a la especialidad del oficio para erigirse en portavoz de la denuncia moral (denuncia y rechazo que encontramos en las categorías de juicio de *Jusep Torres Campalans*). El artista produce al margen de los deseos y la ideología de la comunidad a la que pertenece e incluso se enfrenta con ella y concibe su destrucción. *Campalans* coincide incluso en la ilusión del compromiso político activo para resolver de manera definitiva los problemas sociales, pero por su libertad paga un precio muy alto, el precio de la inseguridad (el *miedo insuperable*) y la marginación social (*Campalans* jamás realiza una exposición ni vende sus obras).

No parece estar claro en la novela lo que significa el arte moderno ni la diferencia con la vanguardia. Creemos que se confunde, como se ha confundido en muchas ocasiones a lo largo de la presente historia. Por poner un ejemplo: el cubismo, que es considerado el movimiento moderno por excelencia y al mismo tiempo exponente del arte de vanguardia.

Max Aub construye una novela histórica basándose en una buena documentación sobre el fauvismo, el cubismo y especialmente sobre Picasso. Entre los autores que consulta se encuentran Antonina Vallentin, Kahnweiler, Michel Georges-Michel, Seuphor, Gris, Fosca, etc, libros que hemos descrito adecuadamente. Pero Aub los utiliza según su conveniencia ya que en ocasiones cambia los textos y las citas para demostrar que la verborrea crítica no tiene significado. De este modo consigue dar una gran apariencia de verosimilitud a la historia al tiempo que la critica.

El artista es inventado, pero se mueve en ambientes posiblemente reales y se relaciona con personajes que han pasado a la historia. Cualquiera puede tener la seguridad de que *Campalans* no se corresponde con ningún artista real correligionario de Picasso, al tiempo que posee características de muchos (Vlaminck, Kokoschka, Picasso...). El artista ficticio encarna un ideal, y un ideal alumbrado por la luz incandescente de Picasso, un Picasso convertido, por su compromiso político y por el *Guernica*, en líder indiscutible del exilio republicano.

Campalans puntualiza la leyenda de Picasso, la de su anarquismo, la de su compromiso social con los pobres y los desarraigados, yendo más allá que él y tomando medidas que el genial artista no tomó. *Campalans* deja de pintar con motivo de la I Guerra Mundial y escapa de la caduca Europa que no ha sabido evitar el desastre. Sabemos que Max Aub relacionaba la I Guerra Mundial con el ajusticiamiento de Ferrer, con la Guerra de España y con la II Guerra Mundial. Por ser judío se vió especialmente implicado en todas las guerras y participó en el desaliento de la última. El sentimiento generalizado posterior a Auschwitz, que suponía im-

posible la creación a partir de ese momento, debía estar latente en Max Aub a pesar de que él personalmente hiciera todo lo contrario. Pero Picasso continuó pintando tras la muerte de Ferrer, tras la Guerra de España y tras la II Guerra Mundial.

Aún así, *Campalans* se confiesa fervoroso admirador de Picasso que encarna lo primigenio, el único que conecta con la historia mágica e inexplicable del hombre, desde las cuevas de Altamira hasta Goya. Es el ejemplo por antonomasia de la libertad, por encima de los desastres, las directrices de los partidos, las modas y las inclemencias del mercado artístico.

Hay pocos hombres con carisma, no son sólo artistas sino que poseen las características de los héroes, humanos, solidarios y capaces de comprometerse con los acontecimientos. Es el mismo hombre del que nos habla Larrea cuando trata de Picasso en el artículo de 1940 "Picasso en Nueva York" (*ser hombre, he aquí a mi parecer el secreto de la personalidad de Picasso*), o nos habla Malraux:

No aparece todas las mañanas, ni siquiera todos los siglos un tipo de hombre que pierda una relación milenaria con el cosmos, y conquiste el mundo. (Malraux, 1956: 589).

El artista se debate entre las dos posturas, la del artista-hombre y el artista-dios, pero siempre está claro que tiene que ser un ser excepcional.

3.4.- La trascendencia del arte

Este pintor ficticio es un personaje contradictorio, si por un lado dice "las piedras para quien las quiera", por otro, casi al mismo tiempo, dice: "lo único que queda del hombre es el arte, lo demás desaparece". Por un lado rechaza la historia ante la vida (los indios son historia viva) y por otro coincide con la idea de Azaña o Malraux de que el arte es lo más importante que hereda el hombre, un legado por el que merece la pena morir.

Todos los artistas que circulan por el mundo novelesco de Max Aub corren tras la obra que les dará la supervivencia de la fama, pero llega un momento en que esa aspiración es considerada una enfermedad de juventud, algo inútil y escapista frente a la realidad. Las discusiones entre lo útil y lo agradable o lo bello se multiplican a lo largo de la obra aubiana (*Laparra* y *Lugones*).

Supuestamente el artista realizaría la obra para comunicarse, "para verse" con los otros, como en un espejo. Si esa comunicación no se consigue se fracasa y la incomunicación, tema constante en la obra de Max Aub desde sus primeros escritos, es inevitable, como lo es en el caso de *Campalans*.

Es notable la frecuencia con que los personajes de Aub, católicos o no, mencionan a Dios, aunque sea en forma de imprecaciones, ya no digamos *Campalans*, católico a machamartillo. La trascendencia religiosa se opone a la trascendencia humana, otra de las aspiraciones del hombre que en el caso del artista, escritor o pintor estaría en la obra de arte. El problema aparece cuando se contempla el arte no como simple estimulante de placer sensorial y se plantea la cuestión de su utilidad. Esta doble manera de plantear el problema está representada por *Ferrís* en *Campo de los almendros* y por *Jusep Torres Campalans*.

Pero *Campalans* sí cree, pero ¿en qué Dios cree? En realidad no es el dios católico, sino alguien identificado con la naturaleza, con el cosmos.

4.- Picasso, bisagra entre personaje y escritor

El anarquista *Campalans* vive lo que el anarquista Picasso no llegó a vivir. Acude a los tabernáculos revolucionarios de la época, tomando contacto con *Liber-tad* y con la *bande à Bonnot*, y pintando el cuadro (hoy perdido) sobre Ferrer muerto que Picasso nunca pintó.

El nombre de *Campalans* no aparecería en ninguna de las innumerables manifes-taciones de protesta que levantó el fusilamiento de Francisco Ferrer el 13 de oc-tubre de 1909, como no aparece el nombre de Picasso, pero *su* cuadro se reprodujo en París, Bruselas y Milán, por medio de distintas revistas libertarias.

Aub escoge hábilmente a un personaje con parte de las características de Pica-ssó pero que no es el reconocido artista, de modo que puede hacerle partícipe de sentimientos que tendrían que haber estado presentes en Picasso de acuerdo con su fama. No olvidemos que el autor es un antiguo alumno de la Escuela Moderna y los personajes de sus novelas recuerdan y exhiben con orgullo la asistencia a tal Es-cuela, como *Victoriano Terraza* en *Campo del moro*. A Picasso, si bien es cierto que se le supone un anarquismo sentimental en el inicio de su carrera, no se le conoce ninguna toma de partido o ninguna declaración de su filiación, y en el caso de Ferrer es especialmente sorprendente, más cuando años después, con la Re-pública asediada, no duda en tomar partido.

Existen algunos testimonios, como los de Kahnweiler, que sostienen la apoliti-zación de Picasso durante aquellos primeros años en París, sin embargo, existe la idea, basada en algunos estudios dignos de consideración, de que Picasso en rea-lidad tenía que ser anarquista por impregnación del ambiente madrileño (la revis-ta *Arte Joven*) y del barcelonés de *Els 4 gats*, al tiempo que al identificarse con la generación del 98, acertada o erróneamente considerada también anarquista, te-

nía que serlo igualmente. El que Picasso no se pronunciara realmente es el motivo que hace que *Campalans* viva lo que el malagueño no llegó a vivir.

Hay que admitir que la idea de un Picasso anarquista ha estado siempre presente tanto en sus detractores como en sus admiradores, a pesar de su conversión al comunismo en 1944. Conversión que significó un gran problema para el Partido Comunista dada la libertad artística y estilística de que siempre hizo gala, como ejemplo el escándalo que produjo el retrato de Stalin que le encarga Louis Aragon en 1953 para *Les Lettes françaises*. A raíz del rechazo inicial de este retrato, Araquistain escribe un artículo significativo que creemos que simboliza la sensibilidad de los intelectuales españoles "Pablo Picasso: Anarquista Ibérico" (1953).

A raíz de su toma de partido, Picasso es requerido para pronunciarse en múltiples ocasiones, pero no contesta (el ejemplo más ostentoso es el de Larrea, pero sin duda no es el único). Max Aub también recurre a él sin éxito con motivo de la muerte del *Che*, escribiendo la "Carta a José Batlló y por el mismo precio a Pablo Picasso".

Campalans vive lo que Picasso no llega a vivir y encarna algunas problemáticas que le emparentan con Max Aub, por lo que justificándole a él, Max Aub se justifica a sí mismo. Eso ocurre con la alabada capacidad cambiante de Picasso y con su españolidad, evidente a pesar de que la parte más sobresaliente de su obra se realice en París.

Esa virtud cambiante es la que Max Aub aprecia en Picasso, en el artículo "Elogio de la diversidad de Picasso", pues en esta variedad, no carente de humor, encontraba Max Aub la justificación para su propia diversidad, frente a la adscripción puramente comprometida de la literatura o el arte. No en vano, precisamente a raíz de publicarse *Jusep Torres Campalans*, García Lora le llega a comparar con Picasso:

Proteico como Picasso (...) Esa calidad le convierte en practicante de todos

los géneros existentes, incluso en inventor de nuevos géneros que mejor se amolden a su exuberante fantasía (...) En esa categoría debe incluirse su libro, ya famoso en muchos países, la biografía de Jusep Torres Campalans, libro-trampa para críticos de arte, divertida narración y sátira del género biográfico-pictórico (la falsa 'cronología', parodia de las que aparecen en libros de arte, desde Wilenski para abajo, es uno de los hallazgos). Aub muestra sus facultades de novelista, erudito, crítico... y ¡pintor! ya que no sólo inventa el personaje 'biografiado' sino que pinta también todos los cuadros que le adjudica. Es el libro que mejor demuestra esa calidad picassiana de su genio (García Lora, 1965: 14).

Ni que decir tiene que precisamente esa diversidad ha sido criticada y puesta en entredicho hasta por el propio escritor (recordemos su mala conciencia porque esta novela era más conocida que el conjunto de *Campos* y el *Laberinto*, referentes a la Guerra Civil Española), al igual que la de Picasso, por lo que es muy oportuno que el escritor se identifique con el pintor porque su defensa le sirve a él mismo de coartada.

Por otro lado Max Aub defiende la españolidad de Picasso como acertadamente entiende Jean Cassou, sacando a la luz los orígenes de los que procede, orígenes desconocidos hasta entonces porque siempre se le situó entre la historia de la pintura francesa. Y Max Aub defiende la españolidad de Picasso como podía defender la suya propia, puesta seguramente en duda por sus orígenes y sus apellidos (siempre se vió en la necesidad de asegurar que *se es de donde se hace el bachillerato*).

Profunda e indiscutiblemente español a pesar de sus orígenes, Max Aub lamenta, por encima de los partidismos, la ignorancia mundial acerca de lo español porque sigue amando dolorosamente a su país y su cultura, recuperada más aún si cabe desde el exilio, por lo que en *Poesía española contemporánea*, por ejemplo, publicada en 1954, Aub se lamenta, como español, del desconocimiento que franceses,

ingleses y americanos tienen de nuestra cultura y, a pesar de la supuesta antipatía que pudiera tener por Sorolla o Zuloaga, denuncia que artistas tan importantes sean tan ignorados cuando son tan buenos como el mejor francés o americano de su estilo.

4.1.- Interlocutores de Max Aub

¿Quién es el interlocutor del escritor?, ¿sus contemporáneos? ¿la posteridad?... En el caso de Max Aub podemos decir sin temor a equivocarnos que el escritor pretende que sus interlocutores sean sus compatriotas, los españoles, de hecho se queja de la falta de conocimiento que de él y de tantos otros exiliados se tiene en España. Siendo indudable esta afirmación y sin querer entrar en polémicas acerca de la transmisión de la cultura, lo que nos gustaría resaltar en este punto es que tenemos razones fundadas para sospechar que, a menudo, el escritor utiliza sus escritos para mantener lazos de unión con algunas personas determinadas, escenificando conversaciones que ha iniciado con amigos o conocidos como José Gaos, José Renau e incluso José Medina. En el caso de *Jusep Torres Campalans* ¿quién pasa a ser en gran medida su interlocutor?, por lo que llevamos observado siguen siendo los amigos mencionados, pero a ellos se les añaden la figura sobresaliente de André Malraux, a quien dedica la novela, Alfonso Reyes, quien participa en la ficción como personaje y a quien van dirigidos los agradecimientos, y Jean Cassou, que interviene como personaje y presentador. Junto a ellos, y en última instancia, también encontramos a Picasso, recluido ya en 1958 en su impenetrable intimidad.

En cierto modo podemos considerar que *Jusep Torres Campalans* está "protegido" por la obra y la figura de Malraux. De él Max Aub conoce de sobra su interés por Goya y Picasso, a quienes dedica sendos trabajos, al mismo tiempo que coincide en considerar a Picasso héroe moderno por excelencia cuya tarea consiste en recuperar, en transformar, el caos en orden, orden donde el arte es lo único absoluto.

También coinciden los dos amigos en la idea de *artista*, y por si esto no estuviera claro hay otros detalles en *Campalans* que nos remiten a Malraux, como cuando observamos que, sin ser las mismas, las ideas del pintor ficticio sobre los museos están inspiradas en *El Museo Imaginario* de Malraux pues, queriendo ser críticas a la concepción tradicional del Museo, se sirve de fotografías "comparadas" para demostrarlo. Igualmente se refiere a Malraux cuando se habla del futuro de la pintura, pues bajo la aparente formulación anarquista, de vuelta al artesanado, en realidad se oculta la misma concepción del escritor francés.

5.- Justificación, actualidad del tema y oportunidad de lo investigado

Después de estudiar a fondo la novela de *Jusep Torres Campalans*, consideramos que no habríamos podido elegir otra mejor para mostrar la necesidad de considerar las novelas como fuente para la Historia del Arte, ni otro autor más preocupado por los problemas de la metodología histórica, otro que haya puesto en evidencia las trampas y falsedades a que dan lugar muchas recopilaciones, traducciones, monografías de arte, etc., simplemente por los mecanismos estereotipados que utilizan. Conoce las limitaciones de los métodos históricos tradicionales y las invenciones y falsedades que se han ido vertiendo a lo largo de la historia, falsedades que se han dado por ciertas en determinados momentos con la aquiescencia de toda la sociedad y no tiene inconvenientes, escudándose en la ficción, en hacer lo propio. Esta subversión de la historia se haya presente en gran parte de la obra de Max Aub, generalmente en todo aquello que se ha dado en estudiar como "broma literaria", y sobre todo en la novela histórica que es *Jusep Torres Campalans*. Max Aub pone en duda la utilidad de la historia al tiempo que muestra un profundo conocimiento de sus entresijos:

Creo poco o nada en la historia como ciencia y no andaría lejos de Shopenhauer que estimaba que quien ha leído a Hérodoto no necesita leer más historia, si no creyese que hay algo más que la ciencia propiamente dicha y que acaso es la historia la más honda, más intensa y más dramática poesía. Es indudable que un libro de historia puede no contener ni un sólo dato falso, ni una referencia equivocada, y ser, sin embargo, una pura mentira en su conjunto y que, por el contrario, puede darnos un fiel reflejo de la verdad y estar plagado de inexactitudes. Lo cual no es defender éstas (leg. prov. 2-A, A.-B. *Max Aub*).

Su lucidez es anticipadora porque precisamente el tema de la *crisis de la historia*, es candente hoy en día, crisis que afecta a los métodos, la forma de exponer las teorías e incluso al objeto mismo de la investigación.

En los últimos años los historiadores han tomado conciencia de que su discurso es forzosamente narrativo por lo que algunos han llegado a sostener que la historia aporta tanto, o tan poco, como una novela al verdadero conocimiento de la realidad. Sin embargo no pensamos que haya que ser tan drásticos, si bien todos podemos entender que la forma de escribir no es nunca neutra, ni siquiera para el más objetivo de los historiadores, hay que recordar que, aun cuando el historiador escribe de forma literaria, no está haciendo literatura sino que obedece a una intencionalidad específica de la disciplina y que supuestamente está sujeto a unas reglas *científicas* que le permiten controlar la veracidad de los resultados.

Aparte del descubrimiento fundamental de las reticencias de Max Aub sobre la Historia, hay que considerar la novela como una fuente más para la bibliografía sobre Picasso (ya tomada en cuenta por Gaya Nuño), para la de Juan Gris, Goya y Velázquez, y en general para el estudio de ideales y aversiones de la intelectualidad española republicana y exiliada. Fobias y filias que coinciden igualmente con gran parte de la intelectualidad antifranquista española (vinculada al exilio a través de las editoriales americanas) y que impregnan sus juicios de valor artísticos hasta fechas no muy lejanas, pues la verdadera apertura española y la ruptura con las problemáticas del pasado sólo se produce con la democracia y, en última instancia, con la incorporación de los jóvenes creadores españoles a la escena artística internacional, marcada por el eclecticismo y el rechazo de dogmatismos.

También es oportuno el presente estudio en cuanto a la atención renovada sobre un escritor bastante desconocido para el gran público español como es Max Aub. En estos momentos, con la proximidad del *Archivo-Biblioteca Max Aub*, disponemos de una fuente muy importante y eficaz para conocer su obra y, en lo que respecta a

la novela que nos ocupa, salir al paso de los numerosos malentendidos que ha suscitado, incluidas las cualidades pictóricas del escritor Max Aub.

5.1.- Max Aub historiador y crítico de Arte

A nuestro modo de ver las relaciones de Max Aub con la historia no se han estudiado convenientemente. Entendemos que hay un prejuicio previo asociado a la definición de novela histórica por parte de filólogos e historiadores de la literatura que ha impedido tomar en consideración éste aspecto en la novelística aubiana. Evidentemente el escritor siempre vierte en sus obras unas vivencias, conocimientos, sentimientos, etc. que son inherentes a su persona y su época y, por lo tanto, comprendemos que es cuestionable la pureza de la novela histórica. El término es problemático de aplicar a los relatos y novelas del *Laberinto español* por la proximidad de los hechos, vividos por el narrador, pero es apropiado aplicárselo a *Jusep Torres Campalans* que es una novela histórica porque se desarrolla en un ambiente y una época anteriores al escritor, que tiene que estudiar la ambientación mediante documentos y textos históricos. El autor llega a reconocerlo en carta a Tuñón de Lara, lo que no quita para que la información que obtiene en su investigación la utilice para sus propios fines.

La problemática sobre la Historia no es nueva y Aub se apoya en escritores del 98 como Unamuno u Ortega, y además en compañeros de generación que, con motivo de la Guerra Civil, creen llegado el momento de construir una nueva y regeneradora historia de España.

La Guerra es un gran momento revolucionario, una oportunidad para construir la verdadera historia de España. ¿Qué pasa después de ella con aquel impulso renovador? Los republicanos, derrotados en el frente, tal como dice Santos Sanz Villanueva, son conscientes de haberse convertido en los *depositarios*, aunque peregrini-

nos, *de la genuina tradición española* y en el exilio de Hispanoamérica encontrarán de nuevo las raíces de la construcción de España.

En el caso de Aub, la reconstrucción o la fijación por escrito de un tiempo anterior vivido con aquel ímpetu y riqueza es la manera de autoafirmar la propia *realidad*, negada por los vencedores y los campos de concentración, pero es también la construcción de una historia propia, distinta a la del historiador. La reconstrucción de Max Aub del pasado no se extiende sólo a la Guerra Civil, sino más atrás, a la Guerra del 14, a la Dictadura, a la República, al ambiente en torno a Picasso, símbolo de España, o a los grupos anarquistas de principios de siglo. José Gaos llegaría a reconocer que, si bien la reivindicación de los valores españoles había empezado en España, lo que encontraron de español en América les permitiría conciliar la fidelidad a esta reivindicación con la adhesión a los americanos. Las influencias fueron mutuas porque los mexicanos estaban muy preocupados, como resultado de la Revolución, con descubrir cual era realmente su verdadera tradición, su identidad, el concepto de Patria, etc.

Aub como novelista no se deja arrastrar por los datos históricos, más bien se sirve de ellos puesto que los utiliza subjetivamente al servicio de los personajes.

En esta novela el escritor usa los mismos métodos que un historiador de Arte, un biógrafo y un crítico de Arte. Bajo la aparente estructura de una "composición cubista", una biografía en múltiples facetas, la novela esconde la disposición clásica de las monografías de Arte al uso. El autor ejerce de investigador erudito, poniendo en cuestión testimonios y documentos, averiguando datos aparentemente incomprensibles y documentándose mediante una profusa información bibliográfica. Muestra júbilo cuando encuentra, aunque sea por azar, un dato difícil de comprobar y extrañeza cuando el personaje menciona algún dato que no cuadra con la información recibida. La labor realizada por medio de las notas a pie de página será un procedimiento definitivo del historiador, ya que informa de la filiación

supuesta de los datos que se presentan, relaciona comentarios y personajes, añade bibliografía, deshace equívocos, o incrementa la información añadiendo textos, tanto en temas de arte como generales.

Como historiador del Arte actúa dentro de la novela introduciendo sus propios comentarios acerca de las influencias observadas en los cuadros, o las dificultades para conseguir información, al margen de las reproducidas en el catálogo que se suponen efectuadas por *H. R. Town*.

También "rectifica" inopinadamente la historia con el nacimiento del cubismo, del collage, o contando anécdotas que pudieron haber sucedido pero que son ficticias como cuando "El panadero de Ornans" destruye el cuadro que Courbet pintaba para la Exposición de 1864.

A veces las tergiversaciones tienen fines humorísticos, y mucho humor hay en *Jusep Torres Campalans*, pero también en muchos casos se trata de "arreglos" interesados de la historia.

Como crítico de arte actúa en dos frentes, uno como personaje dentro de la novela (se confunde con su labor de historiador) y otro como autor de la misma ("explicación" de un determinado ambiente). *Campalans* personaje niega la utilidad del crítico de arte pero Max Aub, como autor de *Jusep Torres Campalans*, no sólo admite que es útil hablar sobre la vida y actitud de los artistas (no sólo cuenta la obra), sino que actúa como crítico, y crítico no sólo de arte (el juicio de *Campalans* sobre Juan Gris no debe estar demasiado alejado de su propia opinión), sino de los críticos (autores de tantas y tantas monografías inútiles) y del público (que puede admitir todo lo que se le presente suficientemente avalado).

Pero su vida de crítico es larga aunque intermitente, desde una primera conferencia sobre el paisaje que, partiendo de la pintura de Pedro Sánchez y Genaro Lahuerta, expone en el balneario valenciano de Las Arenas, conferencia que desconocemos pero que no debe estar alejada del texto que sobre los dos artistas pu-

blica en *La Gaceta Literaria* en agosto de 1929, el discurso ante el *Guernica* en París en 1937, o la publicación de *Jusep Torres Campalans*, que se continúa en algunas críticas firmadas ya con la siglas *J.T.C.* Su estilo peca precisamente por ser demasiado literario y centrarse sobre todo en la temática, obviando técnicas, colores, composición, mensajes plásticos, etc.

Inicialmente, según la admiración que Aub demuestra por Chagall y por Koschka, sus gustos eran preferentemente expresionistas, no comulgando con los ultraístas ni con los "surrealistas", casi inmediatamente después (1937) pasará a admirar incondicionalmente a Picasso y finalmente, en México, le encontramos vinculado a figuras como Remedios Varo o Leonora Carrington y tan dispares como Juan Soriano o el joven Vicente Rojo.

5.2.- Función crítica de Jusep Torres Campalans

Coincidimos con algunos comentaristas de *Jusep Torres Campalans* y con el propio Max Aub en considerar esta novela como una crítica al mundo del arte contemporáneo, una puesta al descubierto de las verdaderas supercherías del mundo artístico. Desde este punto de vista la actitud del pintor, no en su totalidad pero sí en gran medida, es identificable con la propia opinión de Max Aub que aludía en el *Prólogo indispensable* al *Quijote* para rechazar las mil monografías de pintores que tantos compran y nadie lee, tantas vidas de "coloristas" hoy día como Amadises en el pasado, importantes sólo porque lo dicen el mercado y los especuladores:

Contra las copias me alzo. No hay más (...) Ni hay en estas páginas nada que pueda suponerse crítica de la pintura moderna, de la que no sé más que mi gusto (Aub, 1985: 23)

Lo cierto es que, a pesar del último párrafo, lo que dice previamente ya es una crítica, si no a la pintura "moderna", sí a la situación del mundo del arte y sus especulaciones comerciales.

Su intención no era, pese a lo que consideraban algunos críticos del momento, burlarse exprofeso del arte contemporáneo. Su reacción está provocada, como el exceso de las novelas de caballería en Cervantes, por el exceso de monografías de artistas que él considera secundarios o incapaces, así como la proliferación de testimonios de "entendidos" en arte que en realidad son meros vividores, galeristas o especuladores.

Recordando la escena de *Don Quijote* en la que se queman los libros de caballería Max Aub llega a afirmar que

si Torres Campalans hubiese tenido el mismo trabajo en una biblioteca de arte moderno, hubiese condenado al olvido una buena cantidad de libros que no son, de hecho, más que prospectos de propaganda impresos para la mejor venta de ciertos productos de falsificación, pero que hubiera salvado los consagrados a Picasso, por ejemplo... (en Coufon, 1961).

Obsérvese que *Campalans* no quemaría las pinturas mediocres de los museos, sino las inútiles monografías de arte de las bibliotecas, aunque es evidente que esto supone una ácida crítica no sólo acerca de los pretenciosos libros de arte, sino de los "malos artistas" identificados con los "falsificadores" que se venden utilizando la propaganda de los libros de arte profusamente ilustrados. Naturalmente esto supone una crítica abierta hacia los hábitos del mundo artístico contemporáneo y un juicio valorativo entre lo bueno y lo malo.

Llegados a este punto, en que comprendemos que la novela en sí ya ejerce una función crítica, la identidad entre protagonista y escritor es más discutible y más difícil de dilucidar, pues si bien el artista reniega de las monografías del arte y de los críticos, Aub, como biógrafo y como crítico, hace todo lo que el artista detesta.

5.3.- Categorías de juicio

La novela acumula en sus páginas todos los tópicos de la generación de Max Aub al tiempo que refleja los valores cambiantes y la oscilación del gusto de los movimientos artísticos contemporáneos. Max Aub no cree en la imparcialidad del juicio de tantos críticos y autores de arte que escriben las monografías artísticas de hoy día, por lo que él mismo escribe una. Dentro de esta monografía inventada, la categorización del juicio que se desprende es deliberadamente parcial, divide a los artistas en buenos y malos, en geniales, advenedizos y copiones.

También hay que tener en cuenta el desarrollo narrativo de la novela y la situación del protagonista, que va quemando etapas que coinciden con la práctica de distintos "movimientos" pictóricos presumiblemente sucesivos. Una sucesión de movimientos considerada evolutiva y progresista, lo que le lleva a rechazar etapas "anteriores" (impresionismo por fauvismo, éste por el cubismo...) y naturalmente a los pintores con los que ya no encuentra afinidades. Por otro lado hay artistas del pasado que se rechazan por caducos y otros que se consideran eternamente modernos, equiparables a Picasso, como los primitivos (desde lo prehistórico a lo románico), Giotto, el Greco o Goya. Todos los comentarios, positivos y negativos, dedicados a los pintores, de su momento histórico y anteriores, tienen un marcado signo evolucionista. En éste sentido, aunque no nos molestaremos en dilucidar los orígenes de cada comentario, habría que tener muy en cuenta la historia de *La pintura del siglo XX* de Jorge Romero Brest, quien da forma a una historia del arte que va conquistando territorios a la expresión artística poco a poco, partiendo de los *fauves* hasta llegar al cubismo, momento culminante que puede dar lugar a una nueva concepción del mundo. Después de él sólo se apunta el arte abstracto que, al modo de ver de Romero Brest, podría llegar a ser el punto de partida del estilo por crearse de nuestro siglo, acaso del próximo.

Pero Romero Brest es más ecuánime que el novelista que llega hasta las últimas consecuencias de las categorías del juicio, manteniéndose deliberadamente parcial a través del personaje de *Campalans*. A esta categorización maniquea corresponden las listas de fobias, filias y listas evolucionistas.

5.4.- Doble aprovechamiento para la Historia de Max Aub

No es que Max Aub defina y diferencie claramente la historia y la novela, pero a lo largo de su discurso se extiende la sospecha de que la historia no es lo fiable que debiera, mientras que la novela puede llegar a ofrecer una visión del conjunto de la realidad, pese a utilizar la ficción, más verosímil que muchos libros de historia. Llega a utilizar los mismos formatos que los historiadores, de la literatura o del arte (antologías, monografías...), o sea nos presenta un resultado ficticio con la forma de un procedimiento "científico" y riguroso. Se puede considerar que junto al descreimiento en la exactitud de la historia como ciencia, se encuentra en gran parte de la obra de Max Aub una crítica humorística a los métodos y procedimientos de la historia, las biografías, las antologías selectivas... etc.

Por otro lado encontramos en gran parte de la obra de Max Aub, *Laberinto mágico* o *La calle de Valverde* por ejemplo, un afán de exactitud histórica, de recreación de un determinado ambiente o unos hechos que particularmente no desea que sean olvidados, y este apartado de la obra aubiana es una fuente de conocimiento muy valiosa para el historiador.

De modo que hablando de la historia en Max Aub nos encontramos con dos cuestiones diferenciadas. Por un lado estaría su concepción histórica con respecto a la novela o los juegos de realidad en los que emplea "métodos" históricos para crear una "falsa" historia y por otro lado nos encontramos con el tema del aprovechamiento por parte de los historiadores de la obra de Max Aub en lo que tiene de fidelidad a los hechos y de recreación de una realidad (aunque sea la

suya). Desde los dos puntos de vista la obra de Max Aub tiene enormes posibilidades para el historiador y para todo aquel que investigue su tiempo. El modo de afrontar el reto de su aportación es un problema distinto.

Es cierto, como ya se ha dicho, que en el novelista los acontecimientos, así como el paisaje o el tiempo, están en función de los personajes y la novela, no a la inversa, y eso, aunque parezca un contrasentido, propicia una mayor aproximación a la realidad, como bien explicaba en 1969 el propio Max Aub:

TODA REALIDAD ES FALSA

Yo no tengo perspectiva histórica alguna, porque nunca hice política, y, a lo sumo, estoy subido, como la mayoría de mis contemporáneos, sobre una montaña de periódicos y revistas que nos fabrican una realidad histórica evidentemente falsa. Pero esto no importa, porque he llegado a la conclusión, a mis años, de que toda realidad es falsa. Porque -está bien que lo diga un novelista- una novela está siempre más cerca de la realidad que de la Historia. Y si una novela es, como quería quien todos saben, un espejo paseándose a través del mundo, yo creo que se trata de un espejo roto que refleja toda clase de realidades. Y lo mismo puede retratar las patas de un perro que las nubes del cielo (Aub, 1971: 57).

Aub no llega a esta formulación de forma inconsciente, sabemos que desde muy joven está al corriente de las últimas teorías historiográficas (incluso es posible que pensara estudiar Historia), y conoce la obra del historiador belga Henry Pirenne desde su aparición, al igual que las teorías sobre lo español de Américo Castro (incluso posee sus propias opiniones acerca de lo judeo-español, opiniones que se observan en las conversaciones de algunos de sus personajes), pero cuando Aub toma realmente conciencia del valor historiográfico de su obra, cuando pierde el respeto por los documentos y las informaciones periodísticas, cuando, en una palabra, cuestiona los métodos y la forma de exposición de los hechos por parte del historiador, es a raíz de su toma de contacto con la escuela de los *Annales*.

Y este contacto se produce muy pronto, con la traducción de Marc Bloch en 1952, trabajo que consideramos indispensable para entender su concepto histórico.

Al mismo tiempo hay que considerar la poderosa influencia de Unamuno, sus numerosos discursos acerca de la existencia autónoma de los personajes o la realidad y la historia con respecto a la novela, discursos que hemos comprobado que Aub atesora:

¿Qué fue la vida de *J.T.C.*? ¿Historia, novela? ¡Qué más da! Importa que siga siendo, que la ceniza se haga bulto. Que quede vivo en la imaginación de los demás, entrando a la parte. No tendieron a más mis medios, como no fuera -de paso- a enseñar, con tan buen ejemplo, el cobre de *tanta farsa pictórica, montada en oro*¹.

En general lo que interesa a Aub son los procedimientos que le ayudarán a construir su propia visión de la historia. Todos los ejemplos citados por Bloch le liberarán de la carga historiográfica fidedigna para crear una realidad ficticia que llegue a ser más real que la realidad documental, por lo que entraría dentro de la idea de Historia concebida por la escuela de los *Annales*, para la cual toda realización que parta de la actividad del hombre tiene carácter de fuente.

Es interesante resaltar en este momento la idea, presente en nuestro escritor, de utilizar la novela como fuente para la historia, planteamiento en el que se apoya nuestra Tesis, según expusimos en el capítulo I. Aub preparaba una fusión entre ficción y realidad histórica con la *biografía* sobre Buñuel que quedó inacabada.

Sufre ante las dificultades de "aprehensión" de la realidad como sufre el historiador, y es que muchos problemas son comunes. Tanto en historia como en literatura los hechos tienen que ser ordenados conforme a una teoría. Es necesario

1. Abajo a la izquierda figura M.A. (Max Aub), texto mecanografiado sin fechar (leg. prov. 2-A, A.-B. *Max Aub*).

teorizar si se aspira a entender la multiplicidad de hechos sueltos y anecdóticos que nos abrumba y el historiador, al igual que el novelista, tropieza con la resistencia del fenómeno humano a dejarse captar en su sentido. A menudo olvidamos que la historia es tanto la realidad tal y como objetivamente acaeció como el conocimiento histórico o ciencia que pretende desvelar esa realidad histórica, reciben el mismo nombre pero hay que ser conscientes de su diferencia. No hay relato histórico que se corresponda automáticamente con la realidad aunque contenga, por supuesto, parte de ella, al igual que ninguna novela se corresponde con la realidad objetiva aunque capte parte de ella.

Ya hemos dicho que en los últimos años, al tomar los historiadores conciencia de que su discurso es forzosamente narrativo, algunos han llegado a sostener que la historia aporta tanto, o tan poco, como una novela, al verdadero conocimiento de la realidad, por lo que la problemática planteada por Max Aub está de plena actualidad. Tal vez Max Aub no quería ser tan radical, pero lo cierto es que tenía muy poco respeto por los eruditos y la Historia:

La ignorancia prevalece, los eruditos son basureros y quincalleros que exhiben sus hallazgos en vitrinas. La Historia va vestida de andrajos (Aub, 1985: 17).

De hecho, al escribir la biografía de Buñuel, Max Aub pretende repasar su propia vida en los años veinte y treinta y reconstruir su pasado, utilizando una documentación ingente, como si de una investigación histórica se tratara. Es la vuelta una y otra vez a la España que añora, la reconstrucción de una realidad que vivió y que no quiere olvidar, lo necesita para afianzar su existencia, lo contrario significaría dejar de existir.

6.- La historia en Jusep Torres Campalans

La novela, al mismo tiempo que una crítica acerada de la escena artística, es también un resumen de la historia del arte tomando como eje el cubismo. Tanto en cuanto a las teorías del Arte y la supuesta evolución plástica que arranca del impresionismo, deriva en el fauvismo y desemboca en el cubismo que abre el paso a la abstracción, como a la misma obra pictórica de Max Aub con el seudónimo de *Jusep Torres Campalans*, compendio del arte contemporáneo citado más el que conoce el escritor (se incluyen expresionismo, surrealismo, dadá... movimientos de los que *Campalans* sería precursor).

Max Aub conoce bien el arte contemporáneo, estuvo en primera línea en uno de los acontecimientos más importantes del siglo, la presentación del *Guernica*, participando activamente en ella. También lo conoce por afición, manteniendo un círculo de amistades artísticas desde su primera juventud y coleccionando excelentes libros de arte que se conservan en el *Archivo-Biblioteca Max Aub*. En algunos casos las críticas las anota en el mismo libro que maneja, como en el de Bernard Dorival, *Les étapes de la peinture française contemporaine*, donde anota al terminar el capítulo del *Prélude au fauvisme*:

1910. Acabar una obra y que parezca que le falta algo (,) lo que ha de poner quién la mira. (Que bonita frase: falsa de arriba abajo. Lo que sucede: nunca se acaba más que arbitrariamente. No hay razón para que una obra sea lo que es en este momento y no lo que pueda ser mañana, mejor limada. Siempre se acaba por cansancio. (Más los accidentes). Un hombre no busca más que su vida (Dorival, 1944: 69).

Max Aub, como crítico de arte, utiliza la ficción como escudo para la crítica más acerada, no como plataforma para dar rienda suelta a su propia expresividad pictórica. En este sentido tiene contradicciones porque *Campalans* se sustenta en

ideas fundamentalmente derivadas de Ortega y en último extremo de Nietzsche y no en el supuesto anarquismo derivado de Tolstoy.

Las contradicciones son difíciles de dilucidar, como es difícil conocer exactamente cuáles corresponden al personaje o su ambiente histórico y cuáles al autor y su ambiente. Hay que comparar con el resto de la obra aubiana, con su biografía, con sus declaraciones, en público o en privado, para cerciorarse, aunque hay que tener en cuenta igualmente que el escritor mismo se contradice en ocasiones, por falta de memoria o por evolución propia de las ideas y las costumbres a lo largo de los años, con lo cual habrá que comprender que no se puede llegar a conclusiones si nos quedamos con la primera versión, hay que esperar que Max Aub se ratifique en alguna otra ocasión en lo opinado para que nos tomemos la libertad de formular categóricamente un juicio.

Jusep Torres Campalans es también una incuestionable aportación a la bibliografía crítica de Picasso y Juan Gris. Texto fundamental para ejemplificar la leyenda negra del segundo y la identidad entre el héroe y el genio del primero. El caldo de cultivo de una generación y reflejo de otras. El compromiso en el arte. Picasso como héroe moderno contrapuesto al "artista profesional". Picasso inventor y Juan Gris copista (cientificidad del cubismo frente a genialidad innata del que no busca sino que encuentra). *Jusep Torres Campalans* como reflejo de las guerras intestinas dentro de la escuela de París y la españolidad republicana de Picasso unida a sus míticos orígenes anarquistas. Max Aub es partidario de la teoría de que Picasso es el que inventa, no copia, mientras que existen críticos que han mostrado que copiaba a los demás aunque mejoraba la idea gracias a su tremenda versatilidad.

6.1.- La huella de la Guerra Civil Española

La crisis del personaje, artística y anímica, llega al mismo tiempo. su evolución pictórica, desde el mero aprendizaje de aficionado al impresionismo, después

al fauvismo, posteriormente al cubismo y finalmente a la abstracción de Mondrian, le lleva al último cuadro. Ya no tiene más salida, no sabe qué podría hacer después. Al mismo tiempo estalla la I Guerra Mundial. La guerra de 1914 se confunde con la derrota de la Guerra de España y los albores de la II Guerra Mundial. Max Aub, que sufre las consecuencias de las tres, parece que llega a la conclusión de que no es posible hacer arte después de tanto desastre. El arte deja de ser necesario no porque se haya conseguido la utópica sociedad buscada por el anarquismo, sino porque ya no es útil como salvación, tesis que se ha ido defendiendo a lo largo de la novela. Al pintor ya no le queda más que retomar su camino inicial, el que le lleva de la religión a Dios. Todo nos hace suponer que no se puede crear bajo determinadas condiciones, o al menos eso flota en las conciencias después de Auschwitz, y *Campalans*, tan anterior cronológicamente al desastre que Max Aub llega a conocer, deja sentir la misma desesperanza que flotará en el mundo después de la II Guerra Mundial.

Pese a la tesis aventurada por algunos investigadores (Rychmond, 1992), *Jusep Torres Campalans* se aproxima más al universo del *Laberinto mágico* que al de su primera etapa orteguista. Dada la riqueza sensitiva de *Fábula verde* podemos imaginar la explosión de color y de imágenes que podía haber sido la novela del artista si Max Aub hubiera decidido escribir de nuevo conforme a las reglas de la literatura vanguardista (lo que llegó a llamar la *cagarrita literaria*), pero no podía, había iniciado hacía mucho tiempo un viaje sin retorno.

6.2.- La documentación de Jusep Torres Campalans

Pendiente, naturalmente, queda el estudio detallado de la biblioteca particular de Max Aub, actualmente en Segorbe (*Archivo-Biblioteca Max Aub*), y en fase de catalogación, estudio que sin duda alguna aportará una valiosa información no sólo para la documentación de *Jusep Torres Campalans* sino para el resto de su producción. En una primera aproximación nos hemos limitado a comprobar los libros

de Arte² y sobre todo en los que coinciden con la información que facilita el autor a lo largo de la novela, mediante la mención expresa del libro o simplemente del reconocimiento de la deuda al autor que nos ha facilitado la identificación:

BACOU, R.

1956 *Odilon Redon*, Catálogo exposición. (Prefacio de J. Bouchot-Saupique y C. R. Roger-Maux). Orangerie des Tuileries, París, (octubre, 1956-enero, 1957).

BENET, Rafael

(1947) *Isidro Nonell y su época*. Barcelona.

FOSCA, François

1956 *Bilan du Cubisme: Souvenir et documents*. París.

GAUGUIN

1961 *Noa Noa*, München.

HAUSER, Arnold

¿1957? *Historia social de la Literatura y el Arte*, 3 vol., Madrid, Guadarrama. [Max Aub cita en J.T.C. la edición de Madrid, 1957, pero la que conocemos de Guadarrama es de 1974].

KAHNWEILER, Daniel-Henry

1950 *Les Années héroïques du Cubisme*, París.

1956 "Introducción" a Cat. exp. *Picasso. Guernica*, Museo de Amsterdam.

2. Cuando comencé la investigación en el *Archivo-Biblioteca Max Aub* aún faltaban las obras del escritor. Dado que el orden de los libros estaba prácticamente en fase inicial me tuve que limitar a buscar intuitivamente entre los libros de Arte reflejados en las fichas que se habían comenzado a instruir.

MALRAUX, André

- 1947 *Goya. Dessins*, Paris, Skira.
 1947 *Le Musée Imaginaire*, vol 1, Genève.
 1948 *Psychologie de L'art. Le création artistique*, vol. 2., Genève.
 (1950) *Saturne. Essai sur Goya*, París, Pléiade N.R.F.
 1952 *Le Musée Imaginaire*, vol 1, París.
 1957 *Metamorphose des Dieux*, París.

RILKE, Rainer M.

- 1943 *Rodin*, Buenos Aires, Poseidón.

VALLENTÍN, Antonina

- 1957 *Pablo Picasso*, París (con marcas y anotaciones de Max Aub).

También utiliza otros que no hemos encontrado en su *Biblioteca* pero que sin duda consultó e incluso en algunos casos llega a citarlos en la novela:

ROMERO BREST, Jorge

- 1952 *La pintura del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica.

GRIS, Juan

- 1924 "De las posibilidades de la pintura", (trad. J. de J. V.). *Alfar*, IX, p. 24-30. [Nota: Conferencia pronunciada por su autor en la Sorbona, en el Grupo de Estudios Filosóficos y Científicos, el 15 de Mayo de 1924 y enviada expresamente para Alfar]. Aunque probablemente "De las posibilidades de la pintura" pudo consultarlo en el *Juan Gris* (Kahnweiler) que le prestó su amigo José Renau.

JUNG, C. G.

- 1934 "Picasso" *Revista de Occidente*, (I época) T.44, CXXXI, Madrid, (IV-V-VI-1934), p. 113-122.

KAHNWEILER, D.H.

1946 *Juan Gris. Sa vie, son oeuvre, ses écrits*, Paris, Gallimard.

LAFUENTE FERRARI, Enrique

1956 "Las artes visuales y su historia en el pensamiento de Ortega", *La Torre*, 15-16, Puerto Rico, núm. 15-16 (en la novela figura "1948").

RAYNAL, Maurice

1921 *Picasso*, München, Delphin-Verlag.

Y otros que no son de Arte pero que indudablemente también consultó, tenga o no un ejemplar en la *Biblioteca*:

SERGE, Victor

1951 *Mémoires d'un révolutionnaire*, París, Editions du Seuil.

BLOM, Frans, DUBY, Gertrude

1955 *La selva lacandona: Andanzas arqueológicas*, 2 vol., México (A.-B. Max Aub).

Sin olvidar a Unamuno, Ortega o Cervantes, indispensables para entender la novela que tenemos entre manos. También hay que tener en cuenta todo aquello que suponemos que conoce porque conoce al autor y es uno de sus grandes amigos, pese a que en su biblioteca no tenga nada expresamente o no sea mencionado ningún volumen suyo en la novela, en este caso estaría todo lo escrito por Sebastián Gasch anterior a 1958, Ramón Gaya, Enrique Lafuente Ferrari, Juan Larrea, Ramón Gómez de la Serna, Alfonso Reyes (tiene sus obras completas), José Renau, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Baudelaire e incluso Alberto Sánchez.

Hay libros que encontramos en su biblioteca y que sin duda alguna ha utilizado para la documentación, pese a que no han sido mencionados en ningún momento:

BAEDEKER, Karl

1903 *Guide a París. París et ses Environs*. Leipzig-París

CALI, François

1952 *Sortileges de París*, París.

DORIVAL, Bernard

1944 *Les Etapes de la peinture française contemporaine*, vol. II: *Le Fauvisme et le Cubisme (1905-1911)*, París [con marcas y acotaciones].

GEORGES-MICHEL, Michel

1954 *De Renoir a Picasso. Les Peintre que j'ai connus*, París.

SEUPHOR, Michel

1950 *L'Art Abstrait: Ses origines: Ses premiers maîtres*", París, Maeght, (A.-B. Max Aub).

(1946) "Piet Mondrian. Réflexions et souvenirs" (vid. V.V.A.A. *L'Art Abstrait: Ses origines: Ses premiers maîtres*", París, Maeght, 1950).

Sin ser de su propiedad, sabemos que dispone para la elaboración de la novela de libros de J. Renau, que éste le vuelve a pedir desde Berlín el 19 de diciembre de 1963:

envíame también *por favor* dos libros que te presté, el *Juan Gris* y otro con datos sobre los pintores "fin de siècle" o "belle époque"... (no recuerdo el título exacto). Los necesito mucho para otras cosas que estoy tranquilamente escribiendo en esta bendita paz socialista... (leg. 12/8-10 A.-B. Max Aub).

Uno de Fels y otro de *Juan Gris*. El de Fels se lo envía en 1964 a Berlín y el de *Juan Gris* afirma que se lo devolvió a su hijo mayor hace tiempo. (Carta del 1-II-1964, leg. 12/8-11 A.-B. Max Aub).

El de *Juan Gris* estamos seguros que corresponde, porque demuestra conocerlo, al de Daniel-Henry Kahnweiler, pero el de Fels lo desconocemos, a menos que se trate de Florent Fels y *L'Art vivant*, Gêneve, 1956, que se encuentra en el *Archivo-Biblioteca Max Aub*.

También encontramos algunos libros que pudo adquirir después de escribir la novela o que no tenemos la seguridad de que empleara en la documentación pese a ser editados anteriormente a 1958:

CARDOZA Y ARAGON, Luis

1940 *La nube y el reloj*. México.

ENCINA, Juan de la

1941 *La Nueva Plástica*, México.

FUMET, Stanislas

(s.f.) *Braque*, París.

GREENBERG, Clement

1953 *Henri Matisse*. N. York.

GROHMANN, W

1956 *Expressionnistes*, París, Flammarion.

HUYGE, Rene

1953 *H. Matisse (1869-1954)*, París.

LA FUENTE, Enrique

1943 *The Paintings and drawings of Velázquez*, London-New York.

MIRAVALL, Jaime

1952 *Barcelona*, Barcelona.

OROZCO

(1944?) *Autobiografía de Orozco*, México.

RAYNAL, Maurice

¿1951? *De Goya a Gauguin* [Col. *Les grands siècles de la peinture: Le dix-neuvième siècle: Formes et couleurs nouvelles*], Genève, Skira.

SIQUEIROS, David Alfaro

1945 *No hay más ruta que la nuestra* (con dedicatoria a Max Aub), México.

1951 *Por la vía de una pintura neorrealista o realista social en México*, México.

SKIRA, Albert

1948 *Vingt ans d'activité*, Genève, Skira [catálogo de libros de arte].

SOCIEDAD DE ARTE MODERNO (Moreno Villa, J. / Laxo, A. / Mérida, Carlos / Renau, José / et al.)

1944 *Picasso*, México.

V.V.A.A.

1944 *Picasso*, México, Sociedad de Arte Moderno.

1958 *50 ans d'art moderne*, Bruxelles.

WENTINCK, Charles

(s.f.) *Cornelis Theodorus Marie van Dongen*, (trad. Lorda Alniz, Felipe), Amsterdam.

WERNER, A.

1953 *Utrillo*, N. York.

1953b *Dufi*, Nueva York.

WESTHEIM, Paul

1957 *Arte prehispánico en México*, México.

1957b *Tamayo. Una invest. estética*, (trad. Frenk, Mariana). México.

WOLFFIN

1945 *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Madrid, Espasa Calpe.

Los libros en los que se basa para documentar la novela vienen citados, por lo general, a lo largo de sus páginas. Pero no es una simple documentación, en muchos casos tergiversa las palabras, sobre todo cuando no anota las referencias completas, y los cambios de la cita original pasan desapercibidos por el tremendo poder de verosimilitud que alcanza. Cambia las palabras para poner en evidencia su falta de significado (cuando el personaje se queja de la inutilidad de la crítica es el mismo autor quien lo hace). Max Aub lleva a cabo una *crítica de la crítica* y demuestra la inutilidad de las clasificaciones.

También exagera las opiniones negativas que vierten imperceptiblemente o de manera consciente los historiadores de arte o cronistas que consulta, por lo que examinando sus fuentes podemos comprender de donde procede el tópico.

En muchos casos es extremadamente exacto en los datos, pero en otros los cambia intencionadamente. Las tergiversaciones en ocasiones son tan significativas que nos permiten adivinar antipatías o afectos del escritor, en ocasiones son simples recursos literarios, pero la mayoría de las veces quieren demostrar que dan igual las palabras.

Todos estos libros están incluidos directa o indirectamente en las pistas que el propio Max Aub nos proporciona en la novela. Si bien el estudio exhaustivo tal vez carezca de interés, hay que reconocer que es impensable entender la obra en profundidad sin percibir la ironía que desprende en muchos casos hacia los teóricos e historiadores consultados.

7.- Los precedentes literarios

Son los casos que han precedido a *Jusep Torres Campalans* y que probablemente el autor conocía dada su gran capacidad (comentada por algunos testigos) para estar al día.

Por un lado están los relatos sobre artistas que preceden a la novela, mencionadas en la introducción. Por otro los orígenes de la broma, estudiados por E. Irizarry. Por otro los modelos reales, todas esas monografías de arte que Max Aub detesta a la manera que Cervantes detestaba los libros de caballería. Este último modelo, y en última instancia el Cervantes de Unamuno, son antecedentes indiscutibles. Finalmente estarían los libros sobre Picasso, modelo ideal de artista de vanguardia para nuestro escritor. También hay que tener en cuenta la propia trayectoria de Max Aub, las novelas que anteceden (*Luis Alvarez Petreña* por ejemplo) y las que le siguen, así como las líneas generales en las que se asienta su obra.

La elaboración exhaustiva de la documentación que Max Aub cita a lo largo del libro ha sido expuesta en el capítulo V con la idea de comprobar con seguridad los libros que el escritor conoce y que tienen relación con el mundo artístico de *Campalans*. No pretendíamos cerciorarnos de la exactitud de los nombres, títulos o fechas, ni siquiera resaltar las anárquicas citas de Max Aub, pero nos aporta una información evidente acerca de los libros que conocía y que serán considerados precedentes de *Jusep Torres Campalans*, aunque por razones de la lógica cronología de la novela interrumpe los *Anales* en 1914.

Lo que se observa con más claridad en la bibliografía facilitada por Max Aub en los *Anales* es la acumulación de libros "de situación" o ilustrativos del momento social y cultural que vive el protagonista de la historia, por lo que las fuentes citadas están en consonancia con el anarquismo nihilista del protagonis-

ta, *Campalans*, como Andreiev, Bunin, A. France, Jules Romain, Gorki A. Blok... etc.

Insistimos en que no hemos pretendido realizar un estudio exhaustivo de la bibliografía facilitada por el escritor, pero sí llamar la atención sobre algunos autores por el atractivo que ofrecen a la luz de la propia trayectoria de Max Aub y de su generación.

Jules Romain, autor de *La vie unanime* (1908), no ha pasado desapercibido para los estudiosos de Max Aub. La admiración que Aub le profesa en los años veinte le permite acercarse al escritor cuando le encuentra en Murcia de forma accidental durante uno de sus viajes comerciales. Es entonces cuando Jules Romain le facilita la carta de presentación para Enrique Díez Canedo.

También nos encontramos con autores que naturalmente fueron cruciales para Max Aub como Azorín, Pío Baroja, Doña Emilia, Bergson, Blasco Ibañez, Campoamor, Rubén Darío, Valle-Inclán, André Gide...

Valle Inclán es especialmente recordado con *Luces de Bohemia*. El personaje de Max Estrella tendría alguna correspondencia con Alejandro Sawa, representante de la bohemia que vivió en Madrid y París, donde conoció a P. Verlaine, acabando sus años ciego y sumido en la miseria y que en ocasiones recuerda, por sus características, al personaje de Avellac en *Jusep Torres Campalans*.

Entre los pensadores en general y las obras relacionadas con el arte es donde podemos comprobar con mayor exactitud el ambiente en el que se desenvuelve *Campalans* junto a los parámetros seguidos por Max Aub. Si bien que en ocasiones son referencias históricas inevitables y no necesariamente consultadas por el escritor: Apollinaire, *Los pintores cubistas* (1913); Primer manifiesto futurista en Francia, 1909; Bergson, *Los datos inmediatos de la conciencia* (1889), *Materia y memoria* (1897), *La evolución creadora* (1906); Leon Brunschvig, *Introducción a la vida del espíritu* (1900); Manuel Bartolomé Cossío, *El Greco* (1904); Durkheim, *Las reglas del método sociológico* (1894); J. G. Frazer, *La rama dorada* (1890); P.

Natorp, *La filosofía, su problema y sus problemas* (1911); Nietzsche, *Genealogía de la moral* (1887), *El crepúsculo de los ídolos* (1889); Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote* (1914); Alfonso Reyes, *Cuestiones estéticas* (1911); Rimbaud, *Las iluminaciones* (1886); Freud, *Interpretación de los sueños* (1900), *Psicopatología de la vida cotidiana* (1901), *Teoría de la sexualidad* (1905), *Totem und Tabu* (1913); Benedetto Croce, *Estética* (1902); Gauguin, *Noa Noa*, (1897); Gleizer [sic] y Metzinger, *Del cubismo* (1912); Joyce, *Retrato de un artista adolescente* (1912).

Hay obras como la *Autobiografía de Alice Toklas* que Max Aub no puede reseñar a pesar de que la conoce prácticamente desde el momento en que se publica (1933), al igual que los *Souvenirs d'un marchand de tableaux* de Ambroise Vollard, que no pueden ser relacionados porque no fueron publicados hasta 1937.

Sospechamos igualmente que Max Aub conocía otras obras que no podían ser incluidas en los *Anales* como por ejemplo *El último verano de Klingsor* (1952) de Herman Hesse o *The Moon and six-pence* de William Somerset Maugham. Incluso "best sellers" basados en la vida de los grandes artistas como por ejemplo la de Van Gogh en *Lust for life* de Irving Stone (1934). Todas ellas de gran celebridad y que no pudieron pasar desapercibidas para un hombre conocido por su actualidad en materia literaria.

Entre algunos autores franceses coetáneos de Picasso y de Max Aub estarían André Salmon, quien publica en 1920 *El arte vivo* y en 1939 *El vagabundo de Montparnasse: vida y muerte del pintor A. Modigliani*, y Louis Aragon con *Aniceto o el panorama, novela*, una de sus primeras obras surrealistas, con personajes clave como Jean Cocteau, Max Jacob, Paul Valéry, André Breton y Pablo Picasso. Aragon es amigo de Max Aub por lo que parece lógico suponer que conoce su obra.

Es presumible que también conociera una obra capital del ámbito latinoamericano como es *El tunel*, de Ernesto Sábato, publicada en Buenos Aires en 1948.

Igualmente es casi seguro que conociera la biografía del escultor Manolo es-

crita por José Pla y titulada *Vida de Manolo* (la primera edición es de Sabadell, 1928), o *Abel Sánchez*, novela de Miguel de Unamuno que sería publicada en 1917.

El punto dedicado al *Teatro* en los anales responde al propio interés del escritor, aunque en la novela la relación temporal con el teatro y España y entre *Campalans* y el teatro pueden justificar el alarde, habría que distinguir las obras que son significativas para Max Aub de las que vienen a tener sentido en el momento histórico de la novela. Relacionada con los dos puntos a la vez habría que señalar la obra de Puccini, *La Bohème* (1896), basada en las *Escenas de la vida bohemia* de Henry Murger (1847-1849). El libreto de la famosa *Bohème* está escrito por L. Illica y G. Giacosa, mientras que Puccini es quien pone la música en 1896.

Un aspecto fundamental en Max Aub es sin duda alguna el *cine* y por lo tanto no podemos olvidar algunas películas que, siguiendo la temática artística, fueron estrenadas con anterioridad a la aparición de la novela de *Jusep Torres Campalans*, que bien pudiera haber sido un proyecto cinematográfico. Así, podemos estar prácticamente seguros de que conoce la película francesa *Montparnasse 19*, de 1957 y del director Jacques Becker, sobre guión de Henri Jeanson y Max Ophuls (que no aparece en los créditos) según la novela *Les Montparnos* de Michel Georges Michel (uno de los autores consultados por Max Aub para la documentación), seguridad derivada del hecho que el estreno se produce un año antes de publicarse *Jusep Torres Campalans* en México.

Otras películas sobre artistas que reúnen las mismas condiciones serían:

- *El loco del pelo rojo* (1956) de Vicente Minnelli, basada en la historia de V. Gogh a partir de la novela de Irwing Stone *Lust for Life*.
- *Moulin Rouge* (1953) de Jonh Huston, basada en la vida de Toulouse Lautrec.
- *Un genio anda suelto* (1958) de Ronald Neame, basada en la novela de Joyce Cary titulada *The Horses Mouth* (1944).

Evidentemente faltaba la gran novela sobre Picasso que se pudiera convertirse en la gran película sobre el genio actual. Sin embargo *Jusep Torres Campalans*, a pesar de su éxito internacional, incomprensiblemente nunca fue llevada al cine.

Entre los comentarios, crónicas, estudios periodísticos que la obra ha ido suscitando desde que salió a la luz, en 1958, ya aparecen numerosos intentos por situar esta obra dentro de unas coordenadas de intereses similares. Hay que tener en cuenta que la mayoría parte de la información dada por el propio Max Aub a través del *prólogo indispensable* y las aportaciones de personajes tan singulares como Jean Cassou, conocedor de la literatura española al mismo tiempo que especialista en arte contemporáneo.

Así, entre las reseñas periodísticas que Max Aub atesoraba en su archivo, encontramos que numerosos críticos coinciden en la influencia de Cervantes y el *Quijote*, aunque la opinión más autorizada en este terreno es la de Jean Cassou, quien en 1961 había apreciado la relación que existía entre Unamuno y sus teorías sobre *Don Quijote*, Max Aub y *Jusep Torres Campalans*.

El mexicano Francisco Zendejas decía en 1978, al presentar el libro, que está influido por Victor Serge y sus *Memorias de un revolucionario*, al menos en los anales, hipótesis que no es en absoluto descabellada ya que el mismo Max Aub cita ampliamente a Victor Serge.

También se ha pensado en la novela de Henry Fielding, *The history of Tom Jones, a foundling*, 1749. Max Aub naturalmente no la cita en los *Anales*, sin embargo, en el capítulo III, hemos podido comprobar como tiene en cuenta la concepción de la historia de Fielding a través de un artículo de Unamuno.

Tanto *Moll Flanders* como *Robinson Crusoe*, novelas que se han visto como antecedentes, están escritas por D. Defoe. La primera es de 1722 y la segunda de 1719. Como en el caso anterior no pueden aparecer en los anales, que abarcan de 1886 a 1914. Tampoco aparecen en la bibliografía que cita Max Aub a lo largo de

la novela, sin embargo es interesante tener en cuenta esta anotación que tiene que ver con el concepto de novela histórica que hemos estudiado.

Otros autores han mencionado un claro antecedente en *L'Oeuvre*, una de las novelas que componen *Les Rougon-Macquart*, de Zola, obra que Max Aub conoce sobradamente y que incluye en los *Anales* el mismo año en que nace *Jusep Torres Campalans*, en 1886. También la novela *Le disciple*, de Paul Bourget, publicada en 1889, obra que igualmente se incluye en los *Anales* elaborados por Max Aub y en ese mismo año.

Roger Martin du Gard publicaría *Jean Barois* en 1913, obra que también está incluida en los *Anales* por Max Aub y que incluso *Campalans* menciona significativamente (Aub, 1958: 228).

Igualmente acertadas son las relaciones que se han establecido con Malraux ya que Max Aub, que era muy amigo suyo, no por casualidad le dedica ésta novela.

También se le relaciona con *La boca del caballo* de Joyce Cary y *El coleccionista* de John Fowles. La primera, de Joyce Cary (Londonderry, 1888 - Oxford, 1957), titulada originariamente *The horse's mouth*, se publica por primera vez en 1944. Aparece en Buenos Aires una versión en castellano en 1954 con el título de *La boca del caballo*, (1973), de ella se realiza una película conocida en castellano como *Un genio anda suelto*. La segunda, de John Fowles (Leigh-on-Sea, Essex, 1926), se titula *The collector*, de 1958, es dudoso que influyera en *Jusep Torres Campalans* al publicarse el mismo año.

En *La broma literaria en nuestros días* Estelle Irizarry contempla los antecedentes generales de bromas como la de Max Aub en el uso tradicional del anónimo y del seudónimo, detrás de los cuales innumerables autores ocultan su identidad.

Otro antecedente es la impostura, un tipo de falsificación en que un autor atribuye sus propias creaciones a otro del pasado, o inventado por él o ya conocido. A este último grupo pertenecen numerosas imposturas concebidas a raíz de la publicación del *Quijote*.

Para Irizarry la broma literaria es una travesura emprendida con propósitos esencialmente literarios y humorísticos que casi siempre incluye todas las pitas necesarias para conducir al lector al descubrimiento de la superchería y no siempre confiesa su paternidad. Existen numerosos antecedentes, pero Irizarry omite las obras de Jorge Luis Borges dentro de su estudio porque el autor confesaba abiertamente el carácter apócrifo de sus bibliografías y notas (por ejemplo en *Ficciones*), o las *Falsas novelas* de Ramón Gómez de la Serna, los cancioneros apócrifos de Antonio Machado y las *Coplas de Juan Panadero* de Rafael Alberti, lo cierto es que habría que tenerlas en cuenta en el núcleo de las probables influencias de Max Aub, al igual que el prólogo apócrifo de Francisco Ayala, los versos de Clara Beter en la poesía de César Tiempo o el falso inédito de Unamuno de Ricardo Gullón, analizados por Irizarry.

Son precisamente Manuel Durán y Margery A. Safir quienes estudian las relaciones de Jorge Luis Borges y las biografías imaginarias con Max Aub (1975).

8.- Significación de Jusep Torres Campalans en México

México es el país del *humor negro* por excelencia para André Breton. El México primitivo y aborígen atrae poderosamente la atención de Antonin Artaud. Presumiblemente Arthur Cravan muere misteriosamente en el golfo de México mucho antes. México es un país exótico para la vanguardia. Los mexicanos conocen esta atracción de los europeos por lo indígena, saben que para muchos su tierra es equiparable a la tierra de Gauguin. *Jusep Torres Campalans* por lo tanto acude a México como Gauguin acude a los mares del Sur, como Cravan, *Campalans* se exilia voluntariamente asqueado de la I Guerra Mundial, como Artaud defiende a los indios por encima de las políticas igualitarias y uniformadoras del Gobierno. Pero *Jusep Torres Campalans*, novela, no es sólo eso.

Pese a la atracción de la vanguardia por México, en 1958, cuando la novela de Max Aub sale a a luz, los mexicanos ya no se dejan seducir por el mundo idílico del buen salvaje y de las sociedades primitivas derivado de Gauguin. Para los que han nacido en México, el paraíso no existe, no encuentran en la pobreza de los indios ningún aliciente, como se deduce de la novela de Carlos Fuentes, *La región más transparente*, publicada ese mismo año. El México exótico es una entelequia europea.

Jusep Torres Campalans es una novela escrita en México por un español y en ella se mezclan las dos mentalidades, la del europeo que exalta el mundo idílico y exótico de los indios y la del mexicano ironizando con algunas problemáticas ya caducas como la mención del mestizaje. El mestizaje se invocaba originalmente como una evasión al racismo de la teoría indigenista, pero posteriormente fue reconocido como otra denominación racista. La raza "mixta" concebida por José Vasconcelos daría lugar a un ciclo nuevo en la historia del mundo partiendo de una nueva raza producida por la selección de los mejores de la mejor cepa. En 1958 la

teoría del mestizaje tal como la planteaba Vasconcelos era algo caduco, de ahí que *Campalans* defina su ocupación fundamental entre los indios con cierto sarcasmo.

También estaba en decadencia en 1958 la *Escuela Mexicana* de los muralistas revolucionarios. *Jusep Torres Campalans*, como personaje integrante de la *Escuela de París*, suponía un revulsivo contra los artistas mexicanos revolucionarios que rechazaban la tradición europea, especialmente la parisina, símbolo de la decadencia capitalista del arte, pero ese revulsivo llegaba en un momento en que su planteamiento ya no suponía el repudio ni la autoexclusión de la comunidad de los intelectuales como en la década anterior. Max Aub disponía del apoyo de los jóvenes que estaban hartos de la preponderancia de la *Escuela Mexicana* y ansiaban la modernización de la escena intelectual y artística, apoyo que se demuestra en la asistencia a la exposición, a las tertulias en la calle Euclides y en las jocosas reseñas del diario *Novedades* efectuadas por Carlos Fuentes y Emilio García Terres.

8.1.- Expansión mundial de la novela

Sin duda alguna es una gran novela, así lo han reconocido innumerables críticos en todos los idiomas, pero ¿surge en un buen momento en el arte contemporáneo? Recordemos que ya son conocidos los artistas americanos expresionistas y la actitud, en pintura, en literatura, está cambiando. Cambian incluso los hábitos sociales, diez años después el estallido juvenil será fulminante y México se verá crudamente involucrado. ¿Cómo es que puede tener tanta aceptación? Como respuesta hay que tener en cuenta por un lado el factor de la preparación: Las exposiciones de las obras tienen una gran repercusión en la prensa, las presentaciones de Jean Cassou, el respaldo de Malraux y Aragon le imprimen autenticidad y categoría al evento, pero hay que reconocer que el clima artístico que recrea Max Aub en la novela es verosímil y reconocible. Retrata realmente al héroe moderno que supone

el artista de vanguardia. Un artista rebelde e independiente que resulta atractivo, un atractivo mítico que después de Picasso no ha acompañado a ningún otro.

Max Aub consigue conectar con la imagen popular que se tiene hoy día del artista de vanguardia de principios de siglo, imagen que no siempre coincide con las biografías pero que en esencia da la talla de lo que esperamos del artista, aunque la realidad o la experiencia cotidiana nos proporcione pruebas evidentes de la existencia del artista funcionario o el artista ejecutivo, dominado por el mercado y expuesto a las inclemencias de la moda. Por ese motivo la novela de Max Aub sigue siendo hoy día una novela interesante, pese a las limitaciones de dibujos y pinturas y aún sin los divertidos entresijos de la leyenda. Si no fuera así los lectores españoles nunca hubieran agotado las ediciones como las han agotado, porque nuestro conocimiento de los hechos ha sido nulo o confuso.

9.- Max Aub pintor o humorista

Por último y no por ello menos importante, el tema de la pintura de Max Aub. No es el único escritor aficionado a pintar, al respecto hay que recordar los libros de Estelle Irizarry y las últimas noticias sobre los dibujos de Unamuno o Victor Hugo. Estas aficiones de los escritores han sido poco consideradas, existe la idea de que alguien que sobresale en un medio no puede sobresalir en otro, tal vez por eso se producen equívocos con los pintores que también escriben, léase el caso de Dalí o De Chirico. El desconocimiento del gran público de la faceta menos popular es sintomática de esta falta de agilidad mental para aceptar la multiplicidad de facetas de los artistas. Sin embargo es demasiado arriesgado creer, como dice Irizarry, que Max Aub se escuda en *Campalans* para exponer una obra sin que se critique, adelantándose él mismo a las críticas negativas. Max Aub se pronuncia en numerosas ocasiones como contrario a la valoración de la obra de *Campalans*, evidentemente mera copia o entretenimiento en función de la novela, pero miente cuando asegura que no fue nunca aficionado a pintar (lo desmienten los dibujos publicados en *Primer Acto* y los numerosos autorretratos).

Las pinturas son "copias, recreaciones y tergiversaciones" de la obra pictórica de muchos artistas contemporáneos, fundamentalmente Picasso, pero también Chagall, Matisse, Munch, Ensor o Van Donguen... hasta Picabia, a quien corresponde la inspiración de la obra más célebre y controvertida, *La cabeza de Juan Gris*. El que la copia sea partiendo de dibujos "menores" o menos conocidos del gran público, encubre la acción que delata un examen más exhaustivo del modelo por excelencia: Picasso.

Lo que sí es cierto es que dando a conocer los dibujos Max Aub evita las descripciones y los juegos lingüísticos de equivalencia entre las artes que sí utilizan otros autores que han escrito sobre el tema, desde Balzac o Zola a H.

Hesse, por poner tres grandes ejemplos. Estos no necesitan pintar para describir incluso las sensaciones producidas por los colores. Max Aub carece de este lenguaje plástico o no se molesta en elaborarlo porque está más preocupado por la creación del héroe. Por otro lado sus "cuadros" tampoco son dechados de sensibilidad pictórica, temas como la composición, plasticidad, texturas, colores, etc., no le preocupan, en realidad utiliza los términos y la ejecución de los temas (*Elegante* por ejemplo) desde un punto de vista jocoso y humorístico. También hay que tener en cuenta que son dibujos y "pinturas" realizadas expresamente para la publicación y para la página en la que van a ir impresos, por lo que pierden todo sentido fuera de su "marco".

Max Aub se esfuerza en convencernos de que nunca antes tuvo ningún interés por pintar, cosa que desmienten sus amigos pintores (como Genaro Lahuerta) y sus propios dibujos. Ciertamente estas pruebas representan una muestra muy precaria que puede considerarse insuficiente o insignificante, pero que no justifica la insistencia de Max Aub en negar su afición.

Partiendo de la idea clave y fundamental de la novela, "no copiar", que al mismo tiempo sigue la propia idea de Max Aub acerca de la creación: "se nace escritor o pintor", no se "hace" como se hacen otras profesiones, es evidente que Max Aub nunca pudo considerar "arte" sus experimentos pictóricos, a lo sumo humoradas, con las que no pretendía únicamente engañar, sino aprender divirtiéndose.

Es desconcertante, y hasta descorazonador, querer seguir la novela acompañando, lógicamente, las ilustraciones con los textos del catálogo. Estamos seguros de que Max Aub no pretendió confundir más de lo previsto y sin embargo lo consigue, tal vez se le fue de las manos, como hemos dicho, y le cogió gusto a "dibujar a modo de" ya que se publican numerosos dibujos sin clasificar, como mera "decoración", pero sin ninguna explicación escasean las ilustraciones descritas en el catálogo que incluye el libro, algo totalmente injustificable en una monografía o un catálogo de arte que se precie. Y como sólo en los dibujos

"catalogados" se realizan apreciaciones acerca de la época, las influencias o las "antelaciones" (*Campalans* como precursor de Picasso o Matisse), habría que ir imaginando a qué etapa corresponden los dibujos, en ocasiones inclasificables de acuerdo con el texto o la biografía, en el que por ejemplo no queda demasiado clara la relación con Matisse y sin embargo es evidente en los dibujos ¿cuándo se mostró tan amante de tal artista? Finalmente carece de toda lógica la inclusión en las *Novelas escogidas* de 1971, de parte de los dibujos expuestos en Doubleday y que no se corresponden en absoluto con el libro ni con el catálogo porque están, por así decirlo, "fuera de catálogo", son posteriores a la "investigación" publicada por Max Aub, con el agravante de que no se da ninguna explicación acerca de tal inclusión por parte de su introductor, M. Tuñón de Lara. Como la exposición de N. York es desconocida por la mayoría de los lectores es completamente absurdo que se reproduzcan sin más, la ilógica del catálogo se va perpetuando y adquiriendo proporciones desaforadas.

Un aspecto que tener en cuenta es que, a pesar de que la calidad de los innumerables dibujos es discutible, lo cierto es que no se puede seguir la novela sin conocer los entresijos que traen éstos consigo, por lo que es una cuestión que convendría dilucidar convenientemente en el futuro, averiguando quién posee las obras realmente y cuales existen en realidad, procurando recopilar unas fotografías adecuadas. De momento lo único que pretendemos es completar la información de acuerdo únicamente con lo publicado en las ediciones que hemos ido manejando.

Llega un momento en que Max Aub pierde todas las precauciones y se llega a identificar con el artista inventado, cosa evidente para todos, de ahí el *Auto-retrato de Max Aub por Jusep Torres Campalans*, firmado por éste y fechado en (19)12 (Max Aub tendría 9 años, en París, y ya tendría gafas) que se publica en *Papeles de Son Armadans* con motivo de la necrológica de Camilo José Cela a Max Aub (Cela, 1972: 119). Pero si este caso aún podría estar dentro de la "lógica" histórica del personaje, no ocurre lo mismo con el retrato de Emmanuel Roblès,

firmado por *Jusep Torres Campalans* y fechado en 1961 cuando el personaje supuestamente muere en 1956-1957.

Max Aub incluso se falsifica a sí mismo, según deducimos de la "indignación" de la que alardea al publicarse un supuesto *Retrato cubista de Jusep* en *The Economist*.

Por todo lo dicho es evidente que el sentido de la obra pictórica de Max Aub hay que encontrarlo desde el punto de partida de su relación con el humor gráfico y la caricatura. La *imitación* en la que está basada la obra se realiza en función de la verosimilitud del mensaje. Esta imitación es reconocible como obra contemporánea de un determinado periodo del siglo XX. Confunde al espectador y se burla de su ignorancia, al tiempo que pretende engañar al crítico pedante y poner en evidencia igualmente el desconocimiento real de lo que está diciendo.

No en vano la *imitación*, aun cuando se mantenga alejada de la exageración caricaturizante, consigue entrar en el terreno de lo cómico al ser un procedimiento de degradación de objetos eminentes que puede llegar a la parodia.

CAPÍTULO XI

APÉNDICES

1.- Libros de arte en la biblioteca de Max Aub relacionados con este trabajo¹

AGUILERA, Emiliano M.

(s.f.) *José Gutiérrez Solana*, Barcelona, Iberia

ANDRIC, Ivo

1962 *Goya*, München

1963 *Goya*, México

ARRABAL

1969 *Saura*, Cat. exp., París, Gal. Stadler

BACOU, R.

1956 *Odilon Redon*, Catálogo exposición. (Prefacio de J. Bouchot-Saupique y C. R. Roger-Maux) Orangerie des Tuileries, París, (octubre, 1956-enero, 1957)

1. Max Aub deja muchos rastros de sus opiniones y del proceso de elaboración de la novela en sus libros, pues marca los márgenes, subraya párrafos e incluso anota fragmentos de *Jusep Torres Campalans*. Posee una biblioteca de libros de Arte muy especializada, utilizando los últimos y más serios trabajos conocidos en su momento (recordemos que la novela se publica en 1958) para la documentación histórica de Picasso antes de 1914.

En la relación que exponemos, incluimos sobre todo los ejemplares anteriores a 1958 aunque hay que tener en cuenta que algunos bien pudieron ser adquiridos con posterioridad. Asimismo hemos añadido otros posteriores a esa fecha que ofrecen información sobre los intereses artísticos del escritor, teniendo en cuenta que sus comentarios sobre arte y la vida de J.T.C. se prolongan en el tiempo (*Juego de Cartas*). Igualmente hemos podido constatar que en libros posteriores (sobre Surrealismo, Picabia... etc.) Max Aub hizo anotaciones referentes a Buñuel y a sí mismo que denotan lo que pretendía hacer con el proyecto *Buñuel, novela*.

(Dada la incipiente fase de catalogación en la que se encontraba el archivo en el momento en que utilizamos ésta biblioteca se pueden haber cometido algunos errores subsanables en posteriores consultas. Por el mismo motivo no pudimos consultar todos los ejemplares, limitandonos a examinar los mencionados por Max Aub en *Jusep Torres Campalans* y algun otro que consideramos tenía relación expresa con la novela, todos ellos incluidos en la bibliografía general).

BAEDEKER, Karl

1903 *Guide a París. París et ses Environs.* Leipzig-París

BARR, Alfred H. / SOBY, James Thrall

1965 *The School of París.* N. York, Doubleday

BENET, Rafael

(s.f.) *Diario de Regoyos. El Impresionismo y más allá del Impresionismo.*
Barcelona

(1947) *Isidro Nonell y su época.* Barcelona

BOAS, Franz

1947 *El arte primitivo.* México

BODKIN, Thomas

1940 *The Paintings of Jan Vermeer.* London

BOT, Marc Le

1968 *Francis Picabia et la crise des valeurs figuratives,* París, ed.
Klencksieck

BUTLER, R. A.

1953 *Tate Gallery / Gainsborough / Constable / Turner / Renoir / Cezanne / Van
Gogh / Lautrec / Picasso / Rouault / Moore / Sutherland.* (Preface John Ro-
thenstein. Trad. M. A. Bera). París

CALI, François

1952 *Sortileges de París,* París

CARDOZA Y ARAGON, Luis

1940 *La nube y el reloj.* México

1959 *Orozco.* México

1959b *Antonio Rodríguez Luna. Obra retrospectiva. 1939-1959*, México

1961 *Picasso grabador*. México

1964 *México, pintura de hoy*. México

CARRILLO GIL, Alvar

1956 *Exp. Estampas japonesas. Ukiyo-ye*. México

CIRLOT, Juan Eduardo

1955 *Pintura Surrealista*. Barcelona

1955b *Del expresionismo a la abstracción*, Barcelona

1957 *El arte otro: Informalismo en la escultura y pintura más reciente*.
Barcelona

1963 *La Pintura Contemporánea*, Barcelona

COMBE, Jacques

1957 *Jerome Bosch*. París

COSSIO DEL POMAR, Felipe

1949 *Arte del Perú precolombino*. México

COVARRUBIAS, Miguel

1961 *El jaguar y la serpiente*, (Tra. Sol Aguedas) México

CRESPO DE LA SERNA, Jorge J.

1959 *David A. Siqueiros*. México

CHÁVEZ, Ignacio

1962 *Visión de México*. México

DELEVOY, Robert L.

1965 *Dimensions du XXe. siècle 1900-1945*, Gêneve

DEZARROIS, André

(s.f.) *L' Art catalan du Xe. au XVe. siècle.* París

DORIVAL, Bernard

1944 *Les Etapes de la peinture française contemporaine*, vol. II: *Le Fauvisme et le Cubisme (1905-1911)*, París [con marcas y acotaciones]

DUBOIS, Jacques, Maquette

1949 *Cathedrales et églises de France*, Montrouge

ENCINA, Juan de la

1941 *La Nueva Plástica*, México

1943 *El Paisajista José María Velasco (1840-1912)*, México

FELDS, Florent

1956 *L'Art vivant*, Gêneve

FERNÁNDEZ, Justino

1942 *José Clemente Orozco. Forma e idea*, México

FISHER, Robert

1967 *Paul Klee*, New York

FOSCA, François

1956 *Bilan du Cubisme: Souvenir et documents.* París

FRICKEBERG, Walke

1971 *Mitos y leyendas de los aztecas, incas, mayas y muscas*, México

FUMET, Stanislas

(s.f.) *Braque*, París

GARCIA PONCE, Juan

- 1963 *Vicente Rojo. Pintura 58 / 63*, México
 1965 *Paul Klee* [Diseño Vicente Rojo], México
 1971 *Vicente Rojo*, México

GAUGUIN

- 1961 *Noa Noa*, München.

GAYA NUÑO, J. A.

- 1964 *El arte europeo en peligro*, Barcelona, Edasa

(GENERALITAT DE CATALUNYA)

- 1937 *España a México. manifest. de arte Catalán*, (Cataluña)

GEORGES-MICHEL, Michel

- 1954 *De Renoir a Picasso. Les Peintre que j'ai connus*, París

GINER DE LOS RIOS, Bernardo

- 1952 *50 años de arquitectura española (1900-1950)*, México

GOLDSCHIEDER, L.

- ¿1939? *Paintings of Michelangelo, the* New York

- 1940 *Roman Portraits*, London

- 1945 *Leonardo da Vinci / Artist, the*, Oxford and London

- 1954 *El Greco / Painting. Drawings and sculptures*, London

GREENBERG, Clement

- 1953 *Henri Matisse*. N.York

GROHMANN, W

- 1956 *Expressionnistes*, París, Flammarion

HAUSER, Arnold

¿1957? *Historia social de la Literatura y el Arte*, 3 vol., Madrid, Guadarrama.

[Max Aub cita en J.T.C. la edición de Madrid, 1957, pero la que conocemos de Guadarrama es de 1974]

1965 *El Manierismo*, Madrid, Guadarrama

HENTZEN, Alfredo / THIELE, E.

1966 *El arte gráfico del expresionismo alemán*. México

HOCKE, Gustav René

1967 *Labyrinthe de l'art fantástique. Le manierisme dans l'art européen*. París

HOTTENROTH, Federico

1898 *Historia General del Arte. Historia del traje*, Barcelona

HÜRLIMANN, Martin

(s.f.) *España. Paisajes, monumentos, tradiciones*, Barcelona

HURTADO DE MENDOZA, A. / MILLARES SALL, Agustín

1951 *Tema con variación sobre el arte*, Las Palmas de G. Canaria

HUYGE, Rene

1953 *H. Matisse (1869-1954)*, París

JAFFÉ, H. L. C.

(s.f.) *El grupo "de stijl"*, (trad. Lorda Alaiz, Felipe M). Amsterdam

JEAN, Marcel

1959 *He. de la peinture surrealiste*, París, Tuseuil

JIMENEZ FRAUD, Alberto

- 1960 *Cincuentenario de la residencia de estudiantes, 1910-1960*, (Oxford, Ed. Privada) - Valencia

KAHNWEILER, Daniel-Henry

- 1950 *Les Années héroïques du Cubisme*, París
 1956 "Introducción" a Cat. exp. *Picasso. Guernica*, Museo de Amsterdam

KLEE, Paul

- 1970 *Diarios*, México, Era

KLEE, Paul et KLEE, Felix

- 1963 *Paul Klee*, Lugano

KOFLER, Leo

- 1972 *Arte abstracto y Literatura del absurdo*, Barcelona

LA FUENTE, Enrique

- 1943 *The Paintings and drawings of Velázquez*, London-New York

LECLERC

- (s.f.) *Picasso*, México

- (s.f.) *Van Gogh*, N. York, Hyperion

LEIRIS, Michel / DELANGE, Jacqueline

- 1967 *Afrique noire. Le création plátique*, París

MALRAUX, André

- 1947 *Goya. Dessins*, Paris, Skira

- 1947 *Le Musée Imaginaire*, vol 1, Genève

- 1948 *Psychologie de L'art. Le création artistique*, vol. 2. Genève

- (1950) *Saturne. Essai sur Goya*, París, Pléiade N.R.F.

1952 *Le Musée Imaginaire*, vol 1, París

1957 *Metamorphose des Dieux*, París

MARION, Denis

1970 *André Malraux*, París

MATÉJČEK, Antonín / PESÍNA, Jaroslav

1955 *La Peinture gothique tchèque 1350. 1450*, Pragne

MILLARES, Manolo

1951 *El hombre de la pipa*, (11 dibujos), Las Palmas

MIR, M.

1942 *Jan Verner de Delft*, Buenos Aires

MIRAVALL, Jaime

1952 *Barcelona*, Barcelona

MORENO, Salvador

1966 *El Pintor Pelegrin Clavé*, México

1969 *El Escultor Manuel Vilar*, México

MOURLOT, F.

1970 *Picasso. Lithographs*, Boston

NELKEN, Margarita

1962 *Ignacio Arrunsolo* México

NICHOLLS, P.

1967 *Paul Gauguin*, N. York

OROZCO

¿1944? *Autobiografía de Orozco*, México

- PALAO I FABRE, Josep
- 1967 *Picasso a Catalunya*, Barcelona, Polígrafa
- PALET, Santiago
- 1972 *Los sueños de Picasso*, Madrid, Gal. Bética
- PARROT, André
- 1960 *Sumer*, París (Buñue^l le dedica el volumen a Max Aub)
- PAZ, Octavio
- 1959 *Rufino Tamayo en la pintura mexicana*, México
- 1968 *Marcel Duchamp*, México, Era
- PAZ, Octavio y MEDELLIN, Alfonso
- 1962 *Magia de la risa*, Xalapa
- PETIT, Jean
- 1958 *El poema electrónico. Le Corbusier*, Bruselas
- (PINA), Francisco
- 1952 *Charles Chaplin. Genio de la desventura y la ironía* (dedicado a Max Aub), México
- POPE-HENNESSY, Hohn
- 1950 *Uccello. The complete work of the great florentine painter*, London
- PROUST, Marcel / MALRAUX, André
- 1952 *Tout Vermeer de Delf*, París
- RAFOLS, J. F.
- 1944 *Arquitectura de la Edad Media*, Barcelona

RAYNAL, Maurice

¿1951? *De Goya a Gauguin* [Col. *Les grands siècles de la peinture: Le dix-neuvième siècle: Formes et couleurs nouvelles*], Genève, Skira

READ, Herbert / LARREA, Juan

1964 *Pintura actual / En los confines de la Pintura...*, (trad. María Andrés de Varela). (dedicatoria a Aub por parte de Larrea). Córdoba (México)

REJANO, Juan

1971 *Antonio Rodríguez Luna, México*

RICHTER, Hans

1965 *Dada - Art et anti-art*, Bruxelles, Connaissance

RIVIERE, J.

1958 *El arte y estética del Budismo México*

ROCHÉ, H. P. y CASSOU, Jean

1957 *Hommage de la Sculpture à Brancussi et Prix Émile de Coninck*, París

RILKE, Rainer Ma.

1943 *Rodin*, Buenos Aires, Poseidon

RODRÍGUEZ (LUNA), Antonio

1965 *Expo. Homenaje Diego Rivera*, México

RODRIGUEZ LUNA, Antonio

1937 *Dieciseis dibujos de guerra*, Valencia

RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida

1964 *Crítica de Arte en México en s. XIX*, 3 vol. México 1964

1969 *El surrealismo y arte fantástico de México*, México

RUBIN, William S.

(s.f.) *Dada y el Surrealismo*, N. York

RUIZ CORTINES, Adolfo

1957 *México, Ayer, hoy, mañana*, México

SALAS, Xavier de

1967 *Miguel Angel y el Greco* (Discurso académico), Madrid

1968 *1 Precisiones sobre pintura de Goya. El entierro de la Sardina*, Madrid

SALVINI, Roberto

1956 *La Galleria degli Uffizi*, Firenze

SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.

1954 *Los dibujos de Francisco de Goya*, Madrid

SANOUILLET, Michel

1960 *Picabia*, París

1966 *Francis Picabia et 391*, vol. II, París, Losfeld

SERRANO, Luis G.

1963 *Las Sensaciones psicológicas que producen los colores*, México

SEUPHOR, Michel

1950 *L'Art Abstrait: Ses origines: Ses premiers maîtres*, París, Maeght, (A.-B. Max Aub)

(1946) "Piet Mondrian. Réflexions et souvenirs" (vi.d. VV.A.A. *L'Art Abstrait: Ses origines: Ses premiers maîtres*", París, Maeght, 1950)

SIQUEIROS, David Alfaro

1945 *No hay más ruta que la nuestra* (con dedicatoria a Max Aub), México

1951 *Por la via de una pintura neorrealista o realista social en México*, México

SKIRA, Albert

1948 *Vingt ans d'activité*, Genève, Skira [catálogo de libros de arte]

SOCIEDAD DE ARTE MODERNO (Moreno Villa, J. / Laxo, Ag. Mérida, Carlos /
Renau, José / et al.)

1944 *Picasso*, México

TOUSSAINT, Manuel

1948 *Arte colonial en México*, México

VALLENTÍN, Antonina

1957 *Pablo Picasso*, París (con marcas y anotaciones de Max Aub)

VITRUVIO PULIÓN

1787 *Los 10 libros de arquitectura*, Madrid

VOLPE, Galvano de la

1966 *La Crítica del Gusto*, Barcelona

V.V.A.A.

1944 *Picasso*, México, Sociedad de Arte Moderno

1958 *50 ans d'art moderne*, Bruxelles

1958b (Salas Anzures, Miguel / Torres Bodet, Jaime / Chaban Delmas, Jacques /
Escarpit, Robert) *Art mexican contemporain Peinture et gra vure* México

1959 (Mistral, Gabriela / Fernández, Justino / Nelken, Margarita) *Esculturas de
Ignacio Usúnsolo*, México

1960 *La pintura mural en la Revolución Mexicana, 1921-1960*, México.

1960b *Testimonios sobre Diego Rivera*, México

1964 *Josef Albers: Homenaje al cuadrado*, N. York

1966 *Arte italiano contemporáneo desde 1910*, México, Museo de Arte Moderno.

1972 (Olano / R. Alberti / P. Neruda...) *Santiago Palet / Los Sueños de Picasso / Marinero en Tierra*. Barcelona

WENTINCK, Charles

(s.f.) *Cornelis Theodorus Marie van Dongen*, (trad. Lorda Alniz, Felipe), Amsterdam

WERNER, A.

1953 *Utrillo*, N. York.

1953b *Dufi*, Nueva York

1967 *Chagall*, N York

WESTHEIM, Paul

1957 *Arte prehispánico en México*, México

1957b *Tamayo. Una invest. estética*, (trad. Frenk, Mariana). México

WOLFFIN

1945 *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Madrid, Espasa Calpe

XIRAU, Ramón

1969 *Ciudades*, México

Nota: Sin ser de su propiedad, sabemos que dispone para la elaboración de la novela libros de J. Renau, que éste le vuelve a pedir desde Berlín el 19 de diciembre de 1963:

envíame también *por favor* dos libros que te presté, el *Juan Gris* y otro con datos sobre los pintores "fin de siècle" o "belle époque"... (no recuerdo el título exacto). Los necesito mucho para otras cosas que estoy tranquilamente escribiendo en esta bendita paz socialista... (leg. 12 / 8-10 *A-B Max Aub*).

Uno de Fels y otro de *Juan Gris*. El de Fels se lo envía en 1964 a Berlín y el de

Juan Gris afirma que se lo devolvió a su hijo mayor hace tiempo (Carta del 1-II-1964, leg. 12 / 8-11 *A-B Max Aub*).

El de *Juan Gris* estamos seguros que corresponde, porque demuestra conocerlo, al de Daniel-Henry Kahnweiler, pero el de Fels lo desconocemos.

2.- Documentos del "Archivo-Biblioteca Max Aub"

2.1.- Sin fechar

2.1.1

Campo Cerrado (¿Texto introductorio?)

¿Historia? ¿Novela? Ni lo uno ni lo otro. No hay historia que no tenga algo de novela, y al revés. El sólo documento no es historia sin interpretación. ¿Qué me lleva adelante?, ¿lo sucedido o lo inventado?, ¿los hechos o los personajes? Siempre quise atener éstos a aquéllos, por lograr imposibles. Lo imaginado no acaba nunca por llevárselo todo por delante. Los recuerdos se olvidan, que el hombre dura menos que la memoria, aunque su lucha, a veces heroica, sea por lo contrario. Si vuelven los tiempos -hazañas o cobardías- están agujereadas por el viento del pasado y los documentos solo sirven de hitos, y la historia o la novela no son más que interpretación; recuerda y éstas fallan aún en los que más presumen; vuélvense atrás los ojos y solo quedan algunas imágenes; la mayoría a pesar del esfuerzo, se han borrado.

No me sirvió nunca la memoria con fidelidad. He recurrido constantemente a la de otros. A veces he tenido de un mismo suceso, en los que participaron varios, hombro con hombro, versiones dispares. Los achaques humanos; nadie ve nada igual, es decir: todos ciegos, sin contar que no somos cíclopes y dos, cuatro, seis ojos ven más que uno, pero siempre desde ángulos distintos. La novela ni es [¿bueno?] reducir a memoria lo olvidado o lo imaginado, que viene a ser, para los demás, lo mismo.

2.1.2

Elogio de la diversidad de Picasso (Leg. prov.)²

¿Por qué hacer siempre lo mismo? ¿Por qué no dejarse llevar por el humor?
 ¿Por qué sobreponerse? ¿Por qué no ir arrastrado por lo que se lleva dentro?
 ¿Por qué sujetarse a reglas, a los demás? Lo habido está al alcance de todos
 ¿por qué no usarlo como propio? a lo sumo, se atreven a asegurar, defendiéndose... En la variedad está el gusto. Es eso y mucho más.

(¿Qué tiene que ver *La mujer del abanico* con *La pareja de bailarines*?)

Hay dos tipos de creadores: los que hacen siempre lo mismo y los que hacen cosas distintas. Posiblemente tanto da, allá cada quien con lo suyo. Por la fácil calificación, los críticos prefieren los primeros, sin contar que es mucho más sencillo repetirse.

(¿Qué tiene que ver *Guernica* con *Un fauno desvelando a una mujer*?)

Mudar nada tiene que ver con la perseverancia, ni es cuestión del viento: el artista diverso no es veleta sino que se deja llevar por el gusto que lleva adentro. Hay quien reacciona a un solo tipo de música. El que varía trastorna dejando la mayoría con la boca abierta. Ser y no ser a la vez, andar en la cuerda floja con intercadencias y mudanzas. No se dice siempre lo mismo.

(¿Qué tiene que ver *La juventud* con *La cabra*?)

"Voy de prisa, pero es para no cansar al respetable público" -dice en 1960-.
 Todo es perpetua mudanza ¿Por qué no ha de serlo el pintor? Todo es nuevo si lleva algo dentro. Evidentemente, no por trocar amanece más temprano, pero

2. En el "Homenaje a Picasso" de la *Revista de la Universidad de México*, México, octubre, 1961, Ramón Xirau ya ensalzaba precisamente la variedad y "discontinuidad" de Picasso.

¿qué pasaría si al sol le diera por salir a la hora que le diese la gana?
Para eso basta el hombre.

(¿Qué tiene que ver *La naturaleza muerta con mandolina* con *La mujer en blanco*?)

Proteo. Hay muchos, los mejores: v. gr. Leonardo, Goethe, Lope. Me echarán en cara los siempre idénticos. Me quedo con los mudables porque la constancia puede residir en la variedad. Conste que nada tiene que ver aquí lo masculino y lo femenino, como sería tan atractivo traer a colación. Cambiar, jugar, trastornar, volver, mudar: sólo el hombre. Los animales no suelen poderlo hacer.

(¿Qué tiene que ver *Maternidad* con *La mujer en azul*?)

Vario, antojadizo, inconstante en la forma, caprichoso. Desde que el hombre es, sabe que todo crece y mengua, entonces ¿por qué no dejarse llevar por el humor de cada mañana? Dar de un extremo en otro, desdecir, volver lo más posible por pasiva, tener altos y bajos -aunque no se quiera-. Tragicomedia; ahí también los mejores: Rojas, Shakespeare, Quevedo, frente a los inmutables.

(¿Qué tiene que ver *Computera, botella y guitarra* con *Los enamorados*?)

Ir por dos, tres, cuatro, diez caminos a la vez. ¿Por qué no si se puede? La cuestión es poder. Nada tiene que ver esto con la constancia que se puede ser constante en muchas cosas a la vez. Los burócratas se llevarán las manos a la cabeza; allá ellos, si la tienen. Generalmente la gente no cambia, por miedo. Picasso es un valiente, con muchos semblantes, pero un valiente con una gran habilidad, desde luego. pero el que no es hábil no sabe su oficio. Con los músicos me pasa lo mismo: prefiero Mozart a Wagner.

(¿Qué tiene que ver *Los peces sobre un periódico* con *Madre y niño*?)

Estamos con un pie en el aire,

dice Lope. Todo son vaivenes en la vida. Hay que hacer muchas cosas para

poder vivir -no me refiero sólo al trabajo-, entonces, ¿por qué no hacer muchas cosas distintas a la vez? ¿Quién pone barreras? Uno mismo. Sucede que hay personas encerradas en sí mismas, que no pueden salirse de sí, que hablan siempre de lo mismo, como si estuviesen enfermas, y otras que prefieren fijarse en cuanto pueden. Ser y estar, como siempre. Hay gentes que creen que hacer una cosa hoy y otra mañana, está mal. Ignoro en que se fundan. En las cosas -tal como son- no será.

(¿Qué tiene que ver el *Retrato de Nush Eluard* con la *Mujer sentada con un gato*?)

Todo es mudanza, multiplicarse. A veces uno está alegre, otras triste, a ratos se tiene miedo, otros se está confiado. Las vueltas de la fortuna tienen más que ver con uno que con ella. No es cuestión de variar de partido sino de formas, de colores, de procedimientos y eso porque así lo requiere el asunto. "Si una máquina registrara lo que pienso mientras pinto sería mucho más hermoso todavía" -dijo hace poco-.

(¿Qué tiene que ver *El aljibe de Vallauris* con el retrato de *Helene Parmelin*?)

A lo único a lo que no ha condescendido es a lo abstracto. Le dijo a un aficionado, hace poco, señalándole el detalle de un maxilar de un caballo -de un picador-; "En el fondo, es extraordinario que pueda llegarse a lo concreto con medios tan abstractos. Esta línea es puramente abstracta y, sin embargo, define perfectamente la mandíbula del caballo. Verdad ¿no? Esta curva es el colmo de la realidad".

Luego, refiriéndose a los abstractos: "Evidentemente, van de prisa, pero lo que hacen, hablando francamente, son, a lo más, ejercicios. Se toma eso por cuadros, de hecho no es nada. Mire, en lo mío es trazo abstracto pero además es un ojo, una oreja. ¿Sí o no?"

(¿Qué tiene que ver la señora *Olga Picasso* con *El arlequín con guitarra?*
Cito dibujos o cuadros de la misma época)

En las mudanzas está el gusto, sin pasarse nunca a los contrarios. Disfrazarse, pero no volver casaca. Combinar colores, pero no ser camaleón. Picasso representa como nadie el aire de su tiempo. Lo fijó en su diversidad creándolo hoy de una manera, mañana de otra.

La pintura, como el lenguaje, es un medio de comunicación. Aunque no quieran cada cuadro "Está hablando". Picasso habla de las cosas que le rodean y las pinta a su manera, pero que no le pregunten si el toro o el caballo de *Guernica* representan al pueblo español o el fascismo. No contesta porque no lo sabe ni le importa.

Pinta como piensa, pero no pinta ideas sino lo que siente. Los demás pueden perderse en conjeturas, él no negará ninguna. Las telas de Picasso hablan su idioma propio, lo mismo vociferan que susurran. De ahí su diversidad: pinta como vive y vive como le da la gana.

(¿Qué tiene que ver el *Retrato de Gustave Coquiot* con la *Maternidad de 1901?*)

Sin contar las mujeres -que cuentan y pasan de la cuenta. Pero él se las pasa a ellas y más que épocas rosa, azul, etc. hay época Fernanda, época Olga, época Dora, etc. De nuevo la variedad, la diversidad -como sus cosas, sus modos de vivir, sus idiomas, sus maneras, sus cuadros innumerables y siempre renovados como la mar que ha rondado de Málaga a Barcelona, de Barcelona a Cannes, representándola -en el fondo- pocas veces.

(Al fin y al cabo todo tiene que ver).

2.1.3

Manuscrito de *Hablo como hombre*, I y II. Leg. prov. 5. (Incluye algunos fragmentos de *Novela* y un *Discurso: Condecoración Orden Francesa de las Artes*).

A) Discurso: Condecoración Orden Francesa de las Artes:

Nací escritor al igual que rubio o miope: no fue suerte ni desgracia sino un hecho y si soy ahora Comendador de esta Orden será seguramente porque no falté a los mandamientos de ser hombre, obligado por naturaleza -sin faltas que las propias- a dejar constancia de lo que vi. (Leg. prov. 5 *Hablo como hombre*, carpeta II. A-B. Max Aub).

B) Novela. (Arte contemporáneo y realismo).

Cita de Mallarmé N.R.F. núm. 80 agosto, 1959. Courbet y el realismo.

"vers 1860, une lumiere subite et durable a éclaté quand Courbet comença d'exposer ses oeuvres. Celles-ci alors coïncidaient dans une certaine mesure avec ce mouvement apparu en litterature auquel on avait donné le nom de Realisme; c'est a dire qu'il cherchait a impresioner l'esprit par la vive peinture des choses telles qu'elles parraissaient être, en excluant vigoureusement tout ingérence de l'imagination". Me da pie para intervenir, a petición de partes, en la controversia Goitysolo - de Torre. Fáltale a la frase de Mallarmé una palabra para mayor exactitud de la última frase; debiera decir: "excluyendo vigorosamente cualquier ingerencia aparente de la imaginación". Porque no hay duda que una novela realista nace de la imaginación, como cualquier otra obra del espíritu, así se niegue, o se imponga.

Cuando digo surrealismo no me refiero exclusivamente a lo que podríamos llamar "la escuela de Breton" sino también a los que la ampliaron; lo mismo puede decirse de "la escuela de Freud" ya que el psicoanálisis también fue uno de los últimos estilos internacionales. Pero ya, por ejemplo, los norteamericanos y los pintores afectos al action painting son nacionalistas. Las influencias orientales que Read ha querido observar de Kandinsky a Pollock son valederas pero no fundamentales; igual que en los poemas de Octavio Paz o de Michaux.

No hay que olvidar que el surrealismo sigue vivo (aunque se disfrace de "pintura fantástica" y que vivo sigue, durante todo lo que va del siglo, el expresionismo germano flamenco. Sin cortar a Nicolás de Staël, a Dubuffet, a Balthus, A Vieira de Silva y a cien mil más que tienen lo suyo.

(...)

La pintura informal es la única pintura atea posible, lo cual no quiere decir que los pintores informales sean todos ateos como tampoco que quienes pintan vírgenes sean católicos romanos; pero lo que les empuja, el hábito religioso que está tras cada gran estilo, es el que falta en el arte actual norteamericano. (Si los mahometanos no tienen pintores es porque no son constructores de edificios, aún dejando aparte que su Libro les prohíbe la representación humana; pero cuando construyeron supieron usar la pintura magníficamente aún sin representaciones antropomórficas. Si no lo hacen hoy es porque su mahometanismo no es más que una fachada o una conveniencia política; como el catolicismo en España. Tapies no pinta vírgenes, Dalí sí. De ahí, entre otras cosas como es natural, su diferencia. No entro a juzgar el valor pictórico de último, que se hizo la mano en tiempos muy pasados en que pensaba de manera radicalmente distinta a hoy; quédale el oficio que para un pintor es más que para ninguna otra profesión.

Escribió Jackson Pollock que, "La idea de una pintura norteamericana aislada, tan popular en ese país en la época de los treintas, me parece tan disparatada como la de crear una matemática o física meramente norteamericana... Y en otro sentido, el problema no existe en absoluto; o si existiera, se resolvería por sí sólo. Un norteamericano es un norteamericano y su pintura habrá de calificarse naturalmente por este hecho, quíeralo o no. Pero los problemas básicos de la pintura contemporánea son independientes de cualquier país". (Tomado de la respuesta a un cuestiona-

rio, publicada en *Arts and Architecture*, febrero 1944). Es cierto pero no lo es menos que la pintura de Pollock es profundamente norteamericana y que la gran diferencia entre arte y ciencia es precisamente que no hay v.Gr.: una ciencia soviética -como querían los stalinianos- y sí un arte ¡ay! soviético.

Este hecho -sea o no agradable- en nada se refleja tanto como en la novela, en el que la nacionalidad se refleja como en ningún otro; ante todo por el hecho mismo del idioma y de la conversación, y digo esto último porque precisamente en la mayoría de las novelas españolas de estos últimos tiempos las conversaciones llenan páginas y páginas.

Se empeña la mayoría de los críticos o interpretes de la cultura en señalar el universalismo del arte abstracto en nuestro tiempo, como fenómeno nuevo, como si, por ejemplo, la pintura "de historia" del siglo XIX, el impresionismo, el barroco y el rococó no lo hubieran sido, aún sin la rapidez de difusión con que cuenta hoy el arte gracias a los medios de reproducción. Las influencias y su ámbito son de siempre. Lo que importa es saber de dónde partió la manera, en este caso el arte abstracto.

Se equivocaría el que señalara a Mondrian, a Klee o a Kandinsky como origen de esta manera. Es mucho más tardía y de origen norteamericano -Como la que le sigue, el pop art, el op art.

El arte siempre ha seguido, aunque sea de lejos, la manera de los pueblos más fuertes, y si no existe una escuela pictórica soviética es por la sencilla razón de que los rusos nunca han sido grandes pintores en su patria.

La actual universalidad del arte es todavía un mito. La existencia de imitadores, en todas partes, es otra cuestión, como lo es -y discutible- que Pollock o Rauschenberg sean comparables a Rembrandt, Renoir o Picasso. Pero no hay duda que los franceses, los alemanes, los italianos o

los españoles de hoy (París siempre aparte) son pintores en quienes influye su país natal tanto como en tiempos pasados.

(...)

La gente ha dejado de leer novelas en la proporción de los periódicos y revistas que lee. (Viven en el teatro). Prefiere la aportación al granel, sin selección. Lo debe, en parte, a que la "ficción" le suena a falso, sin darse cuenta de que la "información" lo es tanto o más.

Sin embargo refleja un afán de autenticidad, demostrativo de nuestros tiempos.

Considerar a Proust y Joyce como únicos exponentes de la novela del primer tercio de nuestro siglo es una equivocación tan grande como considerar a Picasso y a Matisse como toda la pintura de la misma época. Quizá son mejores que los demás, pero no importa para que existieran subterráneamente un Solana, un Diego Rivera. Nadie sabe del mañana.

(...)

La facultad de crear es irracional (si Dios existe no lo sabe). Lo racional no puede reemplazar nunca el aliento primero (sin eso cualquiera podría ser músico, pintor o novelista)

El mal del arte de hoy reside en su falta de poder creador. Posiblemente por miedo y asombro ante los descubrimientos de la razón y protesta por las injusticias. Ante tamañas moles la voluntad se elisa [sic], los ojos se desorbitan: ¿para qué inventar?: "Creo que no tengo derecho a callar lo que ví para escribir lo que imagino". Hay quien niega un estilo al mismo tiempo sin darse cuenta de que e estilo funcional de hoy lo es tanto como cualquier otro. El documento crea un estilo.

El hecho fundamental que marca con su impronta el camino del arte de los últimos siglos es la importancia cada vez menor que le vamos dando a la muerte, en las costumbres, en el Arte, por la ciencia.

(...)

"El arte y la poesía no puede sino asfixiarse en el mundo del progreso y en el de la razón pura" dice Weidle -inteligente, catolicón y reaccionario- ¿por qué?. Al contrario. La poesía gana el horizonte en resonancia lo que quizá pierda en pureza. Váyase lo uno por lo otro. Y aún eso no es cierto, los puros seguirán conservando la pureza. Acaban por creer que la verdad o el álgebra es irreconciliable con la poesía, como si ésta fuese todo lo vago, lo inconcreto, la noche. Esa fue la limitación -con maravillas- católica de la humanidad.

Crear que la *salvación del arte* -hoy- consiste en una vuelta al cristianismo es tan absurdo como suponer una futura cultura americana basada en las religiones primitivas del nuevo continente.

Cada día hay menos monumentos funerarios, ya no se construyen catedrales más que por casualidad, en cambio, crecen las fábricas, se multiplican las escuelas, los parques deportivos. Eso tiene, naturalmente, que trascender al *arte*, pero no puede desembarcar como previenen algunos espíritus religiosos, queriendo unificar, religión y poesía en la desaparición del arte. No cabe duda [sic] que el *arte* cambiará de signo pero el afán creador es esencial en el hombre. (Leg. prov. *del manuscrito Hablo como hombre*, carpeta II. A-B. Max Aub).

2.1.4

Jusep Torres Campalans [4 folios mecanografiados sin fechar. En el segundo folio, abajo a la izquierda, figura MIGUEL DE UNAMUNO. Los otros dos folios igualmente mecanografiados por M.A. (Max Aub), sin fecha, sobre *Jusep Torres Campalans*, en lo que parece ser una presentación (posiblemente un texto para solapa). Leg. prov. 4 / 7, A-B. Max Aub.

Max Aub no anota el título del artículo de Unamuno ni su origen, pese a lo cual lo hemos podido comprobar que corresponde al titulado "Glosa a un pasaje del cervantino Fielding", publicado por primera vez en *El Sol*, Madrid, el 16.12.1917 y recopilado en sus *Obras Completas* (Unamuno, 1966: 1229-1231):

A) En el cap. I del libro III de su novela *La historia y las aventuras de José Andrews*, que es, en parte, una rechifla de la sentimentalmente ambigua *Pamela* de Richardson, nos dice Fielding esto:

'No obstante la preferencia que pueda darse vulgarmente a la autoridad de aquellos novelistas (*romance writers*) que titulan sus libros: *Historia de Inglaterra, Historia de Francia, de España*, etc, lo más cierto es que la verdad no ha de hallarse más que en las obras de los que celebran las vidas de grandes hombres y se les llama comunmente **biógrafos**, como a otros se les titula topógrafos o corógrafos; palabras que pueden bien marcar la distinción entre ellos; siendo el negocio de los últimos, principalmente, describir frases y ciudades que son la asistencia de mapas, lo hacen muy a punto y se puede fiar en ellos; pero en cuanto a las acciones y caracteres de los hombres sus escritos no son tan enteramente auténticos, de que no hace falta otra prueba, sino aquellas eternas contradicciones que ocurren entre dos topógrafos que emprenden la historia del mismo país; por ejem., entre mi *Lord Clarendon* y *Mr. Whitelocke*, entre *mister Echard* y *Rapia*, y varios otros, donde mostrándose los hechos a diferente luz cada lector cree lo que le place y la verdad es que el más juicioso y suspicaz estima con toda justicia que no es todo ello otra cosa que una novela en que el escritor ha dado suelta a una feliz y fértil invención. Pero aunque éstos difieran extremadamente en la narración de los hechos, atribuyendo unos la victoria a una y otros a la otra parte, representándonos éstos al mismo hombre como un pícaro mientras aquellos le prestan un grande y honrado carácter, todos, sin embargo, concuerdan en la escena

en que se supone haber ocurrido el hecho y donde vivió la persona, que es un pícaro y un hombre honrado a la vez. Más con nosotros los **biógrafos**, el caso es diferente; los hechos que narramos son de fiarse en ellos, aunque a menudo equivoquemos la época y el país en que ocurrieron; porque, aunque pueda ser digno del examen de los críticos si el pastor *Crisóstomo*, que, como nos informa *Cervantes*, murió de amor por la hermosa *Marcela* que le odiaba, fue en España, dudará alguien que semejante necio sujeto haya realmente existido. ¿Hay en el mundo, acaso, escépticos tal cual para no creer en la locura de *Cardenio*, en la perfidia de *Fernando*, en la impertinente curiosidad de *Anselmo*, en la flaqueza de *Camila*, en la irresoluta amistad de Lotario? Aunque, tal vez, en cuanto al tiempo y lugar en que estas diferentes personas vivieron aquel buen historiador puede ser deplorablemente deficiente.

Y más adelante, añade Fielding, con singular penetración en el sentido de la verdad histórica, que un libro tal como el que nos recuerda las proezas del famoso *Don Quijote*, es más digno del *hombre de historia* que no el de *Mariana*, porque mientras el último se confía a un particular periodo de tiempo y a una particular nación, el primero es la *Historia del mundo en general*, o, a lo menos, de aquella parte que está pulida por leyes, artes y ciencias y esto desde el tiempo en que primero se pulió hasta hoy, y aún más, de aquí en adelante cuanto dure.

Esta es también, desde hace años, la mía, y siento no haber conocido este pasaje del cervantino, que no cervantista, Fielding cuando sostuvo que la *Historia de D. Quijote es una verdadera historia y no una novela, como las llamadas Historias de España, sea de Mariana, o de Lafuente, o de Martín S. A. Hume, o de quien sean. Y la Iliada, que gira toda ella en derredor de Aquiles, y es a modo de una biografía de éste, es mucho más histórica que la Historia de Grecia, de Mr. Grote, pongo por novela, o la*

Eneida biografía exornada del piadoso *Eneas*, es historia real y verdadera, y no es la novela de Mommsen que se titula *Historia de Roma*. MIGUEL DE UNAMUNO

- B) He aquí la vida y la obra de *Jusep Torres Campalans*. Faltan documentos, iconografía. Pero, ¿un hombre es lo que fue o lo que hizo? No existiendo trato personal, solo la obra queda.

Por el hecho de existir se es historia ¿Historia o novela? ¿Quién dilucida? ¿Quién mantiene enhiesta la verdad -¿qué verdad? ¿así no haya existido más que en la imaginación? Todo pasado es mito. Carlos IV, hijo de Goya; Ricardo III, más Ricardo III por Shakespeare que no por cualquier historiador.

‘Imaginar lo que sucedió realmente -dice Unamuno- exige mayor contracción de espíritu que inventar sucesos fantásticos, y en rigor las novelas que perduran son las que de un modo o de otro tienen un fondo histórico o autobiográfico. Esto cuando la novela no es más que un mero pretexto para disertaciones filosóficas, sociológicas o morales’. ‘Se ha podido observar -sigue diciendo- que la novela y la historia tienden a aproximarse la una a la otra, es decir, que a medida que la novela se hace más documentada, más histórica, va haciéndose la historia más imaginada, más reconstructiva, más novelesca’. ‘Claro está que a este efecto contribuye mucho la idea de que estamos leyendo algo que pasó real y verdaderamente, que aquellos sujetos cuyos dichos y hechos se nos narran, existieron de carne y hueso y dijeron e hicieron lo que de ellos se nos cuenta’.

Creo poco o nada en la historia como ciencia y no andaría lejos de Shopenhauer que estimaba que quien ha leído a Hérodoto no necesita leer más historia, si no creyese que hay algo más que la ciencia propiamente dicha y que acaso es la historia la más honda, más intensa y más dramática poesía. Es indudable que un libro de historia puede no contener ni un sólo

dato falso, ni una referencia equivocada, y ser, sin embargo, una pura mentira en su conjunto y que, por el contrario, puede darnos un fiel reflejo de la verdad y estar plagado de inexactitudes. Lo cual no es defender éstas.

Hice lo posible para que aquí no las hubiera. ¿Qué fue la vida de *J.T.C.*? ¿Historia, novela? ¡Qué más da! Importa que siga siendo, que la ceniza se haga bulto. Que quede vivo en la imaginación de los demás, entrando a la parte. No tendieron a más mis medios, como no fuera -de paso- a enseñar, con tan buen ejemplo, el cobre de *tanta farsa pictórica, montada en oro*.
M.A.

2.2.- Fechados

2.2.1

Catálogo de la exposición de *Jusep Torres Campalans*, Nueva York, 1962.

Este catálogo contiene una pequeña nota escrita por Max Aub (México, 19.4.62), en la que justifica el aumento de las obras del pintor, no incluidas en el libro:

A was to be foreveen (sic), the repercussions of the Mexican edition of my *Jusep Torres Campalans* and its French translation, though they brought the author no new information about the life of the painter, diel bring him news about the existence of others of *Torres Campalans'* works.

Before anything else, I must thank the family of Anna Marie Merkel, which sent me all the paintings and sketches in their possession. These are now being shown for the first time any where. They add nothing fundamental to what was known before, but they are not without interest (for axample, the portrait of the journalist *Jordi Avellac*) as iconography of the people in the story of *Torres Campalans* himself as well as in that of *Anna Marie Merkel*, previoosly known only from the sketch.

Aparte se editó un folleto de dos hojas con la relación de títulos de las 83 obras y un extracto del texto de Jean Cassou. La relación de las obras del catálogo de esta exposición es el siguiente:

1.- *Portrait of a woman*, 1906. Coll Enrique F. Gual. See illustration

2.- *Sketches*, 1906-7. See ill.

3.- *Portrait of Jordi Avellac*. 1907, 45x54,5 cm. oil. Catalan journalist whom Torres Campalans knew during his first visit to Barcelona (see the Biography). Evident influence of Ignacio Zuloaga

[Retrato de Jordi Avellac, 1907. 45x54,5 cm. óleo. Periodista catalán que Torres Campalans conoció durante su primera visita a Barcelona (véase la Biografía). Evidente influencia de Ignacio Zuloaga]

4.- *Blue Man*, 1907, 13x27,5 cm. Colored inks. Portrait of a Mauritanian, showing what a good realistic painter J.T.C. could have been.

[Hombre Azul, 1907. 13x27,5 cm. tintas de colores. Retrato de un mauritano, que muestra que J.T.C. pudo haber sido un buen pintor realista]

5.- *Portrait of Anna Marie*, 1907. Coll. René Anselmo. See ill.

6.- *Madame Chantal and her son*, 1907. 39x47 cm. Watercolor. Graceful imitation indicating another path that our painter could have followed. I know of no other picture of this texture.

[La señora Chantal y su hijo, 1907. 39x47 cm. acuarela. Graciosa imitación que indica otra dirección que pudiera haber seguido nuestro pintor. Desconozco otra pintura de esta textura]

7.- *The keeper of the corner cafe*, 1908. Collection Camps Ribera. See ill.

8.- *Five sketches*, 1907-8-9. China ink. See ill.

9.- *Madame jolie / Chignon sur rue*, 1905. 45x54,5 cm. oil and guache. In addition to the joke in the title, which demonstrates J.T.C's command of French by

[Señora Jolie / Chignon sur rue, 1905. 45x54,5 cm. óleo y guache. La broma

añadida al título demuestra que J.T.C. dominaba el francés en 1908. El lienzo muestra la facilidad que había adquirido por entonces]

10.- *St. Lawrence*, 1908. Collection Jose Luis Martínez. See ill.

11.- *Pierrot*, 1908, Collection Federico Alvarez. See ill.

12.- *Negress*, 1908. 24,5x31 cm. Ink. The influence of Matisse begins to appear.

[Negra, 1908. 24,5x31 cm. tinta. Comienza a parecer la influencia de Matisse]

13.- *The cyclops*, 1908. 39,5x50 cm. Oil. "This never will be deshojado", Picasso told J.T.C. in an untranslatable joke (deshojado, stripped of leaves, whereas desojado, if it existed, would mean stripped of an eye). Here are united the grace, the intentions, the force of what J.T.C's painting might have been.

[Los cíclopes. 1908, 39,5x50 cm. óleo. "Esto nunca será deshojado" dijo Picasso a J.T.C. en una broma intraducible (deshojado, desnudado de hojas, en lugar de desojado, si es que existe, que significaría espojado de un ojo). Aquí se unen la gracia, las intenciones y la forma de lo que pudiera haber sido la pintura de J.T.C.]

14.- *Woman in Red and blue*, 1908, 37x47 cm. Gouache and ink. An imitation (?) of Picasso's. *La Femme à l'éventail* of the same year. Certainly painted from the same model.

[Mujer en rojo y azul. 1908, 37x47 cm. guache (?) y tinta. Una imitación de la femme à l'éventail de Picasso del mismo año. Probablemente pintado con la misma modelo]

15.- *Semiurban landscape*, 1909. Collection Dr. Puche. See ill.

16.- *Don Quixote*, 1909, 15,5x25,5 cm. Oil on paper. Project for the wrapper for an edition de luxe (Massin) of the Cervantes novel. Must be seen against the light.

[Don Quijote, 1909, 15,5x25,5 cm. óleo sobre papel. Proyecto para la cubierta de una edición de lujo (Massin (?)) de la novela de Cervantes. Debe verse al trasluz]

17.- *Portrait of Igor Sch (Enkel), 1909. 17x24,5 cm. China ink. Igor Schenkel (1867-1919), a Russian engineer, friend of Anna Marie Merkel's family.*

[Retrato de Igor Sch (Enkel?). 1909, 17x24,5 cm. tinta china. Igor Schenkel (1867-1919), un ingeniero ruso, amigo de la familia de Anna Marie Merkel]

18.- *Openmouthed, 1909, Collection René Anselmo. See ill.*

19.- *Blue jar, 1909. 31x24,5 cm. Colorec inks. Another version of Openmouthed*

[Chillido azul (triste). 1909. 31x24,5 cm. tintas de colores. Otra versión del Grito]

20.- *Black Woman, 1909, 30,5x50 cm. Pencil. To me this seems to deal with the transposition of Clotilde Romeu, The catalan acrobat with "freshy lips" whom J.T.C. Knew at the time.*

[Mujer negra. 1909, 30,5x50 cm. lápiz. Para mí parece ser la trasposición de Clotilde Romeu, la acróbata catalana de "labios frescos" que J.T.C. conoció por entonces]

21.- *The Swan (Anna Marie Merkel?), 1909*

[El Cisne (¿Anna Marie Merkel?), 1909]

22.- *Sketch for "Francisco Ferrer", 1909. See ill.*

23.- *Portrait, 1909-10 (?)*

24.- *Café, 1910, Collection Dr. Nuñez Maza. See ill.*

25.- *Bodegón 1910, 47x55 cm. Oil another, surely later, versión of no. 24. It was the frist time that J.T.C. achieved that rose color which Rufino Tomayo [sic] later would use whith as much honor as consistenny*

[Bodegom, 1910, 47x55 cm. óleo. Otra versión, seguramente posterior, del

núm. 24. *Fue la primera vez que J.T.C. logra ese color rosa que después Rufino Tamayo usará con más horror que consistencia]*

26.- *The rights of woman*, 1910, 37x53 cm. Collage and watercolor. Done, doubtless, after a dispute with Anna Marie. Poor Alexandre Dumas fils paid her without eating or drinking it.

[Los derechos de la mujer, 1910, 37x53 cm. collage y acuarela. Realizado, indudablemente, tras una disputa con Anna Maria. Los pobres hijos de Alejandro Dumas la pagaban sin comerlo ni beberlo. N. del T.: "hijos" está en francés: "fils". "Sin comerlo ni beberlo está literalmente así en inglés"]

27.- *Berthe*, 1910, 24,5x21 cm. Gouache, inks, and oil. Portrait of a friend of Anna Marie Merkel with whom J.T.C. doubtless dined.

[Berthe, 1910, 24,5x21 cm. guache, tintas y óleo. Retrato de una amiga (?) de Ana Maria Merkel con la que sin duda J.T.C. coqueteó]

28.- *Self-Portrait*, 1910, 31x36 cm. Pencil. "Do you write music?" The grandson of his landlords asked him while he was doing this picture. Enchanted, he replied: "Yes". On the other hand, he merely was putting it to practice one of the theories in the "green Notebook" (see the biography)

[Autorretrato, 1910, 31x36 cm. lápiz "¿Escribe Ud. música?" Le preguntó el nieto de sus patronos mientras hacía esta pintura. Encantado, respondió: "sí". Por otra parte, sólo estaba poniendo en práctica una de las teorías del "Cuaderno Verde" (véase la Bibl.)]

29.- *The Marquis*, 1914. 14x34 cm. Colored inks

30.- *Balcony*, 1910, 37,5x51 cm. Gouache, ink, and collage. Indubitable influence of Matisse. But with something more, absolutely personal. It was the only one of his pictures (according to a report by someone whom I am not permitted to name) that he himself looked at from time to time with pleasure

[Balcón (Mirador), 1910, 37,5x51 cm. guache, tinta y collage. Indudable influencia de Matisse. pero con algo más, absolutamente personal. Fue la única

de sus pinturas que él miraba de vez en cuando con placer (según el informe de alguien a quien no me es permitido nombrar)]

31.- *Homage to Odilon Redon*, 1910, 34x70,5 cm. Colored pencils. J.T.C. used to say: "Redon es un pintor redondo" (literally, "Redon is a round painter" -Which translation loses the pun) There lies the only explanation I can find for the title of this picture, made of concentric curves.

[Homenaje a Odilon Redon, 1910. 34x70,5 cm. lápices de colores. J.T.C. solía decir: "Redon es un pintor redondo" (en esp.) Aquí está la única explicación del título de esta pintura, a base de curvas concéntricas]

32.- *Sailor*, 1910, 24x31 cm. China ink. One of the first. Sketches to show J.T.C.'s obsession with fish as a primary form

[Marinero, 1910, 24x31 cm., tinta china. Uno de los primeros bosquejos que muestra la obsesión de J.T.C. con el pez como forma primaria]

33.- *The painter*, 1911. See ill.

34.- *Marin Pecheur*. 1911, 24,5x31 cm. China and colored in Ks. From the fish series. The "pecheur" is not for "fisherman", but for "sinner"

[Marin Pécheur, 1911, 24,5x31 cm. tinta china de colores. De la serie sobre peces. Lo de "pêcheur" no es por "pescador" sino por "pecador"]

35.- *Head of Juan Gris III*, 1911, 43x55 cm. Oil. I am somewhat doubtful about the date, which here, for the only time, appears above the signature. The indubitably authentic one (see below), which is referred to in the biography, date from the next year. This one appears to me too definitely "finished" to be a precursor. He undoubtedly was given the tejuelos by a Spanish woman

[Cabeza de Juan Gris III, 1911, 43x55 cm. óleo. Tengo alguna duda sobre la fecha, que en esta versión, por esta vez, aparece encima de la firma. La indudablemente auténtica (véase debajo), que se reseña en la Biografía, data del año siguiente. Esta me parece demasiado definitivamente "terminada" para

ser una precursora (N.de T.: sup. que "boceto" o "primera versión"). Indudablemente había hecho los tejuelos (en esp.) para una mujer española]

36.- *Portrait of senor Martinez*, 1911. 34x47 cm. Ink and pencil. Jose Luis Martínez was a professor of spanish at the Sorbonne for some years before turning to adiplomatic career.

[Retrato del señor (en ing no hay ñ) Martínez (id. acentos), 1911, 34x47 cm. tinta y lapicero. Jose Luis Martínez fue profesor de español en la Sorbonne varios años antes de empezar una carrera diplomática.]

37.- *The Drunkard*, 1911; 34x 47 cm. Colored inks. Possibly a portrait of Louis Forestier (see the biography)

[El borracho, 1911, 34x47 cm. tintas de colores. Probablemente un retrato de Louis Forestier (véase la Biografía)]

38.- *Cannes*, 1912. Collection Joaquin Díez-Canedo. See III.

39.- *Portrait of Ana Marie*, 1912, 45x55 cm. oil. Seeing this, one can understand why Anna Marie Merkel's family for some time refused to release paintings by J.T.C. Nonetheless, it doubtless is one of his most tragic paintings. No part of it displays the irony that so often distinguishes him.

[Retrato de Anna Marie, 1912, 45x55 cm. óleo. Viéndolo, uno puede entender por qué la familia de Anna Marie Merkel rehusó durante algún tiempo ceder las pinturas de J.T.C. No obstante, es indudable que es una de sus más trágicas pinturas. Ninguna parte (de la pintura) muestra la ironía que tan a menudo le distingue.]

40.- *Montage, IV*, 1912. Collection Mauricio Ocampo

41.- *Homage to Dufy*, 1912, 47x34 cm. Gouache and ink. To Dufy -and undoubtedly also to Matisse. Again the painter's bitterly satirical intentions are made clear by the title.

[Homenaje a Dufi. 1912. 47x34 cm. guache y tinta. A Dufy -e indudablemente a

Matisse. De nuevo las amargas intenciones satíricas del pintor se hacen claras en el título]

42.- *April 27, 1912, 24x31 cm. Ink. Souvenir of a passing adventure.*

[27 de abril, 1912, 24x31 cm. tinta. Recuerdo de una aventura pasajera]

43.- *Portrait of Picasso, 1912. Collection Carlos Fuentes. See ill.*

44.- *Elegante, 1912. Collection ballria Juan Martín. See ill*

45.- *Head of Juan Gris 1912, Coll. alfonso Reyes. See ill.*

46.- *The Bois at Night, 1912, 30,5x50 cm. Collage. To my taste, the most partie and best achieved in this series*

[Los niños en la noche, 1912, 30x5x50 cm. collage. Para mi gusto, el más poético y mejor acabado de esta serie]

47.- *The Hour, 1912, 32x70,5 cm. Collage. A search for something feyond the painting*

[La hora, 1912, 32x70,5 cm. collage. Una búsqueda de algo más allá de la pintura]

48.- *Hotel 1912. Collection Jorge González Durán. See ill.*

49.- *Portrait of a Man, 1912, Collection Abelardo Fabrega. See ill*

50.- *The Sage, 1912, Pencil on paper. Collection Dr. Melo. See the Biography*

[El Sabio, 1912, lápiz sobre papel. Clección Dr. Melo. Véase la Biografía]

51.- *Portrait of Jeanne Laurier, 1912, 26x37 cm. Gouache and colored inks. Jeanne Laurier, "Who had become a prostitute by conviction", lived for two monthis in J.T.C.'s studio (see the Biography)*

[Retrato de Jeanne Laurier, 1912, 26x37 cm. guache y tintas de color. Jeanne Laurier, "que se hizo prostituta por convicción". vivió durante dos meses en el estudio de J.T.C. (véae Bigg)]

52.- *Civil Guard, 1913, 24,56 cm. Gouache and oil. One of the most solidly constructed of J.T.C.'s works-here, as always, and to his disadvantage, seeking something beyond the painting.*

[Guardia Civil, 1913, 24x56 cm. guache y óleo. Uno de los trabajos de J.T.C. más sólidamente contruídos -hasta ahora, como después, y para su desventaja, buscando algo más allá de la pintura]

53.- *Proyect for a poster (for the Carnival at Nice), 1913, Oil on cardboard. See the Biography*

[Proyecto para cartel (para el Carnaval de Niza), 1913, óleo sobre cartón. Véase Biografía]

54.- *Neck, 1913. 34x57 cm. Inks, gouache, and oil. Terrible homage to the members of the "bande à Bonnot" Representing a neck severed by the guillotine, it could be by no one other than J.T.C.*

[Cuello, 1913, 34x57 cm., tintas, guache y óleo. Terrible homenaje a los miembros de la bande à Bonnot. Representa un cuello cortado por la guillotina, no podría ser de otro que de J.T.C.]

55.- *Trame XIII. 1913, 34x47 un gouache and ink. The happiest of the series. Anna Marie Merkel seems to have preferred it*

[Trama XIII, 1913, 34x47 cm. guache y tinta. El más alegre de la serie. Parece ser el preferido de Anna Maria Merkel]

56.- *Trame XVIII, 1913, 24,5x32 cm. oil. The only trame in oil which has been preserved.*

[Trama XVIII, 1913, 24,5x32 cm. óleo. La única trama al óleo que se ha conservado].

57.- *Portrait of the pianist Maldonado, 1913, coll. Dr. González Casanova. See ill.*

58.- *Portrait of Tainer María Rilke, 1913. Coll. René Anselmo. See ill.*

59.- *Sun, 1913 (?) 24,5x31 cm. Ink Asketch interesting for two reasons: The word ojo (bye) formed by the special J. of J.T.C.'s signature and the fact that it probably was a preliminary step toward a picture for his first exhibition, which never took place*

[Sol, 1913 (?), 24,5x31 cm. tinta. Un boceto interesante por dos razones: la palabra ojo (id. (pero en inglés) formada por la J especial de la firma de J.T.C. y el hecho de que probablemente fué un estudio preliminar para un cuadro de su primera exposición, que nunca tuvo lugar]

60.- Antonio Martínez 1913, 24,5x31 cm. Colored inks. The only drawing sent me from Spain. Martinez danced in Paris before the First World war. He was falsely well known in Montmartre, but acquired no great reputation for reasons that cannot be given. At present, he has a good restaurant in Barcelona.

[Antonio Martínez, 1913, 24,5x31 cm. tintas de colores. El único dibujo que se me ha enviado desde España. Martínez bailó en París antes de la I Guerra Mundial. Era muy bien conocido en Montmartre, pero no adquirió gran reputación por razones que no pueden darse. Actualmente tiene un buen restaurante en Barcelona]

61.- Persian Trame, 1913. Colored inks. See the Biography

62.- Blue Trame, 1915 colored inks. See the Biography

63.- The human wreck, 1913, 26x50 cm. Collage. A beggar in the Place Clichy.

[El naufrago (o la ruina humana), 1913, 26x50 cm. collage. Un mendigo en la Place Clichy]

64.- J.C., 1913, 30,5x50 cm. Pencil. At this time, J.T.C. discovered that his signature could be an anagram of the name of Jesus Christ. Belongs to the series of fish.

[J.C. 1913, 30'5x50 cm. lápiz. en esta época, J.T.C. descubre que su firma podría ser un anagrama del nombre de Jesucristo. Pertenece a la serie del pescado]

65.- Homage to Modigliani, 1913. 30,5x50,5 cm. Collage. It speaks of itself

[Homenaje a Modigliani, 1913, 30x5x50'5 cm. collage. Habla por sí solo]

66.- *Venice*, 1913. 37,5x51 cm. Gouache and oil. We Know That J.T.C. never was his Italy

[Venecia, 1913, 37,5x51 cm. guache y óleo. Sabemos que J.T.C. nunca estuvo en Italia]

67.- *Jeanne Sleeping*, 1913. 24,5x31 cm. China ink

[Jeanne durmiendo, 1913, 24,5x31 cm. tinta china]

68.- *Portrait of Forestier*, 1913, 23x23 cm. Colored pencils. See the Biography.

69.- *Greca Trame*, 1914. See ill

70.- *Brown Trame*, 1914. See ill

71.- *Violet Trame*, 1914. See ill.

72.- *Trame XXXI*, 1914. 37,5x51 cm. Colored inks. One of J.T.C. last compositions in this genre -which, unquestionably, led to the road to be followed by, for exemple Dubuffet.

[Trama XXXI, 1914, 37'5x51 cm. tintas de colores. Una de las últimas composiciones de este género de J.T.C. -que, incuestionablemente, conduce al camino (N.T. carretera) seguida por, ejemplo, Dubuffet]

73.- *The general -in- Chief*, 1914. 34x47 cm. Collage. Comic expresion of J.T.C.'s antimilitarisme when faced by the mobilization in France in 1914.

[El general en jefe, 1914, 34x47 cm. collage. Cómica expresión del antimilitarismo de J.T.C. cuando se produce la movilización en Francia en 1914]

74.- *Portrait of Diego Rivera*, 1914. 18x25 cm. Gouache and inks. Portrait of Rivera with torero's headdress, mad in Paris in March 1914.

[Retrato de Diego Rivera, 1914. 18x25 cm. guache y tintas. Retrato de Rivera vestido de torero, hecho en París en Marzo de 1914]

75.- *Calcareous surface*, 1914, Collection Joaquín Díez-Canedo. See ill

76.- *The prisoner*, 1914. Gouache on cardboard. See ill.

77.- *Jeanne*, 1914, 25x18 cm. China ink. See ill

78.- *Sun and Mon*, 1914, Watercolor. Collection Federico Alvarez. See ill

79.- *Trame* (last), 1914, Crayons, watercolor; gouache. See ill

80.- *Chiapas Landscape*, 1940 (?) 60x50 cm. Oil. Of all the pictures found, this one presents the greatest problems. It was brought to me from Chiapas by the great writer Rosario Castellanos. A curious squiggle in the lower corner seems to testify that this is a work by J.T.C., but, then, there can be no doubt that he decided never again to pick up a brush after 1914. What is most probable is that he made this picture with paints bought for his grandchildren-which is what led me to guess at the date 1940. Also, people who know Chiapas assure me that it depicts Lake Tziscas, though it strikes me that it could be The Lake of San Bartolomé. From lack of adequate brushes, it was painted with a spatula

[Paisaje de Chiapas, 1940 (?), 60x50 cm. óleo. De todas las pinturas encontradas, esta presenta los mayores problemas. Me la envió desde Chiapas el gran escritor Rosario Castellanos (¿escritora?). Un curioso squiggle en la esquina inferior sirve para testificar que éste es un trabajo de J.T.C., pero, entonces, no puede haber duda de que decidió no coger nunca un pincel después de 1914. Lo más probable es que hiciera esta pintura con pinturas compradas para sus nietos -que es lo que me mueve a conjeturar la fecha de 1940. También, gente que conoce Chiapas me asegura que representa el lago Tziscao, por lo que tengo la impresión de que pudiera ser el lago de San Bartolomé. A falta de pinceles adecuados, se pintó con espátula]

Addenda

81.- *Jean Gillaume*. 1909. 17x25 cm. Pencil. The same technique as a sketch reproduced in the Biography ("Moissac, 1909") and -curiously- as that of Tw brown *Trame*, also reproduced here (núm. 70)

[Jean Guillaume, 1909, 17x25 cm. lápiz. La misma técnica que en un boceto

reproducido en la Biografía (Moises [Moissac], 1909) y -curiosamente- como el de la trama marrón, también reproducido aquí (nú. 70)]

82.- *The duc de guise.* 1909. 33x53 cm. Oil and gouache The title makes me suppose That J.T.C. had seen the film of this title produced the preceding year. An antecedent of the portrait that he would make four years later of Rainer Maria Rilke (núm. 58)

[El Duc de Guise, 1909. 33x53 cm. óleo y guache. El título me hace suponer que J.T.C. había visto la película de este título producida el año rpedendente. Un antecedente del retrato que hacía cuatro años después de Rainer María Rilke (núm. 58)]

83.- *J.C. NO. II.* 17,5x25,5 cm. Colored pencils and ink. *[J.C. n. II, 17,5x25,5 cm., lápices de colores y tinta]*

2.2.2

Fotocopia de *El Correo de Euclides. Periódico conservador*, México, núm. extraordinario del 15 de julio de 1967.

El Correo de Euclides

Periódico Conservador.

Número Extraordinario

México, 15 de Julio de 1967

SOLUCION DEL CONFLICTO JUDIO ARABE

Nasser, Acepta el Reino de Murcia

BOUMEDIENNE, CALIFA DE CORDOBA

HASSAN II, REY DE GRANADA

Los Refugiados Palestinos a Valencia, Aragón y Cataluña donde estarán como en su Casa
Los Jefes Arabes, en su Reunión Cumbre, Aceptan Cambiar sus Aspiraciones Palestinas por las Españolas, Mucho Más Gloriosas

Jerusalén, Relegada al Olvido

JUAN CARLOS, REY DE ASTURIAS

HUGO DE BORBON, REY DE NAVARRA

El Infante don Jaime se Conformar con el Principado de Ribagorza

EN ESTORIL, DON JUAN HABLA DE UNA POSIBLE RECONQUISTA

Protesta del Gobierno Republicano en el Exilio

FRANCO, EN YUSTE, NOMBRADO PRINCIPE DEL VALLE DE LOS CAIDOS

Conformidad de la Mayoria de la O. N. U.

Ultima Hora: Surgen Complicaciones con las Bases Norteamericanas

Inglaterra Cede Gibraltar al Rey de Marruecos

Mao Tsé Toung Acusa a Todos y Añade una Frase

al Libro Rojo: "Nunca Segundas Partes Fueron Buenas".

2.2.3

Correspondencia (*Archivo-Biblioteca Max Aub*).

- **Jean Cassou** (Leg. 4-2)

Una Postal de Verona. Ponte Scaligero (292).

Querido Max, emné à Contes 6 m. utiles *Le Campalans* à un editeur belge à qui j'en ai parle: Emile Goldschmidt.

Palais des Beaux Art. rue Raventeur. Bruxelles.

¿Donde estás? ¿Te volveremos a ver en París hacia el 11 o 12 de ombre? Mu-chos abrazos.

Juan, Isabele, Ida.

Monsieur Max Aub. Hotel de Mont Blanc 51, rue Laurison. París.

(¿Octubre-Noviembre 1958?).

.....

18 Mai 1962

Cher Max.

J'ai envoyé un texte à M. Jean-Claude Andro, j'espère qu'il lui plaira (mais peut-être est-il un peu long?)

J'ai été enchanté d'avoir de tes nouvelles. Je reçois toujours tes lettres. Je les lis toujours avec plaisir. Je suis avec joie le succès de *Campalans*. J'ai reçu aussi de toi la traduction d'un chapitre de mon *Greco parve* dans un journal mexicain (*URBE*). A mon tour je viens de t'envoyer un livre de moi.

Nous pensons souvent à ta femme et à toi. Vous êtes tous les deux toujours présents à nos côté. On s'embrasse.

Ton vieux Juan.

- Américo Castro (Leg. 4-7)

Carta de Americo Castro a Max Aub del 8 de octubre de 1962:

(...) He continuado leyendo su Campalans, libro de más transfondo que el implícito en la broma que le sirve de fundamento. El llamado arte moderno (que llena varias alas del Museo de Arte Moderno, de N. York) combina la genialidad con el puro camelo; incluso en el genial Picasso; a veces simple cliché. Su libro -aparte del humorismo, del ocasional nihilismo- es a su vez un ensayo de negación de formas, de antidogmatismo, de invitación a abrir los ojos y la mente. Me parece que unos cuantos -nos acusarán de pedantería o de arrogancia -tenemos el deber de enfrentarnos con bastantes dañinos dogmatismos. Vd. se alza contra quienes tomaron a Zuloaga como norte pictórico; de acuerdo, pero yo hace mucho me alcé también contra la idea de que el "pueblo" (otro mito dogmático) sea la única orientación esperanzada. Eso que algunos llaman pueblo, nunca hizo nada por sí solo, es masa informe, sin forma de nada, y con posibilidad de todo. Quitele Vd. al "pueblo" ruso el siglo XVIII y el XIX del pensamiento europeo (nada popular) y a ver qué queda. El gran camelo de la historia española es patrimonio del pueblo,- y hay que ver.

Ha de haber un grupo -expuesto a las pedradas de Roma, Madrid, Buenos Aires y Moscú -dispuesto a vivir en observación, a no dejarse llevar por la corriente. Siempre hubo grupos así en Occidente. Aquí creen los más (no todos) que el "pueblo" siempre tiene razón, y no es verdad. El pueblo -como todos- quiere vivir y pasarlo bien, y eso es todo.(...) Por vías indirectas, bastante curvas, su trallazo contra el "arte" dogmático-trivial me ha interesado mucho. (Leg. 4 / 7-3 A.-B. Max Aub).

- Camilo José Cela (Leg. 4-13)

[Membrete: *Papeles de Son Armadans*.

Dtor. Camilo José Cela.

Ríos Rosas, 54, Madrid.

José Villalonga 87, Palma de Mallorca]

Palma de Mallorca, 28 de septiembre de 1957

Mi distinguido amigo y compañero.

Nos conocimos en casa de María Zambrano, en la plaza del conde de Barajas, en Madrid, hacia el año 34 o 35. Yo era un adolescente delgadito que hacía versos nerudianos y leía "Fábula verde"

Venga en buena hora su cuento, que deseo muy de veras y que será publicado con todos los honores debidos. Sólo quiero -usted lo comprenderá muy bien -que será inédito.

Cuénteme como su viejo admirador y amigo, lo cual es cierto.

Un abrazo, CAMILO JOSE CELA (Leg. 4-13 / 1 A.-B.).

.....

[Copia de Contestación de Max Aub del 28 oct. 1957]

Si, con su referencia, ahora recuerdo un muchacho espigado de los que llamábamos "hijos" de María Zambrano.

El haberle estrechado la mano entonces, a más de su obra creo que me dan derecho a llamarle amigo. Espero que algún día, frente a frente, podamos confirmarlo. Sus libros llegan aquí, los míos no llegan allá. Dígame los que quiere". MAX AUB.] (Leg. 4-13 / 2. A.-B.).

.....

[Nueva copia de M.A. a C.J.C. del 31-IV-58]

Estoy encantado con el éxito que tuvo mi capítulo de novela publicado en tus "Papeles". Te incluyo otra, de otra novela, que saldrá dentro de un par de

meses; es decir que llegará a España -si es que llega- dentro de cuatro. Título "Jusep Torres Campalans" -con todo y con U-.

No se me oculta que tal vez te sea difícil "meterlo" en tus próximos números. Si no puedes, olvídale. Pero no estaría mal que en Mallorca se publicara algo acerca de este libro catalán (¿Para qué te cuento lo que es el libro?, es largo de contar...) (Leg. 4-13 / 8. A.-B.).

.....

Camilo José Cela. 6 Junio 1958

Gracias por haberme presentado a mi amigo el cojonudo e insensato Jusep Torres i Campalans (con la i queda aún más catalán todavía). Se lo presentaré a mi vez, e inmediatamente a los lectores de "Papeles" (Leg. 4-13 / 9. A.-B.).

.....

Camilo José Cela. 6 marzo 1959

¿Quieres hacerme el semipuñetero favor de enviarme, como es tu deber, una separata firmada de tu cachondo y nocherniego "Jusep Torres Campalans", publicado en el núm. XXIX de "Papeles"?

¿Cuándo me mandas más cosas? (Leg. 4-13 / 20. A.-B.).

.....

[Copia de M.A. a C.J.C. 8 enero 1960]

Los hijos de la mañana, después de nueve meses -buen término- decidieron que mi novela no se debía publicar por esas tierras. Hijos de tales por cuales.

En abril o mayo es posible que vaya a París para la salida gallimardesca del Campalans. ¿Nos vemos? (Leg. 4.13 / 25 A.-B.)

Camilo Jose Cela a Max Aub. 19 febrero 1963

El avión no me trajo ni el ejemplar de Torres Campalans, ni ese cuadro sobrante de la Exposición de Nueva York y que tanto pasmo como alegría me da el saber que me regalas. En justa correspondencia, quizás me invente un ma-

trmonio artista -don Claudio Pernalet Beteta y Sra., escultores abstractos
y adaptadores teatrales de Sexus y Plexus

(Leg. 4.13 / 48 A.-B.).

- **André Malraux** (Leg. 9-8)

(12 nov. 1957)

Monsieur Max Aub.

Mon Cher Max,

Bon. J'attends le peintre imaginaire. Et toi, que tu le précèdes ou le
suites. Si une re-intervention au Quai peut être utile, dis-le. Bien amica-
lement. (André Malraux).

Dernière Heure: le facteur m'appore *La Nueva Poesia Espanola*.

(A. Malraux) (Leg. 9-8 A.-B.).

.....

1 de Marzo de 1958

Monsieur Max Aub.

Mon Cher Max,

Merci pour la dédicace.

J'attends le bouquin (et celui de la dame...) En Septembre, je serai sans
doute ici; en Août, vraisemblablement à Saint-Jean de Luz. Si vous voulez y
passer un week-end il y aura pour vous un appartement dans la villa -et le
jardinier est l'ancien responsable de la FAI de Saragosse...

Bien amicalement. (A. Malraux) (Leg. 9-8 A.-B.).

.....

(Presidence du Conseil - Le Ministre délégué)

Paris 11 Août 1958

AM / MC

Monsieur Max AUB

Téléphone en arrivant. S'il n'y a personne chez moi, le numéro du Ministère est Lit. 07-30.

Pour le Général de Gaulle, rien à faire: il ne donne aucune interview.

Pour Soustelle, ce sera possible; pour moi, oui, si c'est toi.

Je viens de recevoir le "Peintre Imaginaire" et lui ai trouvé une bonne tête -outre une bonne dédicade.

Bien amicalement. André Malraux. (Leg. 9-8 A.-B.).

.....

(Presidence du Conseil - Le Ministre délégué)

Paris 4 Octobre 1958

Monsieur Max AUB. Hôtel du Mont-Blanc 51, rue Lauriston. Paris.

J'ai touché Claude Gallimard, qui se sent troublé. Si tu peux le toucher passailleurs maintenant, vas-y. Amicalement. André Malraux. (Leg. 9-8 A-B)

.....

[Copia de Max Aub a André Malraux]

9 avril 1962

Grande repercusion du succes de l'Exposition. Articles partout et sur Tout. J'essai de te faire décauper [sic] quelque dizaine d'articles (d'autre part sans grand interet en eux memes).

Je donne a Jaujard -grand succes- un bouquin sous l'exposition totonaque que tu avais vu a l'Université.

Un Jeune professeur de l'Aliance Française de Jalapa, Jean Claude Andres, a crée une revue franco-mexicaine d'accord avec l'Université de Veracruz -textes bilingues - Le projet a été recu ici avec grande complaisance. Il compte avec l'appui de son ami Bourbon - busset. Il voudrait que tu ecrives quelques lignes "saluant son démarrage" qui lui donnerait non pas un cachet officiel (nous sous voulons indépendants) mais un cachet de qualité. "Je lui

ai dit que cela serait tres difficile, mais en fin... Pour les mexicains c'est plus au moins le groupe d'Octavio Paz.

Fin octobre, grande exposition Campalans a New York, Galerie Isaacson, organisé par Doubleday...

Grande envie de vous voir. Tibi.] (Leg. 9-8 A.-B.).

.....

8 Avenue Montaigne. París VIIe. [Carta de Madeleine, esposa de André Malraux]

11 Nov. 1964

Cher Max. Cheri Peua, Il s'en est galen de peu pour que j'apprenne l'espagnol afin du jouer à votre Jeu de Cartes fabuleux qui me plait beaucoup.

Mais voila! Je suis malade depuis [sic] mois de la fièvre de Malte (un beau nom pour une maladie). J'esperè en avoir fini pour accompagner André au Mexique si la fin du mois [...] ce voyage! Chere Peua [...] (Leg. 9-8 A.-B.).

- **Josep Renau** (Leg. 12-8)

Cuernavaca, 25 de agosto de 1952

Amigo Max.

He recibido la copia de la carta que envias a Vicens. No me propongo, en estas breves líneas, terciar concretamente en la seria cuestión que suscitada por tu cuento "Librada" tiene su corolario lógico en dicha carta. Sería demasiado largo y, sobre todo, demasiado inútil. Porque aún suponiendo cualquier clase de malentendidos o expresiones inexactas por parte del autor de la crítica publicada en NUESTRO TIEMPO, el fondo político de la cuestión está perfectamente claro y definido. Quiero decir con esto que para cualquier español de Cuenca, Teruel, Lugo, Oviedo, Gerona, etc. con verdadera conciencia revolucionaria, es decir para cualquier representante de la lucha antifranquista y antiimperialista que está sosteniendo el pueblo español,

sería evidente *la clase de emoción* que con tu *cuento* te propusiste "hacer llegar al español que te leyera". Este tipo de español, sencillo y abnegado, va directamente al grano. Y en estos asuntos importa mucho que el árbol no nos impida ver el bosque.

Me interesa, sin embargo, fijar mi posición personal frente a tu actitud política, ahora que esta actitud política se ha afirmado con una mayor precisión. Una vieja amistad como la que ha habido entre nosotros no puede acabar en silencio. En nombre de esta amistad, durante la última etapa de tu actividad literaria, he estado sufriendo seriamente por tí. Unas veces callando, otras a través de una crítica discreta, directa o indirecta, cuya sutilidad amistosa no has sabido o no has querido comprender. Así, ni mi actitud ni las consideraciones que han tenido contigo otros camaradas míos, han podido frenar ni un ápice tu evolución al campo abierto del anticomunismo.

Al final de tu carta en la que defines a los comunistas como gentes encanagadas en un siniestro oportunismo, dices que sigues siendo "amigo de los comunistas", [sic] Y esto ya es demasiado. Tu posición a este respecto no es original. He conocido y conozco a otros muchos "amigos de los comunistas" que saltan cuando se menciona al Partido Comunista y, más aún, a sus dirigentes, sean españoles, checos, rusos o chinos. No me extraña, pues, que los nervios de esta especie de *amigos* se alteren cuando leen documentos como "Hay que aprender a luchar mejor contra la provocación" en que los comunistas previenen las normas prácticas para preservar al Partido de los traidores, espías, provocadores y toda esa infinita gama de *amigos* que en estos momentos de cruenta lucha contra la reacción y la guerra, nos deparan las circunstancias históricas de la fatídica técnica de corrupción de las fuerzas capitalistas.

Pero a pesar de la evidente complejidad de la lucha contrarrevolucionaria; de sus matices, a veces sutiles; de los sinuosos caminos psicológicos en que

se entrelazan posiciones formalmente revolucionarias con fuertes resacas de inercia reaccionaria; a pesar del enorme poder corrosivo de la *confusión de valores*, arma suprema de la reacción imperialista en el plano ideológico, la condición humana, en su función social, se rige por una implacable lógica selectiva. Y esta implacable lógica acaba por colocar a cada quién en el terreno que verdaderamente le corresponde.

¿Como enjuiciar la *conciencia humana* de un escritor que, ante el testimonio de cualquier individuo sobre *una* pretendida víctima de los comunistas, se infla de ardor *humanitarista* y al mismo tiempo se encoge enfáticamente de hombros ante el testimonio de pueblos enteros que denuncian, ante la opinión pública mundial, la criminalidad organizada del capitalismo imperialista; la preparación de una nueva guerra; la utilización criminal del arma bacteriológica; la inhumana represión de los movimientos de liberación de los pueblos oprimidos de una a otra punta del globo...?

La explicación de esta ceguera, de este deliberado *empirismo humanitarista*, no puede ser otra que el odio, mas o menos confesado, hacia el Partido Comunista, vanguardia activa de todas esas luchas de liberación.

¿Puede explicarse de otra forma la paradoja de que siendo, como dices, amigo de los comunistas no hayas querido firmar últimamente ninguno de los documentos del Movimiento Mundial por la Paz, *precisamente* "por ser cosa de los comunistas" (contestación textual tuya, según me han informado)?

Hay que ser mas consecuente, por lo menos, con el lenguaje que uno usa. Ser amigo de los comunistas, así, genéricamente, implica algo más que ser amigo de Fulano o Zutano en tanto que Fulano o Zutano. Implica, en buena ley, un mínimo de simpatía o adhesión a la posición política que asumen Fulano o Zutano en tanto que comunistas. ¿Cual es en tu caso esa mínima adhesión o simpatía por la política del Partido Comunista para poder llamarte amigo de los comunistas?. Un somero balance de tu actividad política -tus escritos polí-

ticos en estos últimos años- indica con harta evidencia que no eres amigo sino enemigo de los comunistas. Y, en consecuencia, enemigo mio en tanto que comunista.

A la luz de tu negativa a respaldar cualquiera de los amplios aspectos que ofrece el movimiento por la Paz. -Y más aún si se tiene en cuenta tu pretendida conciencia socialista- destaca con singular significación el párrafo de tu carta en que dices estar contra los americanos "por su ayuda a Franco" y nada más. Lo cual, en lógica corriente, quiere decir que lo que está haciendo el imperialismo belicista yanqui en otras latitudes o te tiene sin cuidado o te parece bien. ¿Es, acaso, consecuente una tal posición, no ya con la amistad hacia los comunistas, sino con las ideas socialistas que dices sustentar desde hace 25 años?

Para terminar no me resta más que hacerte constar lo siguiente: a la altura de estos tiempos, todos los hechos y opiniones que se derivan de la posición política de cada uno, no son incidencias adjetivas sin transcendencia en la vida social. Son hechos sustanciales que determinan la amistad, la enemistad o la indiferencia; que nos unen o nos distancian; que nos adscriben a uno u otro lado de la tremenda lucha que está librando la humanidad por salir de una vez de este maldito pantano capitalista. Por lo que a mí respecta soy, *como sabes, comunista. Pero no un comunista suelto, sino firmemente ligado a mi Partido y solidario con su Dirección.*

En función de amigo, los dardos venenosos que lanzas contra el Partido Comunista manchan la amistad que te he profesado y me duelen en mi propia carne. Como enemigo político resbalarán sobre mi, como resbalan sobre el heroico prestigio que el Partido Comunista se ha ganado y se está ganando, tanto entre el Pueblo Español como entre todos los demás pueblos que luchan por su libertad, por su independencia y por el Socialismo (Leg. 12 / 8-12)

.....

(Carta de J. Renau a Max Aub desde Berlín-Karlshorst, 19 diciembre 1963)

Querido Max:

He recibido tus dos últimos carteles (así como el anterior y me han gustado mucho, en serio... Hasta el extremo de que, aprovechando la presencia en esta tu casa (he sabido que has estado muy cerca... ¡canalla...!) de un grupo de jóvenes estudiantes españoles de España (detalle importante) que te conocen de oídas y alguno hasta de leídas, les mostré tus carteles... [Correo de Euclides], y quedaron muy jodidos los pobres. Con apostólica abnegación les hice leer a coro y una por una todas tus paradójicas puntadas tipográficas, aprovechando la ocasión para largarles una verdadera disertación sobre la paradoja en general y sobre tus *paradojas* en particular, sobre sus raíces celtibéricas (al pronunciar esta palabra se quedaron mirándome fijos: adiviné enseguida que estaban pensando unánimemente en eso de Max y en eso de Aub... y tuve que explicarles todos los porquises de tu ser y de tu vida ibérica, en lo amigos y enemigas [sic] que habíamos sido tu y yo antes, durante y después de la guerra, hasta la mera edad contemporánea [sic] en que ambos vivimos aún y en que la mayoría del auditorio había visto las primeras luces... Cuando los vi ya saturados de la razón de un ser, seguí adelante con los faroles... sobre la verdad "dialéctica" que hay escondida en su absurda apariencia (afirmación, negación, negación de la negación = afirmación) que hay que saber sagazmente discernir de tu capciosa secuencia de planos en profundidad... En resumen, quedaron más satisfechos que yo mismo (que me conozco y te conozco bien) y, según creí percibir, con bastantes más gatos en la barriga de los que ya traían (detalle importante también) y, lo que es más importante aún, muy gratamente sorprendidos de que la mala leche hispánica se conservase tan fresca con más años de destierro que los que ellos mismos han tenido de tierra firme... Se fueron muy impresionados.

dos por tu parajódica complejidad y con la mosca en la oreja sobre mi ortodoxia materialista...

Te digo todo esto, aparte de porque es verdad (bromas aparte) y aparte también de porque somos algo más que amigos, como de la familia (por eso no te escribo nunca), para predisponerte bien a un artero sablazo que necesito a toda costa darte en dos sucesivas andanadas...

Viene resultando que me *han* comprometido los amigos alemanes (a causa de unas "afortunadas" conferencias que acabo de dar) a organizar un seminario en el Instituto Románico de la Universidad de Rostock, durante el próximo semestre, sobre el arte mexicano. Y resulta que sobre uno de sus aspectos esenciales, el barroco colonial precisamente, no tengo aparte de mi retentiva visual y algunas ideas generales, ninguna base documental, por lo que necesito una bibliografía mínima, que te transcribo, por si te es posible enviarme lo que más asequible te sea.

Primera andanada:

-*Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Núm. 25, 1957

-*Cuadernos Americanos*. Año XVI, vol. XCII, núm 2 marzo-abril, 19 [sic]

V. M. Villegas: *El signo formal del barroco*. Univ. Nal. Mex., 19 [sic].

E. O'Gorman: *La invención de América*. FCE, 1958

Las revistas contienen artículos que me interesas [sic] particularmente. En cuanto a los libros, sólo conozco algunas citas sueltas de ellos, no sé si son gordos o flacos, baratos o caros... Estoy a merced tuya. Si tú conoces alguna otra publicación sobre la materia (mi fuente de información bibliográfica se paró en 1958), me la envías *también* (¡vaya carota..!) Si te interesa algún tipo de libro (o de libros) de por aquí (los hay magníficos, de arte sobre todo) me lo dices y serás cumplidamente servido, a título de desinteresado intercambio (pues por aquí las divisas andan aún gagarineando...)

Segunda andanada: envíame también *por favor* dos libros que te presté, el *Juan Gris* y otro con datos sobre los pintores "fin de siècle" o "belle époque"... (no recuerdo el título exacto). Los necesito mucho para otras cosas que estoy tranquilamente escribiendo en esta bendita paz socialista...

Y ¿qué pasa con tus propios libros? Aparte de los carteles, recibí el número extraordinario de tu "Sala de espera" sobre FGL... Y nada más. ¿Es que ya no escribes cosas gordas? No vayas a creerte que porque no te escribo no te quiero... También yo tengo mi parajódico estilacho...

¿Como van las dos tandas de tu prole...? ¿Y Peua...? Si me escribes cuéntame algo sobre todos ellos... Yo, desgraciadamente, tengo muy poco bueno que contar sobre el ramo familiar, tan poco y tan poco bueno... que más vale no meneallo (...) Buena navidad y feliz año nuevo para todos. Y el abrazo MAX fuerte para tí, de tu cada vez más calvo y desolado hermano (Leg. 12 / 18 A.-B. Max Aub).

- **Manuel Tuñón de Lara** (Leg. 14-47)

[Copia de M.A. a T. de L. del 6 enero 1959]

Querido Manuel

Un abrazo.

Tengo noticias de Gallimar. Parece que el Campalans saldrá "au printemps", No me parece ninguna tontería que yo fuera para tal evento. Vayo llegará dentro de unos días] (Leg. 14-47).

.....

[Copia M.A. a T. de L. del 23 de nov. de 1959]

Las L.F. supongo dedicarán al Campalans unas páginas. Si hace falta le escribiré a Aragon. Lo bueno sería publicar una opinión autógrafa de Picasso ¿Que crees, le escribo a Aragón? Todo esto, como es natural, suponiendo que el Campalans vaya a salir ahora; porque esta es la fecha en que sigo sin saber palabra. Lo que más me extraña es el silencio de Alicia y Pierre. Ig-

noro si recibieron el prólogo de Cassou, no se si se va a publicar con esas páginas como prólogo o no. (Leg. 14-47).

.....

[Fragmento de carta de Manuel Tuñón de Lara a Max Aub del 8 de agosto de 1968]

(...) En no se qué comentario, "prière d'insérer" u otra historia de una obra tuya, se habla, si no recuerdo mal, de la superación de la novela histórica de Scott (por tí claro). Ya sabes que eso de la novela histórica me trae siempre de cabeza ¿cómo entiendes tú eso? Te anticipo que, para mí, ha y [sic] una línea Galdós-Max y, por otro lado, la historia esperpéntica de Valle, la cominera de don Pío, un sólo intento de Sender (Mr. Witt en el Cantón, el resto es autobiografía o novela a secas). Lo de Aragon es otra cosa. Creo que ahora, Jean Pierre Chabrol hace novela histórica en Francia. Pero, claro, Galdós y Max inciden en su realidad social contemporánea de una manera mucho más directa que Scott. A Stendhal hay que echarle de comer aparte. yo haría (condicional, es decir, no ahora) un paralelo vuestro con Tolstoi, el de "La guerra y la paz". Convéncete, Max; si tú quieres, toda novela que no se escapa a lo jarnesiano es histórica, pero hay un género mucho más preciso al que pertenece la mayor parte de tu obra. ¿Sabes que, para mí, el "Campalans" es novela histórica. Y de técnica depurada; y con una exposición por "planos" que precede en casi diez años a "Señas de identidad" de Juanito (...)

.....

[Fragmento de copia de carta de Tuñón de Lara a Max Aub del 6 de julio de 1968]

"(...) Campo de los Almendros". Leído de caño a rabo en los tres días que siguieron a mi carta del 20. Digno remate de los "Campos" y triste remate, porque bien triste fue todo aquello. ¡Qué mundo has creado en tu puñetero

"laberinto"! ¡Bravo! Las Páginas Azules, esa irrupción del autor, me parece tanto un acierto como un gesto emocionante, que te pone el alma en vilo.

Y me haces pasar a la Historia (porque tus novelas llevan esa mayúscula) en una aventura imaginaria, de discusión con el alférez y máquina fotográfica. Tienes una cara...! En fin, no tengo más que agradecercelo. Por ahí y sólo por ahí, dentro de un par de siglos pensarán algunos: "pero ¿existió de verdad ese Tuñón?".

He reconocido la carta de T. a M. (que también firma M.: todo verdad, Tuñón a Max, firma Manolo). Pero me troncho con los "cariñitos" del final. Creo que debería haber terminado así... "cada día te quiero más, *chata mía*". ¿Qué tal, las dos palabras finales? (...)

2.2.4

"Notas para lamentar la muerte de Remedios Varo", publicadas en *Revista Universidad de México*, 18 (4), diciembre 1963, pp. 22-25.

Muere a los cincuenta años, evidente injusticia: en posesión -poseosa- de sus mejores medios. Quedar como uno de los pintores más sorprendentes de nuestro tiempo, y de los tiempos, porque su primera virtud fue la intemporalidad. Pintó problemas. Muchos de los protagonistas de sus cuadros son "intelectuales" que se plantean, en primer y último término la ecuación del bien y del mal discutiendo, como en un auto sacramental de Calderón, con santos varones, ángeles o demonios; es decir, en general, consigo mismo; no pocas veces aparecen sus dobles. Estos planteamientos que parecen poco propicios al arte de la pintura vienen a ser ejemplo de la misma por la prodigiosa arte pictórica de Remedios Varo. Sus cuadros, siendo encantadores, están en las antípodas de la pintura considerada como diversión.

Túvosela por adepta al arte fantástico; no había tal; su pintura es misteriosa. No hay sino repasar la genealogía de lo fantástico en la escultura,

la arqueología, la etnografía, las miniaturas (las letras miniadas), los emblemas; recordar a los italianos, Bracelli o Bellini; los alemanes: Durero, Grünewald, Cranach, Altdorfer, Deutsch; los flamencos; los Bosch y los Breughel; Goya, Blake; los simbolistas franceses: Gustave Moreau, Odilon Redon; el ruso Marc Chagall o los surrealistas: Max Ernst, Chirico, Dalí; o algunos otros: Callot, Antoine Caron, Piranesi, Münch, Füschs, para darse cuenta de que son otra cosa y no sólo, naturalmente, como pintores.

Nada sé de su pintura anterior a la realizada en México. No hay duda de que en el surrealismo estuvo la base de su formación; sin embargo, lo hecho aquí no tiene más que una vaga relación familiar con él. Al contrario, es una reacción profunda en contra del movimiento artístico más importante de la primera mitad del siglo, y no a la manera servil de Chirico.

¿Por qué esta pintura ha venido a encanar en tres mujeres? Leonor Fini, Leonora Carrington, Remedios Varo. Las tres hechas en París, nacidas en Italia, Inglaterra y España. La estancia en México de Leonora y Remedios, su ligazón con la guerra de España, directa en Remedios, indirecta en Leonora son, sin duda, mojones importantes para la explicación de su obra; pero nada más. Esa feminidad, esa madre, ese poso imaginado de lo que pudo ser...

¿Por qué el arte fantástico está, ante y sobre todo, relacionado con los monstruos? (De ahí la frase famosa: el sueño de la razón produce monstruos.)

¿Por qué el arte fantástico está casi siempre ligado con la interpretación de los sueños y la demonología? ¿Es que la imaginación y la fantasía de Fra Angélico o del Tiziano no es comparable a la de Jerónimo Bosch? ¿Es que los dioses no son tan fantásticos como los demonios? Por lo visto, no.

El arte no es fantástico cuando representa a una mujer desconocida, así cuando figura la Virgen, la Melancolía o el Drama. Lo fantástico está en la interpretación. Pintura fantástica debiera ser, desde el punto de vista de

la razón el "tachismo" u otro tipo de pintura abstracta, y no lo es: al contrario, la pintura fantástica es figurativa en extremo.

Sin embargo, me resisto a denominar "pintura fantástica" a la de Remedios Varo, ya que no interpreta ni se hace interpretar por la sabiduría, el instinto o el subconsciente de los espectadores. Explicándolo todo no engaña a nadie. Su arte es de otro orden: pinta fantásticamente seres fantásticos. Es el misterio.

Aun siendo impecable su ejecución, lo que importa es el tema. Su técnica tiene algo de la miniatura; sus elementos se organizan según la idea a desarrollar. No importa tanto la pincelada como el sentido. El público, el que ve, se sobrecoge con lo sobreentendido. No se trata de saber lo que representa sino lo que dice; estamos en la vertiente opuesta del cubismo. Explica claramente lo inexplicable, lo resuelve; de ahí el misterio.

Los cuadros de Remedios Varo no son nunca arbitrarios; al contrario, construcción acabada que nada deja al azar. Y ahí tocamos un aspecto crucial -y final- del barroco y de su arte: la razón. Por ella resuelve las luchas entre lo bueno y lo malo -la salvación y la condena-. No entran los afectos ni la pasión en el caminar de sus obras. La literatura -lo escrito- es un elemento importante en el planteamiento en los dramas que presenta y representa. Las discusiones que ordena podrían estudiarse conforme a las reglas del silogismo escolástico.

El hecho de simbolizar los sentidos o las potencias del alma es cosa de razón; es posible que cierto sabor de oficio dialéctico, en clase de Artes, de esa pintura que reconstruye un medioevo a nuestra medida, sea una de las raíces del éxito indudable de Remedios Varo.

Sería curioso, por lo dicho, establecer un paralelo entre el teatro religioso de Calderón y la pintura de Remedios Varo. En ambos "la vida es sueño" pero ese sueño o, mejor dicho, los pensamientos y las palabras (las repre-

sentaciones) de sus personajes que están soñando o creen estarlo, se atienen estrictamente a la razón, como en el auto sacramental *La vida es sueño* en el que, desde el instante mismo de la creación, brilla el saber con todo su arreo dialéctico. "Este hecho -dice Cossío- tiene una profunda significación a lo largo de toda la obra de Calderón. Su conceptismo es singular entre todos sus contemporáneos, precisamente por esta influencia escolástica que ha hecho hablar de amaneramiento en su retórica, cuando se trata de expresión de algo inseparable de la naturaleza de su poesía, enraizado en los más profundos estratos del hombre y del poeta". Igual puede decirse, transfiriéndolo [sic] a la pintura, de la obra de Remedios Varo.

Cada uno de sus cuadros es explicación del mundo, de su formación y mecanismo. Difícilmente, entonces, puede llamársele arte fantástico: "Lo fantástico -dice Callois- no es fantástico más que si aparece como un escándalo inadmisibile para la experiencia o la razón. Si alguna decisión caprichosa o -circunstancia agravante- meditada, hace de él el principio de un nuevo orden..."

No es el mundo al revés ni el uso de los elementos dispares sino la prolongación de la materia como raíz la que suele ordenar el orbe de Remedios Varo; lejos de la irrealidad o de los dibujos de los dementes, nada es deforme; todos los universos de Remedios Varo están perfectamente contruidos y tienen calidad de imperturbables a pesar del movimiento giratorio o en espiral que caracteriza sus cosmos inventados. El tiempo pasa y no pasa, aun a través de uno de sus elementos capitales: la rueda (de ahí tantas elegantes bicicletas). Discurrir intangible del tiempo fijado eternamente, corriendo inmóvil, Nuevo orden.

La parte nocturna de su obra -tan importante en el arte fantástico- se convierte en deseo irrefragable de luchar contra la oscuridad. Véase el papel de

las sombras en sus cuadros: vivas, adquieren a veces la cara del personaje o se desenvuelven a la medida de sus deseos.

De ahí también la importancia de los gatos. Los búos -también frecuentes-, además de representar la razón o la sabiduría, como es muy notorio, son de origen español. En cuanto a los mamíferos, a nadie se le oculta que en Egipto -como lo dice cualquier diccionario- tuvieron singular importancia como símbolo religioso, dedicados a la diosa Bast -mal identificada con Artemisa por los griegos- cuyas imágenes se representaron con sus cabezas. Bast, diosa de la alegría, gustaba de la música y la danza; protegiendo a los hombres contra los espíritus malignos destruía a los enemigos del Sol. Champollion, el joven, en su *Itinerario de Egipto*, dice que el 7 de noviembre de 1828, caminando hacia la parte sur de la Montaña Árabe, hallaron en dos explanadas "una cantidad increíble de momias de gatos, envueltas una a una, o muchas a la vez, en simples esterillas": añade que más adelante encontraron pozos no llenos de momias humanas, como son allí frecuentes, sino de gatos y otros animales; y que a corta distancia de los hipogeos dieron con un templo dedicado a Bast. En muchas funerarias aparece representado el gato cortando la cabeza a la serpiente, que simbolizaba las Tinieblas, lo que confirma su carácter solar. El gato (conste que no era gato sino gata) fue el más sagrado de los animales que en este concepto tenían los egipcios, ya que muchos de ellos se veneraban sólo en ciertas comarcas mientras el gato (la gata) era sagrado para todos los súbditos de los faraones. Erodoto cuenta que cuando se quemaba una casa no pensaban en apagar el fuego hasta que hubiesen salvado los gatos, y que cuando fallecía alguno de muerte natural sus dueños se tapaban las cejas en señal de duelo. Quien de intento o por casualidad matara a uno de ellos tenía pena de la vida. Diódoro de Sicilia da testimonio de haber visto asesinar en Egipto a un romano que había dado muerte a un gato, a pesar del miedo a las autoridades romanas.

La pintura de Remedios Varo dará mucho que hablar, encantando: ella tenía mucho de encantadora (encantar: "engañar con brujería" o, lo que es lo mismo, engatusar o engatar, "engañar con arrumacos" engañar y embelesar).

Añádase el espejo, desdoblado el personaje, pero nunca enfrentándose con él. Leía el porvenir.

La pintura de Remedios Varo, totalmente honrada, clara y precisa, jamás buscó "dar el pego" siempre supo lo que quiso decir, alejada de toda publicidad, de todo escándalo: otro elemento que la separa de los surrealistas que buscaron, como elemento de imposición, el fracaso ruidoso.

Deja un mensaje dulce, apacible y claro. El arte fantástico se refiere generalmente a los castigos eternos; de ahí la importancia capital del infierno en él. Si hubo infierno para Remedios Varo fue en su tierra: su más allá fue siempre amable. Leía su porvenir.

Pintura misteriosa que puede recordar algunos tapices góticos. El unicornio -por lo menos el del museo de Cluny- fue un animal inventado por Remedios Varo.

2.2.5

"Vincent, Le Rouge" (por J.T.C.), en *Revista de la Universidad de México*, México, noviembre 1962 (original en *A-B. Max Aub*, Leg. prov. sin clasificar).

La exposición de Vicente Rojo [nota: Galería Proteo] no ha tenido el menor éxito. No ha vendido ningún cuadro (hay antecedente ilustre de pintor del mismo nombre); muchos visitantes huyen, otros piden que se les explique lo figurado. Evidentemente sucede lo mismo con muchas pinturas de idéntico género, que no representan ningún objeto concreto, ni se concretan en figuras reconocibles; tendrán dos trabajos -como ya se dice en los *Salmos*: sufrir y enojarse.

Cuadros de este tipo se hacen en todo el mundo. Pintura para los sentidos, no para la razón. Un movimiento de esta amplitud no puede, por otra parte, más que atender a razones. No es lugar para examinar el porqué; baste el hecho, que no se puede negar y, hágase lo que se haga, no se puede borrar.

El arte de la pintura ya no imita -con líneas y colores- sino que intenta hablar por y de por sí, dando de sí, sin copiar lo que ve, exponiendo lo que siente el pintor. La pintura deja de ser imitación, como lo fue cualquier arte definido por Aristóteles -al que se le achacan tantas cosas que no dijo-; huye del ojo natural, se acomoda a la lupa, al microscopio o al telescopio; al caletre sin más, un poco a lo que salga.

Pinturas sin explicación que valga como las que valieron tantas descripciones célebres, cuando no existía la fotografía ni las artes mecánicas de reproducción.

El azar, la casualidad cobran enorme importancia. Échanse los dados, Ahora bien: *Un coup de dés jamais n'abolira le hazard* y, como dice Mallarmé en su prólogo, *Tout se passe, par reccourci, en hypothèse; on évite le écit*; huelga el relato. "Añádase que de ese empleo desnudo del pensamiento, con pasos atrás, prolongaciones, huidas, en su dibujo mismo, resulta, para quien quiera leer en voz alta, una partitura.

Toute pensée émet un coup de dés

No hay que darle vueltas, ya las dio el *autor*, que así debiera llamarse el pintor de hoy.

En Vicente Rojo, la influencia del Dubuffet de estos últimos años es tan evidente como su ligazón con los pintores españoles de su edad, por la *textura* (que tiene igual raíz que texto) y los colores. Podrán aborrecer sus cuadros, más no olvidar su fría desmesura y dimensión- de la naturaleza. Nunca fue Rojo pintor apasionado en sus representaciones. Sabiendo lo que

hace, o lo que quiere hacer, siempre existe una distancia voluntaria entre él y su obra. También la hay en Corot.

Queda el problema social del arte abstracto: de si es o no comprendido por "el pueblo", si sirve o no al progreso. Puédese tomar la posición del que aseguró: "que me aprovechen ellos" y alzarse de hombros. No creo que sea ésta la de Vicente Rojo. No: vive su tiempo, imita -con lo que volvemos a dar con Aristóteles-, está con lo que hacen los demás, con dignidad, estudiando, buscando, hallando en la senda que actualmente se traza -adando- la pintura.

Le es imposible -como a todos- volver atrás. Pccas veces en muchos siglos ha dado el hombre con expresiones acabadas.

Pensar que la pintura de hoy ha de ser la de ayer es tan absurdo como creer que la arquitectura de nuestros días ha de imitar la del siglo V antes de Jesucristo. Puede parecernos horrible la de fines del siglo XIX, y, peor, entonces, a los enemigos, en aquel tiempo, del *modern style*; no por eso dejó de ser. ¿Que queda poco de ella? ¿Y qué? Horrorosas parecieron las catedrales góticas a los renacentistas (por eso permanecieron tantas inacabadas). ¿Qué quedará de la pintura abstracta de hoy? Dios sabe. Ahora bien, si algo sobrevive de ella, el esfuerzo, la limpieza, la autenticidad de la de Vicente Rojo, atestiguará.

3.- Otros documentos

3.1

Fotocopia del folleto de Jean Cassou para la ed. francesa de *Jusep Torres Campalans*, Gallimard, 1961. (Cortesía de Elena Aub).



● Max Aub, 58 ans, est né à Paris d'un père allemand et d'une mère française. La guerre de 1914 oblige sa famille à gagner l'Espagne pour éviter à son père de prendre les armes contre la France; il poursuit ses études à Valence.

Il participe à tous les mouvements littéraires de l'époque. Publie ses premiers ouvrages et dirige le Théâtre de l'Université de Valence.

Après différents séjours dans les camps de concentration et les prisons, pendant la guerre, il réussit à gagner le Mexique à la fin de 1942.

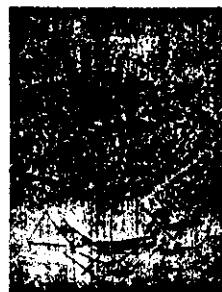
Sa production littéraire considérable — plus de 40 volumes — fait de lui un des écrivains contemporains les plus importants de la langue espagnole.



● Le peintre Jusep Torres Campalans est né le 2 septembre 1886 à Mollerusa, province de Lérida, diocèse de Viel, Catalogne. A travers des souvenirs, des témoignages, des articles, des catalogues et ses diverses peintures, patiemment retrouvées et rassemblées, on reconstitue sa carrière à Barcelone, à Paris, au Mexique. Suivre les traces d'un peintre jusqu'alors inconnu ou méconnu, mais étroitement mêlé aux événements d'une époque, aide à mieux connaître celle-ci, et, plus particulièrement son histoire artistique. Nous nous sommes habitués à ne voir celle-ci qu'à travers ses grandes figures et leurs œuvres, Picasso, par exemple. Mais la figure et l'aventure de son compagnon Torres Campalans nous font plus réellement voir ce qu'était la Barcelone de ces deux jeunes gens, alors également obscurs, et ce qu'était le milieu de cette Barcelone, sa bohème, ses anarchistes, ce dont on s'entretenait alors dans les cafés, les noms auxquels on se référait, les intérêts, les passions. De là, avec Torres Campalans, nous passons au Montmartre du Bateau-Lavoir, aux circonstances dans lesquelles est né le cubisme, aux propos fidèlement, crûment rapportés, directement mis en onde, de Juan Gris, de Max Jacob, de tant d'autres aujourd'hui célèbres ou complètement oubliés. Mais c'est le présent seul qui compte, cette actualité toute chaude, ressuscitée avec les sensationnels événements de la politique, les faits divers, la mode. Et c'est ce synchronisme cacophonique qui nous impose la plus parfaite image que nous puissions nous faire de la vérité. Si vous voulez en savoir davantage — comme on dit dans les revues d'art — si vous voulez en savoir davantage sur Jusep Torres Campalans, sa vie, son œuvre et son temps, lisez la prochaine

traduction française du livre de Max Aub, publié, avec d'abondantes reproductions en couleurs, sous la direction de Massin aux Editions Gallimard. Max Aub est un des meilleurs écrivains du groupe Federico Garcia Lorca, Bergamini, Alberti, Jorge Guillen, etc. Sa condition d'espagnol et d'espagnol exilé, c'est-à-dire disposé à tous les itinéraires à travers un monde immensément ouvert, le portait à s'intéresser à un artiste espagnol lancé, lui aussi, à travers les aventures du monde moderne et de l'art moderne. De même pouvait-il sentir tout l'héritage que Campalans tenait de ses origines, décrire ses amitiés, ses préoccupations, ses humeurs. Par là un éclairage est porté sur la figure de son illustre camarade Picasso. Nous sommes faits au caractère international comme au caractère français de Picasso, mais nous ne savons rien, ou si peu, de ses attaches péninsulaires : or elles sont l'essentiel de ce génie singulier. Le livre de Max Aub nous contraint à nous placer dans une perspective ibérique pour le comprendre. Péle-mêle avec des noms et des choses que nous connaissons, il en est vingt autres à quoi il est ici fait allusion et qui nous sont étrangers. Or c'est là le véritable univers original de Picasso. Grâce soient rendues à Max Aub qui nous le restitue par la biographie de cet extraordinaire Campalans. Et tout s'illumine pour nous dès que nous admettons que Campalans est aussi possible que Picasso et Picasso aussi hypothétique que Campalans.

Il fallait aussi pour nous induire à pareille conviction que Max Aub fût non seulement un écrivain espagnol, mais l'écrivain qu'il est, vivant, plein de verve, lucidement réaliste (ses romans sont des meilleurs qui



Guillaume Apollinaire, 1911.



Ci-dessus : Dessin de Picasso. Hôtel, 1912.



aient été écrits sur la guerre d'Espagne), et possédant cette qualité caractéristique de l'écrivain espagnol : l'ingéniosité. Sous sa plume, l'histoire de Campalans et toute l'histoire morale et intellectuelle de son temps revivent comme un roman — un roman picaresque. Et ce roman, grâce à cette subtile, pointilleuse, excessive ingéniosité, est enrichi d'un éblouissant appareil d'érudition et de documentation.

Dès lors on est entraîné dans sa lecture par le sentiment que toute la réalité, toute l'histoire, toutes les révolutions, celles dont ont rêvé les anarchistes de 1900 comme celles qu'ont produites les cubistes dans le goût et les formes, et l'exécution de Ferrer et la guerre de 14, les tableaux et les journaux, le génie humain et le destin de l'humanité, et la vie, la vie tout entière sont imaginaires. Quelle démarcation tracer entre une chose qui a été dite et une chose qui, selon ce que nous savons des choses qui ont été dites, aurait pu être dite ? Entre ce qui a été réellement fait et ce qui non moins réellement aurait pu être fait ? Je le répète : ce livre fantastique et qui pose tant de vertigineux problèmes, ce livre problématique, si prodigieusement excitant pour l'esprit, si spirituel, ne pouvait être écrit que par un Espagnol, c'est-à-dire par un compatriote de Cervantes et de Don Quichotte.

JEAN CASSOU.

● Un volume de 288 pages au format 18 x 22,5, illustré de 60 reproductions en noir, augmenté du Catalogue de l'exposition de 52 œuvres de l'artiste, reproduites en héliogravure noir et couleur, 62 pages au format 12 x 16. L'ensemble de l'ouvrage relié en plein papier décoré en deux couleurs.

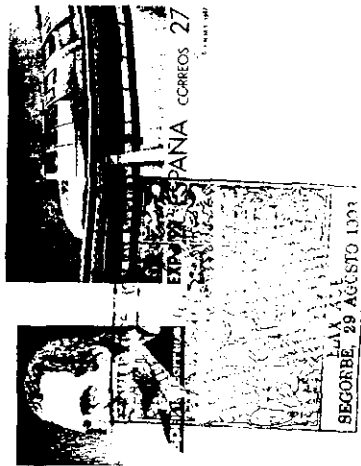
3.2

Fotocopia del sobre núm. 00716, conmemorativo de la XXVII Exposición Filatélica de Segorbe dedicado a Max Aub en el 90 aniversario de su nacimiento e ilustrado por el pintor José Vento. (Cortesía Archivo-Biblioteca Max Aub).

Nº 00716

MAX AUB (París, 1903 - México, 1972), autor polifacético, escribió gran parte de su obra en Valencia, ciudad de la que tuvo que exiliarse en 1939, al igual que otros intelectuales de su misma condición humana y artística. Su obra literaria es vastísima y en ella Max Aub quiso dejarnos un testimonio literario de su propia experiencia histórica, al tiempo que refleja el humanitarismo de un valenciano universal.
Al cumplirse el 90 Aniversario de su nacimiento, la ciudad de Segorbe rinde homenaje a este hijo adoptivo, queriendo ser un punto de encuentro entre culturas: la castellana y la azteca.

M.J. Calpe Martín
ARCHIVERA-BIBLIOTECARIA



SEGORBE - 29 AGOSTO - 5 SEPTIEMBRE 1993

DOLORES FERNANDEZ MARTINEZ
BENITO PRIETO, 12-3º B
28019 - MADRID

Carta Segorbe

3.3

"Juan Soriano por Lupe Marín", *Revista de la Universidad de México*, México, 1962³:

La pintura es el milagro de ver las cosas con ojos de otro. El pintor ve, los demás miran lo que hizo. De algún tiempo a esta parte, los pintores decidieron -de segunda mano- que lo que había que representar era su entendimiento intuitivo y no lo demás, dando a lo suyo lo que antes era de unos y otros. De ahí la falta de interés de la mayoría de los cuadros abstractos, porque la mente de sus autores no da para más.

Las cosas en sí dan y daban base. Al apartarse de ellas la mayoría de la pintura no figurativa, un pie en el vacío, se derrumba al no tener en qué sostenerse. Caída sin remedio que vino a ponerse en manos de los decoradores, del comercio y de la industria: hurtándolas a las propias.

Por otra parte, cualquiera pinta, y bien. No importa para que sea mala pintura: los museos atestiguan. Hace mucho que se sabe que el pintar "es cosa mental". Por ende: los buenos pintores son inteligentes. Se pinta con la cabeza. Por eso nuestra época, que no tiene más ni menos personas inteligentes que otras, aunque nos multipliquemos que da gusto, por el ídem, ha visto tanto pintor abstracto ignorar el objeto -el tema- intentando reducirlo a la nada, sin darse cuenta de que, aunque no quieran, sus telas son algo tangible. A la rémora de ciertas filosofías irracionales, tenían naturalmente que fracasar, por listos que fueran. La pura imaginación es de Dios, no basta

3. Integra la sección de Artes Plásticas el artículo de Max Aub (I) y otro de Juan García Ponce (II) con el título "Lupe Marín por Juan Soriano", con lo que se puede deducir que Max Aub utiliza el mismo juego empleado en ocasiones con su personaje, *J.T.C.*, atribuyendo a Lupe Marín, la retratada, la creación de su autor, Juan Soriano.

creerse la divina garza. Sin contar que, por lo visto, la cantidad de inteligencia que le cupo en suerte al mundo es invariable.

Aunque no se quiera, se está encastillado en su tiempo, poco en su propio ser. Tal vez es una injusticia y debiera haber obra diferenciada a primera vista de altos o bajos, gruesos o delgados, imberbes o con barba; pero se depende del saber de los demás que se le mete a uno por todos los poros y vamos dando bandazos según la moda. Sólo las copias, los pastiches bien hechos, pueden engañar. Juan Soriano no ha engañado nunca a nadie como no sea a sí mismo, como cualquiera que valga la pena. Si no hubiese influencias se seguiría siendo toda la vida niño de teta. Todos inventamos a la vez. Ahora bien, de cuando en cuando, por aquello de que somos hombres, aun sin darnos cuenta, protestamos intentando nadar contra la corriente. *Que voulez vous que cet artiste jette sur la toile? ce qu'il a dans l'imagination...* (Diderot dixit). Juan Soriano, nacido a la buena sombra de Renoir, se dejó llevar estos años últimos por el aluvión occidental; mas, de pronto, se agarró a un clavo ardiendo, y ardiente. Juan Soriano, revolviéndose, dijo "Tú", cuando el gran número grita "Yo".

En esta exposición [Nota: Galería Mirachi] -notable por otros conceptos- lo más de ver es una mujer espiada, desvelada, revelada desde cincuenta ángulos, según cincuenta maneras de ser de Juan Soriano.

"No son retratos, son memorias, recuerdos" -asegura el pintor. Es más (todos los retratos son lo que dice), es más: arquitectura, construcción y no sólo variaciones sobre un tema, sino el tema. Es decir, novedad. A tanto hemos vuelto.

Al arte abstracto se le puede ofrecer el espejo de Lope hablando del gongorismo. La novedad, dice el mayor poeta natural, atrajo a muchos "a este género de poesía y no se han engañado, pues, en el estilo antiguo, en su vida llegarán a ser poetas, y en el moderno lo son el mismo día, porque son aque-

llas trasposiciones, cuatro preceptos y seis voces latinas o frases enfáticas, se hallan levantados a donde ellos mismos no se conocen, ni aún sé si se entienden." Lo dice sin ofender "el divino ingenio" del cordobés sino "a los demás que le imitan con alas de cera, en plumas tan desiguales, [que] jamás les seré afecto, porque comienzan ellos por donde él acaba".

Aplíquese el cuento a quienes no cito. Lo auténtico vale por todo si se sabe expresar, y ya dije que Juan Soriano nunca engañó a nadie sino en algún momento (¿quién no?) a sí mismo. Atravesó -atravesado- entre los más famosos de Escila y Caribdis de la pintura mexicana, nuevo Ulises pasó el mal paso después de haberse metido, por gusto, en la galera. Acaba de salir salvo, gracias a Lupe Marín que lo pescó, con su sombra.

La pintura moderna (las fieras, los nabís, el cubismo, el expresionismo) nació con la desaparición de la sombra. De pronto, los objetos carecieron de ella; se hacen sombras, perdiendo cuerpo, en busca de un alma problemática. En cuestión de veinte años todo se consumó. (No suelen durar más las caídas de los imperios. Roma no fue excepción. Sucedió que tenía el esqueleto duro y necesitó muchas sacudidas para venirse abajo.) Las crisis de crecimiento también se deciden en el curso de una generación. Por de pronto, en la actual pintura de Juan Soriano, tan distinta en su unidad, hay tantas influencias orientales como occidentales. La síntesis es, sin esfuerzo, de lo más mexicano, aunque al joven jalisciense le moleste, con razón, cualquier nacionalismo. ¡Qué le vamos a hacer! Pero ¿de dónde esos verdes y morados del, para mí, mejor cuadro de la exposición?

Es una verdadera lástima que esta *obra completa* de Juan Soriano vaya a ser vendida por partes. Las imágenes que queden, aquí y allá, serán tomos sueltos que no darán una idea de *Lupe Marín*. Se corre el riesgo, a que cualquiera está expuesto en manos de un especialista, de que se intente reconstruirla a base de una sola muestra. Figurémonos un erudito, el día de

mañana, convencido de buena fe que toda la serie es al ejemplo de uno solo de sus números... El capitalismo tiene esos imperativos: los retablos, dispersos, dejaron de contar en la historia, quedando como sola pintura; es lo que pasará con *Lupe Marín*, destazada. Ni modo. De sus restos puede vivir tranquilo, por ahora, Juan Soriano. Es, como ya no se dice, un joven con porvenir, cuando casi todos andan embobados con el presente hecho polvo.

Ahora, Juan Soriano queda comprometido. Porque si hay alguna pintura comprometida -con prometida- es la que se alza frente a él, frente a nosotros. A ver.

3.4

"Palabras dichas (en francés) en la inauguración del Pabellón Español de la Exposición de París, en la Primavera de 1937" y publicadas en *Hablo como Hombre* (Aub, 1967: 13-16).

"Reproduzco parte de este texto, que volvió a mis manos de manera inverosímil, porque, sin duda, es el primero en que se habla del Guernica de Picasso, con el que tanto tuve que ver y he visto tanto. Algún día espero contemplarlo en el Prado, donde debe estar, al par de "Las Meninas".

...Parece casi imposible, en la lucha que mantenemos, que la España republicana haya podido construir este edificio. Hay en ello, como en todo lo nuestro, algo de milagro. No habio de la construcción en sí, resultado del trabajo de nuestros arquitectos Lacasa y Sert, y del vuestro. El hombre inventó el trabajo y éste a su vez nos ha moldeado. Lo demás es parálisis, podredumbre y muerte.

Al entrar, a la derecha, salta a la vista el gran lienzo de Picasso. Se hablará de él durante mucho tiempo. Picasso ha representado ahí la tragedia de Guernica. Es posible que se acuse a este arte de demasiado abstracto o difícil para un pabellón como el nuestro que quiere ser ante y sobre todo

una manifestación popular. No es el momento de justificarnos, pero tengo la seguridad de que con algo de buena voluntad todos percibirán la rabia, la desesperación y la terrible protesta que significa esta tela. Nuestro tiempo es el del realismo, pero cada país percibe lo real de cierta manera. El realismo español no representa sólo lo real sino también lo irreal porque, para España en general, siempre fue imposible separar lo que existe de lo imaginado. Esta suma forma la realidad profunda de su arte. Por eso Goya y Picasso son pintores realistas aún apareciendo para los demás pueblos como personalidades extravagantes de ese "pueblo desconocido -como decía estos días el presidente Azaña-, pueblo terrible, el pueblo español, terrible principalmente para sí mismo porque es el único pueblo de Europa capaz de clavarse su propio agujón". Como es terrible esta pintura de Pablo Ruiz Picasso, pintor malagueño.

Mirad este fresco con atención, profundamente, no os dejéis amedrentar por su difícil apariencia y sus colores extremos. Mirad, obreros, esta figura de la derecha; esa mujer cayendo, desesperada. El genio del pintor, para dar sensación de ruina y vacío, la ha rasgado de gris, la ha acortado, resumiéndola, para otorgarle esa espantosa evidencia de caída. Todo, en ese cuadro, quiere expresar, por sus colores y líneas, más que cuanto se ha dicho por medios semejantes. Y para marcar este furor del Hombre, del pintor, contra la destrucción, Picasso ha encerrado en un cuarto un caballo relinchando que cocea el cuerpo de un miliciano mientras una mujer se inclina inútilmente con una luz, hecha cabezas y manos, en un sobrehumano esfuerzo, mientras su cuerpo queda en la ventana y ella misma se convierte en antorcha. Ved, más a la izquierda, ese toro furioso y esa mujer con su hijo muerto, en sus rodillas. Formando la base del fresco, el miliciano asesinado blande en su puño una espada ya inútil. Y para expresar todo su sentir Picasso ha necesitado mostrar los dos ojos de sus personajes, aunque estuvieran de perfil. A

quienes protesten aduciendo que así no son las cosas hay que contestarles preguntando si no tienen dos ojos para ver la terrible realidad española. Si el cuadro de Picasso tiene algún defecto es el de ser demasiado verdadero, terriblemente cierto, atrocemente cierto.

Quisiera hacerles comprender, con este sólo ejemplo, el esfuerzo de cuantos han colaborado en esta realización: el escultor Alberto, con su magnífico grito de esperanza que se yergue en la entrada del pabellón; Juan Miró con su gran, singular y espléndida tabla.

Cuando les repitan que estos artistas trabajan sólo para algunos, díganles que no es cierto. Que son españoles que expresan la realidad de España a su modo y manera. El Greco y Goya son ejemplos de cómo se expresa el realismo español teniendo en cuenta, además, que diferenciamos, como ningún otro pueblo, los verbos ser y estar. Es decir que lo natural, el natural y su natural, son para el español amalgama de lo real y lo irreal, de la misma manera que supimos forjar, en un año, un ejército...

Subiendo la rampa hasta el segundo piso veréis, entrando, las pinturas de Solana, ese otro terrible realista español que pintaba, hace ya veinte años, esos cuadros que parecen calcos de nuestra realidad de hoy...

El Pabellón español se honra de tener como primer público los mismos que lo construyeron, espera que vuestro sacrificio y trabajo no haya sido en balde y que los visitantes de la Exposición entiendan nuestra verdad. ¡Ojalá que, al cerrar, en su día, sus puertas, destruyamos este edificio con la alegría que nos proporcione una victoria decisiva sobre el fascismo!

3.5

Palabras de Max Aub en el "Homenaje a Picasso", en la *Revista de la Universidad de México*, XVI, 2, México, octubre 1961, p. 10.

Gran bola roja en la nariz. Picaso, *clown* jefe, los ojos pintados mitad rojo

mitad negro, la cara hendida de azul, el torso en un maillot rosa que le deja libres los enormes brazos desnudos con pantaloncillo corto para el vello ensortijado de sus pantorrillas, desaparece por el gran cortinón rojo mientras Cocteau, su compadre, todo lentejuelas blancas, el cono de fieltro blanco adornado con borlas blancas, la cara enharinada, impolutas las zapatillas, hace el tonto, los ojos ribeteadísimos de negro.

Max Jacob, vestido de harapos, recoge las boñigas del número anterior.

Apollinaire, de Monsieur Loyal, con su legendario turbante de herido de guerra bajo el sombrero de copa, tan elegante como siempre presenta:

LA GRAN TROUPE DE LA COSTA AZUL

en sus números sensacionales que Ramón Gómez de la Serna, en la cabeza de su elefante, comenta por la tangente según un enorme rollo que se desenrolla como una serpiente boa.

Arriba, los trapeceistas dan triples saltos mortales mientras los secundones -tan serios- vestidos como les corresponde de mozos de pista, tienden alfombras y preparan el número cumbre, el acontecimiento del siglo:

LA GRAN VACA PICASSO

la de las ochenta ubres que, hablando catalán, produce diariamente mil litros de leche de primera calidad mientras con sus patas dibuja, en el aire, maravillas con la lumbre de un cigarillo.

Según los diccionarios -grandes circos de las palabras- en el vestíbulo del templo de Diana de Efeso o, para ser más exactos, de Artemisa de lo mismo, colgaban los cuernos de una vaca de una belleza tal que se prometió la hegemonía al ciudadano que lograra su sacrificio -*Preller dixit*. Fue la trasmutación más antigua de Picasso, que vino a ser, con el tiempo, la propia Diana de Efeso, la de las ochenta ubres, fecunda como ninguno.

- ¡Fíjense, señoras y señores, en los ojos de vaca de Picasso! ¡Explíquense,

sin más, su gusto por los toros! -grita Apollinaire, con un gran falo en las manos.

Il signore Stravinski dirige la charanga, allá arriba, sobre la entrada de la pista.

Acaban con todo.

Hagenbeck y Barnum los quieren contratar, en vano.

Madame Stein, renombrada domadora, llora en un rincón, al lado de sus tigres.

CAPÍTULO XII

BIBLIOGRAFÍA

1.- Bibliografía de Max Aub

- 1925 "A Enrique Díez-Canedo" (E), *Alfar*, núm. 53, La Coruña, octubre, p. 191 [por la publicación de "Algunos versos" en Cuadernos Literarios, Madrid, 1925]
- 1926 "El desconfiado prodigioso" (E), *Alfar*, núm. 54, La Coruña, junio (439)
- 1927 "Juan Chabas. Sin velas, desvelada" (E) [reseña], *La Gaceta Literaria*, núm. 12, Madrid, 15-VI (72)
- 1928 *Narciso* (T), Barcelona, Imprenta Altés [Con dibujo de Josep Obiols]
- 1928b "Séneca, dramaturgo" (E), *La Gaceta Literaria*, 26, Madrid, 15-I, (163)
- 1929 "Arte Valenciano: Pedro Sánchez y Genaro Lahuerta" (E), *La Gaceta Literaria*, 63, Madrid, 1-VIII, (415)
- 1929b *Geografía* (N), Madrid, Cuadernos literarios [Primera ed. completa México, Era, 1964]
- 1929c "Páginas rectificadas. Un capítulo de un libro" (E), *La Gaceta Literaria*, 67, Madrid, 1-X (435)
- 1932 *Fábula verde* (N) Valencia, Tipografía Moderna [Fecha del libro 31-x-1932. Desde la dedicatoria hasta el final, en todas las páginas, fechado en 1930]
- 1937 "Actualidad de Cervantes" (E), *Hora de España*, Valencia, mayo
- 1938 "Las cosas como son: Escuchame, Francia..." (E) en *La Vanguardia*, Barcelona, 22 de abril.
- 1938b "Las cosas como son: Los escritores y la guerra" (E) en *La Vanguardia*, Barcelona, 2 de abril, p. 3
- 1943 *San Juan (tragedia)* (T), México, Tezontle
- 1944 *Diario de Djelfa* (N-P), México, Unión Distribuidora de Ediciones (Poemas que escribe en el campo de concentración de Djelfa y que introduce con un

- prólogo en prosa. Pérez Bowie clasifica el libro entre la narrativa por lo que nosotros lo incluimos en los dos apartados.)
- 1944b *Morir por cerrar los ojos* (T), México, Tezontle
- [1948] *Cara y cruz* (T), México, Sociedad General de Autores de México (Colección Teatro Mexicano Contemporáneo, 6) [Reeditada en *La vida conyugal*, pp. 71-155]
- 1948 *Sala de Espera. Elogio de las casas de citas* (R) 6, México.
- 1949 *Sala de Espera. Ni servir ni servirse del arte* (R), 16 México, noviembre
- 1950 "Discurso de la Plaza de la Concordia" (T) en *Cuadernos Americanos*, vol. I, México
- 1950b *Sala de Espera. Hecho para el hecho y no para el acecho* (R), 21, México, junio.
- 1951 *Sala de espera. Pequeña carta a Mr. Attlee, acerca de la dignidad humana* (N) 28, México, enero.
- 1952 *No* (T), México, Tezontle
- 1955 *Ciertos cuentos* (N), México, Antigua Librería Robledo [Contiene: La lancha, Uba Opa, La gabardina, La falla, La verdadera historia de los peces blancos de Pázcuaró, El silencio, La ingratitud, La bula, El árbol, La espina, La verruga, El matrimonio, La pendiente, Los pies por delante, Pequeña historia marroquí, Confesión de Prometeo N.]
- 1955b *Cuentos ciertos* (N), México, Antigua Librería Robledo [Contiene: Una canción, La ley, Espera, Enero sin nombre, Una historia cualquiera, Enrique Serrano Piña, Historia de Vidal, Un traidor, ruptura, Los creyentes, Manuscrito Cuervo (Historia de Jacobo), El limpiabotas del Padre Eterno]
- 1957 *Heine* (E), México, Gráficos Juan Pablos
- 1958 *Jusep Torres Campalans* (N), México, Tezontle.
- 1958b "Jusep Torres Campalans" (N), (Fragmento) en *La Gaceta* (F.C.E.), México, junio (en leg. prov. 2-A, A-B)

- 1958c "Jusep Torres Campalans" (N), (Fragmento) en *Papeles de son Armadans*, núm. XXIX, Palma de Mallorca, agosto.
- 1959 *Cuentos mexicanos (con pilón)*, (N) México, Imprenta Universitaria
- 1960 *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco y otros cuentos* (N), México, Libro Mex
- 1960b "La guerra de España" (E), *Revista de la Universidad de México*, México, julio, pp. 4-10
- 1960c "Las sábanas" (N), *Revista de la Universidad de México*, México, enero, pp. 16-17.
- 1960d *Obras en un acto* (T), 2 vols. México, Imprenta Universitaria. [Vol I: Teatro Primero I (Crímen. El desconfiado prodigioso. Una botella. El celoso y su enamorada. Espejo de avaricia). Teatro de Circunstancias II (Pedro López García). Los trasterrados III (A la deriva. Tránsito. El puerto). Teatro de la España de Franco V (La vuelta. Los guerrilleros. La cárcel. Un olvido). Vol. II: (Así fue. Un anarquista. Los excelentes varones. Los muertos. otros muertos. Uno de tantos. El último piso. Nuevo Tercer acto. Una no sabe lo que lleva dentro. Comedia que no acaba. Jácara del avaro. Una proposición decente. El gran director. Dramoncillo)].
- 1960e "Poesía mexicana 1950-1960" (E. Prólogo de la antología publicada en Aguilar), *Revista de la Universidad de México*, México, marzo, pp. 12-15.
- 1961 *La calle de Valverde*, (N) Xalapa, (México), Universidad Veracruzana
- 1961b *Jusep Torres Campalans* (N), (trad. Alice et Pierre Gascar) París, Gallimard.
- 1961c "De suicidios", (N) *Revista de la Universidad de México*, XVI, 2, México, octubre, pp. 19-20 [Con caricatura de Max Aub por Héctor Xavier]
- 1961d "Homenaje a Picasso" (E) (véase VVAA, 1961)
- 1961e "María" (T), *Revista de la Universidad de México*, XV, 9, México, mayo, pp. 17-19

- 1962 (Nota Max Aub. Texto Jean Cassou) (N) Catálogo exposición en la Bodley Gallery (223 East 60th Street N. Y. C.), del 29 de octubre al 19 de noviembre (Leg. prov. 2-A, A-B. *Max Aub*)
- 1962b *Jusep Torres Campalans* (N), (trad. Herbert Weinstock) New York, Doubleday & Company
- 1962c "Juan Soriano por Lupe Marín" (E), *Revista de la Universidad de México*, México, septiembre 1962
- 1962d "Vincent, le Rouge" (Por J.T.C.) (E), *Revista de la Universidad de México*, México, noviembre 1962, p. 24
- 1962e "Homenaje a los que nos han seguido", *Revista de la Universidad de México*, México, noviembre, p. 17.
- 1962f "Vida de Lope de Vega", *Revista de la Universidad de México*, México, diciembre, pp. 17-19.
- 1963 *Antología traducida* [Primera entrega] (P), Madrid-Palma de Mallorca, *Papeles de son armadans* núm. 42, Palma de Mallorca, noviembre [Primera edición, México, 1963. Edición aumentada: Barcelona 1970].
- 1963b *Jusep Torres Campalans* (N), (trad. Giuseppe Cintioli) (Verona) Mondadori
- 1963c "La cara humana" (véase ARTAUD, 1963)
- 1963d "Notas para lamentar la muerte de Remedios Varo", (E) *Revista Universidad de México*, 18 (4), diciembre 1963, pp. 22-25
- 1963e "Un pittore immaginario: L'appartamento", (N) *Nazione*, Firenze, 30.4 (leg. prov. 2-A, A-B. *Max Aub*)
- (Circa 1964) *Juego de Cartas* (N) Mexico, Alejandro Finisterre [104 cartulinas impresas, en una caja de cartón, con instrucciones de uso. 17 por 11 cm. Cada cartulina contiene: al recto, un dibujo atribuido a *Jusep Torres Campalans*, representando un naipe; al verso, un texto epistolar]
- 1964b "Al volver del entierro de Luis Cernuda", (E) *Revista de la Universidad de México*, 5, México, enero

- 1964c *Los sesenta* (R), México, Antigua Librería Robledo (Correspondencia Enrique Diez Canedo - Alfonso Reyes)
- 1964d "San Juan", *Primer Acto*, (T) 52, Madrid, mayo, p. 22 [con dibujos y una introducción "Al publicarse San Juan"]
- 1965 *Las vueltas (Obras incompletas de Max Aub)* (T), México, Joaquín Mortiz [Contiene tres piezas en un acto, todas con el mismo título, fechadas en 1948 -aparecida en *Sala de Espera*, tomo I-, en 1960 y en 1964 respectivamente]
- 1965b "Hércules y Don Juan" (E), *Revista de la Universidad de México*, XX,3, México, noviembre, pp. 12-15
- 1966 "Algunos muertos recientes que uno ha conocido" (E), en *Papeles de Son Armadans*, CXXV, Palma de Mallorca, (tirada aparte de 50 ejemplares numerados, ejem. núm. 42), agosto
- 1966b *Mis páginas mejores* (N), Madrid, Gredos. *Fábula verde (1930)*. *Yo vivo, (1935-1936)*. *No son cuentos: El Cojo (1937)*. *Campo Cerrado. Viver de las Aguas (1939)*. *Campo de Sangre: Julio Jiménez, autorretrato (1940)*. *Cuentos Ciertos: El limpiabotas del Padre Eterno (1958)*. *Manuscrito cuervo (1942)*. *Ciertos Cuentos: la lancha (1944)*. *El silencio (1952)*. *La ingratitud (1952)*. *La espina (1952)*. *Algunas prosas: Muerte (1947)*. *La Gran serpiente (1948)*. *Trampa (1948)*. *Ese olor (1948)*. *Antología Traducida: La espalda (1956)*. *Las buenas intenciones: Historia de Tula (1956)*. *Jusep Torres Campalans: Las conversaciones de San Cristobal (1957)*. *La Calle de Valverde: Capítulo XII (1959)*. (Contiene un fragmento de Jusep Torres Campalans, la conversación de San Cristóbal).
- 1966c *Yo vivo* (N), Barcelona [Publicado en México en 1953, redactado en 1934-1936]
- 1966d "Mayo loco, fiestas muchas y pan poco" (E), *Revista de la Universidad de*

- México*, XX,9, México, mayo [firmado Jusep Torres Campalans, con ilustraciones de Leonora Carrington]
- 1966e "Junio verde y no maduro" (E), *Revista de la Universidad de México*, XX, 10, México, junio [firmado Jusep Torres Campalans, con ilustraciones de Leonora Carrington]
- 1966f "Por mucho que quiera julio ser, mucho ha de llover" (E), *Revista de la Universidad de México*, XX, 11, julio [firmado Jusep Torres Campalans, con ilustraciones de Leonora Carrington]
- 1966g "Agosto está en el secreto de doce meses completos" (E), *Revista de la Universidad de México*, XX, 12, México, agosto [firmado Jusep Torres Campalans, con ilustraciones de Leonora Carrington]
- 1967 *Hablo como hombre*, (E) México, Joaquín Mortiz [Contiene: Explicación; 1. Palabras dichas (en francés) en la inauguración del Pabellón Español de la exposición de París, en la primavera de 1937; 2. El Turbión Metafísico/ Palabras en el P.E.N. Club; 3. Primero de Mayo. a los jóvenes socialistas españoles de México; 4. El entierro de Manolete; 5. El Centenario de Goethe y la Guerra fría; 6. Una carta Sr. D. Roy Temple House; 7. El falso dilema; 8. Pequeña carta a Mr. Attlee, acerca de la dignidad humana (1951); 9. Carta al Presidente Vicente Auriol; 10. Bases norteamericanas en España; 11. Franco en la Unesco; 12. Juan Negrín, El guerrillero (1956); 13. Discurso acerca de "Sierra de Teruel"; 14. La guerra de España; 15. El nuevo Tratado de París; 16. Balance de un mundo perdido (1962); 17. España, julio 1962; 18. Homenaje a los que nos han seguido. 1962; 19. De la novela de nuestros días y de la española en particular. 1963; 29. Veinticinco años de paz (*L'Espoir*, Toulouse, abril de 1964).
- 1967b *Pruebas* (E), Madrid, Ciencia Nueva [Notas acerca de Heine; Hércules y Don Juan; Lo más del teatro español en menos que nada; Prólogo para una edición popular del "Quijote"; La "Numancia"; Algunos Quijotes; Prólogo para

- una edición popular de "Doña Perfecta"; Retrato de Unamuno, para uso de principiantes]
- 1967c "Pedro Garfias", (E) *Insula*, Madrid, octubre
- 1968 *Algunos crímenes ejemplares* (N) Barcelona. [Primera edición 1957, México, Impresora Juan Pablos]
- 1968b *El Cerco* (T), México, Joaquín Mortiz
- 1968c *Teatro completo* (T), México, Joaquín Mortiz
- 1968d "León Felipe", (E) *Insula*, Madrid, diciembre
- 1969 *Poesía española contemporánea* (E), México, Era. [*La poesía española contemporánea*, México, Imprenta Universitaria, 1954]
- 1969b *Retrato de un general, visto de medio cuerpo y vuelto hacia la izquierda* (T), México, Joaquín Mortiz [fechado en 1968]
- 1970 *Novelas escogidas* (N), Madrid, Aguilar (con prólogo y notas de Manuel Tuñón de Lara. Incluye *Jusep Torres Campalans* pp. 635-929)
- 1970b *Jusep Torres Campalans* (N), Barcelona, Lumen.
- 1970c "José Gaos", (E) *Cuadernos Americanos*, 2, México, marzo-abril, pp. 75-84
- 1971 *El desconfiado prodigioso, Jácara del avaro, Discurso de la plaza de la concordia, Los excelentes varones, Entremés del "Director", La madre* (T), Madrid. [Contiene igualmente: "Introducción" por José Monleón; "San Juan" por Enrique Diez Canedo (1943); "En el fantasma del papel" por Ricardo Doménech; "El teatro Ofensivo de Max Aub" por Domingo Pérez Minik (1969) "Un drama de Max Aub" por Alfonso Sastre (1964); "Una entrevista con Max Aub" por M.A.; "Max Aub: crónica espiritual de un retorno" por Alberto Míguez; "Max Aub en España" por J.M. (1969); "La lección de Max Aub" por Juan Ramón Masoliver (1968); "Cosas del País. El Gallo en corral ajeno" por Emilio Romero (1969); "Respuesta de Max Aub" (1969)]
- 1971b *Las buenas intenciones* (N), Madrid, Alianza [Primera ed. México, Tezontle, 1954]

- 1971c *La gallina ciega* (N), México, Joaquín Mortiz
- 1971d *Los excelentes varones. Entremés de "El director". La madre.*, (T) Madrid, Taurus
- 1971e *Los muertos* (T), México, Joaquín Mortiz
- 1971f *Luis Alvarez Petreña* (N), Barcelona, Seix Barral (ed. definitiva. Primera Barcelona, Ed. Miracle, 1934; Ed. aumentada México, Joaquín Mortiz 1965. Reproducido antes en *Novelas escogidas*, 1970)
- 1971g *Pequeña y vieja historia Marroquí* (N), Madrid, Ed. Papeles de Son Armadans, (contiene una serie de trabajos publicados en *Papeles de Son Armadans*, como "Apunte de Jorge Guillén con Max Aub al fondo" y dos cuentos inéditos: *Las sábanas* y el que da título al libro).
- 1971h *Subversiones* (P), Madrid, Helios
- 1971i "Enrique González Martínez. Vida y poesía" (E), *Revista de la Universidad de México*, XXV, 10, México, junio, pp. 25-29
- 1972 *Del amor* (T), México, Finisterre (Inicialmente en Suplemento de *Ecuador* O'00". México, agosto 1960, con trajes de Leonora Carrington)
- 1972b *La uña y otras narraciones* (N), Barcelona, Picazo
- 1973 *Deseada-Espejo de Avaricia* (T), Madrid, Austral. (*Espejo de avaricia. Carácter* fue publicado en 1935, Madrid, Cruz y Raya y *Deseada* en 1948, México, Tezontle)
- 1974 *Ensayos mexicanos* (E), México, Universidad Nacional Autónoma de México. (Dedicado a don Gilberto Bosques, Embajador de México)
- 1974b *Manual de Historia de la literatura española* (E), Madrid, Akal. [1966, Mexico, Ed. Pomarca]
- 1975 "El Cerco" (T) (Véase MENDEZ HERRERA, 1975)
- 1975b *Jusep Torres Campalans* (N), Madrid, Alianza.
- 1975c *Los pies por delante* (N), Barcelona, Seix Barral [Contiene: Los pies por delante; Salva sea la parte; El monte; La gran serpiente; Trampa; Reverte

- de Huelva; La sonrisa; La lancha; Uba-Opá; La gabardina; El silencio; La ingratitud; La espina; La berruga; El matrimonio; La pendiente; La falla; Confesión de Prometeo N; La llamada; De los beneficios de las guerras civiles]
- 1977 *La uña* (N), Barcelona, Bruguera [Incluye: *Geografía*; *Yo vivo*; Algunas prosas y otras: La uña, Muerte, La gran serpiente, trampa, Recuerdo, El fin, Playa, en invierno, Amanecer en Cuernavaca, Turbión, Trópico noche, Ese olor, Homilía de la noche del año nuevo, Esa, Elogio de las casas de citas, Del tiempo justo de la descomposición, Recta retórica, El monte, Personaje con lagunas, Homenaje a Lázaro Valdés, El arte de componer (con elegancia) en verso y prosa no depende de las ideas sino de las palabras, Consejos del espejo a su hijo antes de dar la vuelta al mundo, en 1968, Carta a José Batlló y, por el mismo precio, a Pablo Picasso, La inseguridad, Morir antes de morir, Descaminado, Las sábanas, El silencio, La ingratitud]
- 1978 *Campo abierto. Laberinto mágico II.* (N) Madrid, Alfaguara (Primera edición: México, Tezontle, 1951)
- 1978b *Campo Cerrado. Laberinto mágico I,* (N) Madrid, Alfaguara (Primera edición México, Tezontle, 1943)
- 1979 *Campo francés,* (N) Madrid, Alfaguara. (París, Ed. Ruedo Ibérico, 1965).
- 1979b *Campo del Moro* (N) Madrid, Alfaguara. (México, Joaquín Mortiz, 1963)
- 1979c *La verdadera Historia de la muerte de Francisco Franco,* (N) Barcelona.
- 1981 *Campo de los almendros,* (N) Madrid, Alfaguara
- 1981b *Campo de sangre,* (N) Madrid, Alfaguara
- 1982 *Imposible Sinaí* (N), Barcelona, Seix Barral.
- 1985 *Conversaciones con Luis Buñuel. Seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés* (E) con prólogo de Federico Álvarez, Madrid, Aguilar (I. Soldevila incluye éste volumen en el punto 5.

- de su *Ensayo bibliográfico sobre Max Aub*, 1992, dedicado a "Conversaciones, Entrevistas" porque se trata de la transcripción de una parte de las grabaciones realizadas por Aub durante sus conversaciones con los emncionados no del proyecto original de Aub que llevaba por título *Luis Buñuel. Novela*)
- 1985b *Jusep Torres Campalans* (N), Barcelona, Plaza Janés.
- 1985c *La calle de Valverde* (N), [edición de José Antonio Pérez Bowie], Madrid, Cátedra
- 1986 *Las buenas intenciones* (N), Madrid, Alianza (La primera edición es de México, Texontle, 1954).
- 1989 "Sierra de Teruel" (E), Catálogo exposición *Andre Malraux y España* (VVAA, 1989: 43-59)
- 1991 *Algunos crímenes ejemplares* (N) (prólogo de E. Haro Tecglen) Madrid, Ed. Calambur
- 1992 "La Caja" (N), [1926], *Villa de Altura. Publicación trimestral alturana*, verano.
- 1992b "La virgen de los desamparados" (N) en *Villa de Altura*, Altura, primavera, pp. 25-27
- 1992c "Manuel Rivelles. *Campo abierto*. Laberinto mágico II" (N) (fragmento), en *Segorbim*, Segorbe, marzo, p. 14
- 1992c "*San Juan*". *Tragedia*, (N) Barcelona, Anthropos y F.C.S.

1.1.- Archivo-Biblioteca Max Aub

1.1.1.- Documentos sin fechar

- 1.1.1.1.- *Campo Cerrado* (¿Texto introductorio? En Apéndices)
- 1.1.1.2.- *Elogio de la diversidad de Picasso* (Leg. prov. A-B. Max Aub. En Apéndices)

- 1.1.1.3.- Manuscrito *Hablo como hombre*, I y II, Leg. prov. 5 (Incluye algunos fragmentos de *Novela* y un *Discurso: Condecoración Orden Francesa de las Artes*. En Apéndices)
- 1.1.1.4.- *Jusep Torres Campalans* (¿Para solapa?. 4 folios mecanografiados sin fechar, dos corresponden a una cita de Unamuno), Leg. prov. 4/7 (En Apéndices)

1.1.2.- Documentos fechados

- 1.1.2.1.- Catálogo exposición *Jusep Torres Campalans*, Nueva York, 1962 (En Apéndices)
- 1.1.2.2.- Fotocopia de *El Correo de Euclides. Periódico conservador*, México, núm. extraordinario del 15 de julio de 1967 (En Apéndices)
- 1.1.2.3.- Correspondencia
- Louis Aragon (Leg. 1-33)
 - L. Araquistain (Leg. 1-38)
 - Jean Cassou (Leg. 4-2. En Apéndices)
 - Américo Castro (Leg. 4-7. En Apéndices)
 - Camilo José Cela (Leg. 4-13. En Apéndices)
 - Antonio Espina (Leg. 5-40)
 - J. A. Gaya Nuño (Leg. 6-41. En Apéndices)
 - Genaro Lahuerta (Leg. 8-20)
 - Rirette Maîtrejean (Leg. 9-7. En Apéndices)
 - André Malraux (Leg. 9-8. En Apéndices)
 - Rafael Prats Rivelles (Leg. 11-39)
 - Josep Renau (Leg. 12/18. En apéndices)
 - Ignacio Soldevila (Leg. 14-1)
 - Manuel Tuñón de Lara (Leg. 14-47. En Apéndices)
 - María Zambrano (Leg. 15-56)

- 1.1.2.4.- "Vincent, Le Rouge" (por J.T.C.), en *Revista de la Universidad de México*, México, noviembre 1962 (Incluido en *A-B. Max Aub*, leg. prov. En apéndices)
- 1.1.2.5.- *Jusep Torres Campalans* (Recortes de prensa en francés, inglés, italiano, alemán y español. Leg. prov. 2A. Incluidos en la bibliografía general)

2.- Bibliografía General

ABELLAN, José Luis (dir.)

- 1976 *El exilio español de 1939*, Madrid, Taurus. [6 vol: 1. La emigración republicana de 1939; 2. Guerra y Política; 3. Revistas, pensamiento, educación; 4. Cultura y literatura; 5. Arte y ciencia; 6. Cataluña. Euzkadi, Galicia]

ABELLAN, José Luis

- 1989 *Historia Crítica del pensamiento español. 5/III De la Gran Guerra a la Guerra Civil española (1914-1939)*, Madrid, Espasa-Calpe
- 1992 "Simbología de Valencia en el exilio republicano del 39", conferencia en curso *Exiliados: obra y memoria del exilio valenciano en América*, Valencia, Universitat de Valencia

ABELLÁN, Manuel L.

- 1992 "Rechazo y recuperación de la narrativa del exilio: Max Aub", conferencia inédita en curso *Max Aub: prototipo del intelectual comunitario para el siglo XXI*, Segorbe, julio

ABRAHAM, Pierre

- 1961 "Le prince de l'humour" (Reseña *Jusep Torres Campalans*), *Europe* (¿París?), abril (leg. prov. 2-A, A-B. *Max Ab*)

ABRIL, Manuel

- 1925 "La crítica de Arte: sus fundamentos y su alcance", *Alfar*, núm. 51, La Coruña, (74)
- 1927 "Juan Gris", *La Gaceta Literaria*, núm. 11 (Homenaje a Gongora), Madrid, 1-VI (67)

1927b "Monografía de arte: Victorio Macho", *La Gaceta Literaria*, núm. 16, Madrid, 15-VIII (98) [El crítico Juan de la Encina incluye al comienzo de esta monografía unos diálogos imaginarios con el escultor]

1928 "El arte moderno y los católicos", *La Gaceta Literaria*, núm. 31, Madrid, 1-IV (194). [Especial de Semana Santa. Catolicismo y Literatura]

ACOSTA MONTORO, José

1965 "Jusep Torres Campalans", *El Diario Vasco*, San Sebastián, 7 de marzo (Leg. prov. 2-A, A-B).

AGOSTINI DEL RIO, A.

1963 "Los cuentos de Max Aub", *Revista Hispánica Moderna* XXIX, 1 Nueva York.

AGUILERA CERNI, Vicente

1954 "Sobre los Orígenes del Arte Abstracto", *Insula*, 104, Madrid, 1 agosto, p. 9

1988 *Historia del Arte Valenciano*, vol. 6: *El siglo X hasta la guerra del 36*, Valencia, Consorcio de editores Valencianos

AGUILERA CERNI, Vicente (Comp.)

1975 *La postguerra. Documentos y testimonios I y II*, Erandio, Ministerio Educación y Ciencia

AGUIRRE SIRERA, José Luis

1992 "Noticia del relato en Max Aub", ponencia inédita de curso *Max Aub: prototipo del intelectual comunitario para el siglo XXI*, Segorbe, julio.

ALTARES, Pedro

1991 "Mi visión de Max Aub" (Conferencia inédita inauguración exposición Max Aub), Segorbe, Mayo 1991.

ALBERTI, Rafael

1984 *Lo que cante y dije de Picasso*, Barcelona, Bruguera

ALBORNOZ, Aurora de

1976 "Poesía de la España Peregrina: Crónica incompleta", vol. IV, *Cultura y Literatura de El exilio español de 1939*, dirigida por José Luis Abellán, Madrid, Taurus

ALEIXANDRE, Vicente

1959 "Carta a Max Aub", *Insula*, octubre, p. 2 (También Leg. prov. 2-A, A-B. Incluye dibujo de Max Aub *Autorretrato del espejo*)

1965 "En la Ciudad (Max Aub)", *Revista de la Universidad de México*, XX, 1, México, septiembre, p. 9

1973 "Última visita", *Cuadernos Americanos*, México, núm. 1, marzo-abril, p. 58-60.

ALIX, Josefina

1993 "Guernica, Historia de un Cuadro", *Poesía*, 39-40, Madrid

ALONSO, Amado

1984 *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en "La Gloria de D. Ramiro"*, Madrid, Gredos

ALVARADO, José

1958 "Correo menor", *Excelsior*, México, 20-7 (Leg. prov. 2-A, A-B)

1973 "Hombre entre dos guerras", *Cuadernos Americanos*, México, núm. 1, marzo-abril, pp. 60-62.

ALVAREZ, José Rogelio

1977 *Enciclopedia de México*, México

AMELL, Samuel

- 1992 "Max Aub, Luis Buñuel y el cine", conferencia inédita del curso *Max Aub. prototipo del intelectual comunitario para el siglo XXI*, Segorbe, julio.

AMON, Santiago

- 1977 "El Guernica de Larrea" (Véase LARREA, 1977)
 1978 "El 'Guernica' y la serpiente de verano" en *El País*, Madrid, 10-8-1978
 1989 *Picasso*, Madrid, Visor

ANDRENIO

- 1927 "Zola en España", *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1-XI

ANDUJAR, Manuel

- 1973 "Cita con Max Aub en "El laberinto mágico", desde Levante, caras y caretas de Madrid", *Cuadernos Americanos*, México, núm. 3, mayo-junio, pp. 58-61
 1983 "En este siglo de los exodos. El exilio español de 1939", en *El exilio español en México*, Madrid, dic. 1983-Feb. 1984.

ANONIMO

- 1923 "Noticias de Arte" [Comentario al Salón de Otoño de París, contra Juan de la Encina], *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 1-XI, p. 15
 1923b (Próxima aparición en París de "Avant et après de Paul Gauguin), *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 1-XII-1923
 1929 "Un libro del hispanista Cassou. La joven generación española" [reseña], *La Gaceta Literaria*, 54, Madrid, 15-III (353)
 1929b "Alberto Romero. La tragedia de Miguel Orozco" [reseña de libros], *La Gaceta Literaria*, núm. 55, Madrid, 1-IV (371)
 1930 "Genard Lahuerta y Pedro Sánchez" [Reseña exposición en *El Heraldo de Madrid*], *La Gaceta Literaria*, núm. 79, Madrid, 1-IV (108)
 1930b "Pedro Sánchez y Genaro Lahuerta" en *El Heraldo de Madrid*, 8-III, p. 15

- 1941 "Presencia del poeta", *España peregrina*, núm. 10, México, II semestre, p. 70-71
- 1958 (Reseña *Jusep Torres Campalans*), *Excelsior*, México, 1-6 (Leg. prov. 2-A, A-B)
- 1958b "Influencia de un cuadro de Torres Campalans", *Excelsior*, México, 5-6 (Leg. prov. 2-A, A-B)
- 1958c (Reseña *Jusep Torres Campalans*), *Excelsior*, México, 28-6 (Leg. prov. 2-A, A-B)
- 1958d (Reseña y fragmento de *Jusep Torres Campalans*), *La Gaceta*, (F.C.E.), México, junio (Leg. prov. 2-A, A-B)
- 1958e (Reseña *Jusep Torres Campalans*) *Excelsior*, México, 2-7 (Leg. prov. 2-A, A-B)
- 1958f (Reseña *Jusep Torres Campalans*) *Excelsior*, México, 4-7 (Leg. prov. 2-A, A-B)
- 1958g (Reseña *Jusep Torres Campalans*) *Excelsior*, México, 11-7 (Leg. prov. 2-A, A-B)
- 1958h (Variedades. Acerca de *Jusep Torres Campalans*), *Excelsior*, México, 20-7 (Leg. prov. 2-A, A-B)
- 1958i "El escándalo artístico de J. T. Campalans", *Excelsior*, México, 22-7 (Leg. prov. 2-A, A-B)
- 1959 (Reseña *Jusep Torres Campalans*) *La Prensa*, Buenos Aires, 8-5 (Leg. prov. 2-A, A-B)
- 1961 (Reseña *Jusep Torres Campalans*) *Excelsior*, México, 12-3 (Leg. prov. 2-A, A-B)
- 1961b "J.T.C., R.I.P.", *Time*, (¿Nueva York?), 28.4 (Leg. prov. 2-A, A-B)
- 1961c (Reseña *Jusep Torres Campalans*.) *Ebano* (¿Roma?), 19-6 (Leg. prov. 2-A, A-B)

- 1962 "Max Aub, Jusep Torres Campalans", *Lybrary Journal*, 12.1 (Leg. prov. 2-A, A-B)
- 1962b "Jusep Torres Campalans", *Kansas City Star*, 12.2 y *Craft Harizons* 11 (Leg. prov. 2-A, A-B)
- 1962c "La poesía mexicana de hoy", *Gazette Harward University*, (Harward), 25.10. (Leg. prov. 2-A, A-B)
- 1962d "Artist Campalans", *The New York Times*, Nueva York, 28.10 (Leg. prov. 2-A, A-B)
- 1962e "A Real "Artistic", *The Nashville. Tennessean*, 25.11 (Leg. prov. 2-A, A-B)
- 1962f (Reseña *Jusep Torres Campalans*) *Excelsior*, México, 25.11 (Leg. prov. 2-A, A-B)
- 1962g (Reseña *Jusep Torres Campalans*), *El día*, (¿Montevideo?), 6 diciembre (Leg. prov. 2-A, A-B)
- 1963 (Reseña *Jusep Torres Campalans*), *Art Direction*, marzo (Leg. prov. 2-1, A-B)
- 1963b "El pintor que nunca existió", [*¿Ya?: España Semanal*] 30.6 (reseña con motivo de la distribución de Seix Barral del libro publicado en México en 1958) (Leg. prov. 2-1, A-B)
- 1965 "Mundo y Fantasía: Max Aub, 'Jusep Torres Campalans", *Informaciones*, (¿Madrid?), 23 enero (Leg. prov. 2-A, A-B)
- 1965b "Ghostly genius of Catalonia", *The Economist*, Londres, 4-9, p. 869 (Leg. prov. 2-A, A-B)

APOLLINAIRE, G.

- 1979 "Los pintores cubistas (1913)" (Véase GONZÁLEZ GARCÍA, et al., 1979: 56-64)

ARA, Carlos

- 1992 "Chiapas, reserva india", en *El País*, Madrid, 28-III-1993

ARAGON, L.

- 1971 *Henri Matisse, roman* (2 vol.), París, Gallimard (N.R.F.)
- 1978 *Aniceto o el panorama, novela* (Trad. Noëlle Boër y María Victoria Cirlot. t.o. *Anicet ou le panorama, roman*, 1921), Barcelona, Bruguera.
- 1979 *El campesino de París*, trad. Noëlle Boer y María Victoria Cirlot (t.o. *Le paysan de París*), Barcelona, Bruguera
- 1981 *Écrits sur l'art moderne*, París, Flammarion

ARAGON, L. BRETON, A

- 1973 *Surrealismo frente a realismo socialista*, Barcelona, Tusquets [Títulos originales: *Limites non-frontières du surréalisme, visite à Léon Trotsky, Pour un art révolutionnaire indépendant, L'art des fous, la clé des champs, Pourquoi nous cache-t-on la peinture russe contemporaine? Du "réalisme socialiste" comme moyen d'extermination morale* están incluidos en el volumen titulado *La clé des champs* de André Breton (Jean-Jacques Pauvert, 1967) y *Parenthèse sur les prix Stalin y A Moscou il y a des sculpteurs* de Louis Aragon, artículos publicados en *Les Lettres Françaises* (núms. 399 y 409 del 31 de enero de 1952 y 10-7 de abril de 1952, respectivamente)]

ARAQUISTAIN, Luis

- 1934 "José Ortega y Gasset: profeta del fracaso de las masas, I", *Leviatan*, núm. 5, Madrid, septiembre
- 1935 "José Ortega y Gasset: profeta del fracaso de las masas, II", *Leviatan*, núm. 5, Madrid, enero
- 1953 "Pablo Picasso: Anarquista Ibérico" (texto mecanografiado, Archivo Histórico Nacional, Leg. 53/P1 (a-b). Publicado en *Informaciones de las Artes y las Letras* 12 de abril de 1973)

ARAZO, María Angeles

- 1968 "Pedro de Valencia cuenta su vida", *Las Provincias*, Valencia, 4, 5, 7 y 8 de mayo, p. 3

ARCONADA, Cesar M.

- 1929 "Libros recibidos. Max Aub: *Geografía*" *La Gaceta Literaria*, núm. 62, Madrid, 15-VI (407)

AREAN, Carlos

- 1973 "La coherencia interna en la evolución de Picasso", en *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 277-278, Madrid, julio-agosto, pp. 7-25

ARIAS, Juan

- 1992 "Unamuno se confiesa", *El País. Babelia*, Madrid, 25-I, pp.4-5.

ARTAUD, Antonin

- 1963 "La cara humana" (trad. Max Aub), *Revista de la Universidad de México*, México, noviembre 1963, pp. 8-10

ASHTON, Dore

- 1980 *A Fable of Modern Art*, New York, Thames and Hudson
- 1981 "Picasso y Frenhofer: La idea del arte moderno" (trad. Homero Alsina Thevenet. "El dilema moderno" es introducción al cap. IV de *A Fable of Modern Art*, reproducido en *Artscanada*, Toronto, septiembre-octubre de 1980, pp. 1 a 6. Véase COMBALÍA, 1981: 88-98)

ASSOULINE, Pierre

- 1990 *En el nombre del Arte. Biografía de D.H. Kahnweiler*, (trad. esp. de Manuel Serrat Crespo, e.o. *L' homme de l'art*, París, Balland, 1988), Barcelona, Ed. B.

AULLÓN DE HARO, Pedro

1987 *Los generos ensayísticos en el siglo XX*, Madrid, Taurus

AYALA, Francisco

1969 *Obras narrativas completas*, México

1973 "La gallina ciega", *Cuadernos Americanos*, México, núm. 1, marzo-abril, pp. 62-65. [Artículo que también publicaría en *Insula* por el mismo motivo, homenaje a Max Aub. julio-agosto 1973, p. 1 y 3]

1973b "La gallina ciega", *Insula*, Madrid, 320-321, julio-agosto, p.1 y 3.

1982 *Recuerdos y olvidos*, Madrid.

1992 "Dolor del exilio, afinidad con América" [discurso a la entrega del Premio Cervantes], *ABC*, Madrid, 24-4, p. 49-51

1992b "Experiencia del exilio", conferencia inédita del curso *Max Aub: prototipo del intelectual comunitario para el siglo XXI*, Segorbe, julio.

AZNAR SOLER, Manuel

1987 *II. Congreso Internacional de escritores para la defensa de la cultura. Vol. II, Literatura española y antifascismo (1927-1939)*, Valencia, Generalitat Valenciana.

1992 "El humanismo socialista de Max Aub en su teatro mayor", conferencia inédita del curso *Max Aub: prototipo del intelectual comunitario para el siglo XXI*, Segorbe, julio.

1992b "El teatro del exilio: Max Aub", conferencia en el curso *Exiliados: obra y memoria del exilio valenciano en América*, Valencia, Universitat de València.

BAEDEKER, K.

1903 *Paris et ses Environs: Manuel du voyageur*, Leipzig-París (A-B)

BALDACCI, Luigi

- 1963 "Un eroe contemporáneo: Campalans pittore inesistente", *Epoca*, (¿Milán?) 7 julio (Leg. prov. 2-A, A-B)

BALLESTER, José María

- 1978 "El exilio de los artistas plásticos" en vol. V *Arte y ciencia de El exilio español de 1939* (Véase ABELLÁN, 1976)

BARGA, Corpus

- 1973 "La vocación y la fidelidad de Max Aub", en *Cuadernos Americanos*, 3, México, mayo-junio, pp. 62-64

BAROJA, Pio

- 1939 *Ayer y hoy*, Santiago de Chile, Ed. Ercilla
1955 *Memorias*, Madrid, Minotauro

BARTHES, R. LEFEBRE, H. y GOLDMANN, L

- 1969 *Literatura y sociedad*, (Trad. R. de la Iglesia), Barcelona, Martínez Roca.

BAUDELAIRE, Charles

- 1988 *Les Fleurs du Mal*, París, Garnier
1989 *Lo cómico y la caricatura* (trad. Carmen Santos), Madrid, Visor

BAUER, Hermann

- 1983 *Historiografía del Arte*, (trad. Rafael Lupiani. e.o. *Kunsthistorik, Eine Kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*, Munich, 1976)
Madrid, Taurus

BAYÓN, Damián (ed.)

- 1985 *Arte Moderno en América Latina*, Madrid, Taurus

BAYÓN, Damián

1985 "Artes visuales en México" [Véase BAYÓN (ed.), 1985]

BELTRÁN DE HEREDIA, Pablo

1970 "España en la muerte de Galdós" (véase ROGERS, 1979)

BENET, Rafael

(1947) *Isidro Nonell y su época*, Barcelona, Iberia (A-B)

BENJAMIN, Walter

19734 *Discursos interrumpidos I*, Prólogo, trad. y notas Jesús Aguirre, Madrid, Taurus.

BERGAMIN, José

1928 "Ni arte ni parte", *La Gaceta Literaria*, núm. 31 [Especial Semana Santa. Catolicismo y Literatura], Madrid, 1-IV, p. 1

1937 "Pintar como querer", *Hora de España*, Valercia, mayo, p. 13-25

1940 "La del 14 de abril", *España peregrina*, núm. 3, México, 15-IV, p. 99.

1972 *De una España Peregrina*, Madrid, Al-Borak

BERGER, Morroe

1979 *La novela y las ciencias sociales. Mundos reales e imaginarios*, (trad. Francisco González Aramburo, e.o. *Real and Imagined Worlds. The Novel and the Social Science*, Cambridge, Harvard University Press, 1977) México, F. C. E.

BERNADAC, Marie-Laure y Piot Chr.(presentación y notas)

1989 *Picasso. Écrits*, (Con trad. esp. Albert Bensoussan y prefacio Michel Leiris) París, Gallimard

BLANCO AGUINAGA, Carlos

- 1991 "Otros tiempos, otros espacios en la narrativa española del exilio en América" (Véase Nicolás SÁNCHEZ ALBORNOZ, comp., 1991)

BLANCO CORIS, J.

- 1923 "Otro de los ídolos del modernismo: Paul Gauguin", *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 1-VI-1923, p. 4-6
- 1923b "Un renunciador de los clásico", *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 1-VIII-1923, p. 2-4
- 1923c "No estamos solos... en la campaña contra el modernismo", *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 15-VIII-1923
- 1923d "Desconcierto general", *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 1-XI-1923, p. 2
- 1923e "¿Ideas nuevas?", *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 15-XI-1923, p. 4-5
- 1923f "Insistiendo en nuestra Campaña" *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 1-XII-1923, p. 6

BLANCO-FOMBONA, R.

- 1930 "América y Unamuno", *La Gaceta Literaria*, núm. 78, Madrid, 15-III

BLOCH, Marc

- 1952 *Introducción a la Historia* (trad. Pablo González Casanova y Max Aub, e.o. *Apologie pour l'Histoire ou Metier d'historien*), México, F. C. E.

BLOM, Frans

- 1944 "Palabras preliminares" (Véase DUBY, 1944: IX-X)

BLOM, Frans, DUBY, Gertrude

- 1955 *La selva lacandona: Andanzas arqueológicas*, 2 vol. México (A-B Max Aub)

BOLTA, Marisa

- 1992 "Reivindicación de Max Aub", en *El Mundo*, Madrid, 14-7

BONET CORREA, Antonio

- 1976 "Semblanza de Julius von Schlosser", presentación de *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte* (véase SCHLOSSER, 1976)

BOWIE, Theodore Robert

- 1950 *The painter in French Fiction*, Universiti of Nort Carolina

BOZAL, Valeriano

- 1963 "El realismo social en España", *Suma y sigue del arte contemporáneo*, Valencia, núm. 3, abril-junio
- 1966 *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*, Madrid, Ciencia Nueva
- 1966 "La renovación artística de 1925 en España" en *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 194, Madrid
- 1967 *El realismo plástico en España de 1900 a 1936*, Barcelona, Península.
- 1992 *Pintura y escultura española del s. XX (1900-1939)*, Madrid, Espasa-Calpe.

BRETON, André

- 1971 *Position politique du surréalisme*, París
- 1991 *Antología del humor negro*, (trad. Joaquín Jordá, e.o. *Anthologie de l'humor noir*, París, 1939), Barcelona, Anagrama

BRETON, A. ARAGON, L.

- 1973 *Surrealismo frente a realismo socialista*, Barcelona, Tusquets

BRIFFAULT, Herma

- 1962 "Books" (Reseña J.T.C.) en *La Voz*, Nueva York, diciembre (Leg. prov. 2-A A-B)

BRIHUEGA, Jaime

- 1981 *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid, Istmo.

- 1982 *La vanguardia y la República*, Madrid, Cátedra.
- 1982b *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales (Las vanguardias artísticas en España: 1910-1931)*, Madrid, Cátedra.
- 1989 "Arte y Estado", conferencia en curso *Perspectivas del arte español actual*, El Escorial, Univ. Complutense, agosto.

BUCKLEY, Ramón

- 1970 "Francisco Ayala y el arte de vanguardia", *Insula*, Madrid, núm. 178, enero, p. 1.

BUCKLEY, R. Y CRISPIN, J.

- 1973 *Las vanguardias españolas (1925-1935)*, Madrid

BUERO VALLEJO, Antonio

- 1973 "El teatro de Aub y su espera infinita", *Cuadernos Americanos*, México, núm. 3, mayo-junio, pp. 64-70.

BUÑUEL, Luis

- 1982 *Mi ultimo suspiro (memorias)*, (Colab. Jean-Claude Carrière. Trad. Ana María de la Fuente) Barcelona, Plaza Janés
- 1987 *Mi ultimo suspiro*, trad. Ana María de la Fuente, Barcelona, Plaza Janés

BUONO, Oreste del

- 1963 "Incontro con Max Aub: Spiegata la "nascita" di Campalans", *Corriere della Sera*, (¿Roma?), 16 junio (Leg. prov. 2-A, A-B)
- 1963 "Spiegata la "nascita" de Campalans", *Domenica*, 16 junio (Leg. prov. 2-A, A-B)

BURKE, Peter

- 1993 "Encuentros culturales", *El País. Babelia*, Madrid, 29-7, p. 7

C., R.

1961 "Jusep Torres Campalans", *Le Figaro*, (París), 25-4 (Leg. prov. 2-A, A-B)

CABANNE, Pierre

1982 *El siglo de Picasso. II La guerra. Gloria y soledad (1937-1973)*, Madrid, Ministerio de Cultura

CALVO HERNANDO, Manuel

1965 "Un pintor que nunca existió", *Ya*, Madrid, 7.2 (Leg. prov. 2-A, A-B)

CALVO SERRALLER, Francisco

1976 *Comprender el Arte* (Véase. V.V.A.A, 1976)

1981 *El Guernica de Picasso, Madrid, Alianza*

1986 "La novela de Monet", Catálogo exposición *Monet*, Madrid, Ministerio de cultura

1987 *Imágenes de lo insignificante*, Madrid, Taurus

1988 *España: medio siglo de arte de vanguardia 1939-1985*, Madrid

1988b *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza.

1989 "Encuentro imprevisible", (Véase VV AA, 1989: 119-127)

1990 *La novela del artista. Imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850*, Madrid, Mondadori.

1990b *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990). De Eduardo Rosales a Miquel Barceló*, Madrid, Alianza.

1990c "La pintura narrada", *Claves. De razón práctica*, Madrid, 4, julio-agosto.

1991 (*Amor y luz: Diaz-Castilla. Homenaje a San Juan de la Cruz*), texto de catálogo, Avila, Caja de Ahorros

- 1991b "La biografía como género artístico", conferencia de curso *Biografías de Artistas*, Madrid, Museo del Prado, 15 Oct. [Consultada copia mecanografiada por cortesía del autor y publicada posteriormente en 1992, véase VVAA, *Veintitres biografías de pintores*, pp. 11 a 28]
- 1991c "La imagen del artista en la época contemporánea", ciclo de conferencias *Seminarios en el Círculo*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, del 22 al 30 de abril.
- 1991d "Lo novelesco y lo novelado de la vida de los artistas (Una nueva fuente para la historiografía contemporánea)", *Revista de Occidente*, 117, 2, pp. 47-60.
- 1992 *Enciclopedia del arte español del siglo XX* (2 vol.), Madrid, Mondadori.
- 1992b *La senda extraviada del arte. Ensayos sobre lo excéntrico en las vanguardias*, Madrid, Mondadori.
- 1992c "Muere el pintor Hernando Viñes, último superviviente de la Escuela de París", *El País*, Madrid, 27-2
- 1993b "El destino de los artistas", *El País. Babelia*, 8-5, p.2-3

CÁMIO, Pedro G.

- 1923 "Artistas contemporáneos: Cecilio Pla", *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 1-III-1923, p.6-7

CAMON AZNAR, José

- 1956 *Picasso y el cubismo*, Madrid, Espasa-Calpe
- 1973 "Panorámica de Picasso", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 277-278, Madrid, julio-agosto, pp. 21-25

CAMPO RIBERA, Francisco

- 1958 "Max Aub y Jusep Torres", *Excelsior*, México, 20 agosto (Leg. prov. 2-A, A-B)

CAMPOS, Julieta

- 1964 "La imagen en el espejo", *Revista de la Universidad de México*, 12(18),
México, agosto

CAMPOY, A.M.

- 1973 *Genaro Lahuerta*, Madrid, Dirección General BBAA. Ministerio de Educación y
Ciencia.
- 1979 *Vida y obra de Genaro Lahuerta*. Valencia, Ed. Vicent García.

CANO, José Luis

- 1970 "Max Aub biógrafo: *Jusep Torres Cmpalans*", *Insula*, núm. 288, Madrid, nov.,
p. 8-9.

CANSINOS-ASSENS, Rafael

- 1980-81 "Algunos fragmentos de La novela de un literato" en *Poesía*, núm. 10,
Madrid, invierno.

CARAMASCHI, Enzo

- 1985 *Arts visuels et litterature. De Stendhal a l'Impresionnisme*, París. Bibl.
della Ricerca. Cultura straniera.

CARDIEL REYES, Raúl

- 1973 "La tragedia del buque "San Juan", *Cuadernos Americanos*, México, núm. 1,
marzo-abril, pp. 96-101

CARDOZA Y ARAGON, Luis

- 1983 *Orozco*, México, F.C.E. [1a ed. 1959]

CARMONA, Eugenio

- 1991 *Picasso, Miró, Dalí. Y los orígenes del Arte Contemporáneo en España,
1900-1936*, Catálogo de exposición, Francfort, Centro de Arte Reina Sofía.

CARNER, José

1940 "Alfonso Reyes y España", *España peregrina*, núm. 1, México, febrero, p. 37

CARO LOPEZ, Ramón

1958 "La señora Nelken y Torres Campalans", *Excelsior*, México, 24-7 (Leg. prov. 2-A, A-B)

CARPEAUX, Otto María

¿1961? "A Descoberta de Aub", *Diario de noticens*, Rio de Janeiro (Leg. prov. 2-A, A-B)

CARY, Joyce

1973 *La boca del caballo* (trad. Narciso Pousa), Madrid, Alianza.

CASTAÑAR, Fulgencio

1992 *El compromiso en la novela de la II República*, Madrid, siglo XXI.

CASTELLANOS, Rosario

1963 "Metamorfosis de la hechicera" [A Remedios Varo], *Revista de la Universidad de México*, México, diciembre

CASTRO, Américo

1967 "Media un milenio entre las palabras España y español", *Insula*, 252, Madrid, nov.

1967b "Sobre el no querer entender nuestra historia", *Insula*, 247, Madrid, junio, pp. 1 y 12

CASSOU, Jean

1935 "Exámen de conciencia del intelectual", *Leviatan*, núm. 13, Madrid, mayo

1961 "Cet homme est le héros du canular le plus vertigineux du siècle: toute la

- realite est peut etre imaginaire", *Arts*, París, 15 al 21 de marzo (Leg. prov. 2-A, A-B)
- 1961b "Jusep Torres Campalans. Le Rimbaud de la peinture moderne", *Bolletín de la N.R.F.*, París, Gallimard, mayo (Leg. prov. 2-A, A-B.)
- 1961c *Jusep Torres Campalans. Présentation*, París, Gallimard (Cortesía Elena Aub. Véanse apéndices)
- 1962 (Texto Jean Cassou, Nota Max Aub) Catálogo exposición en la Bodley Gallery (223 East 60th Street N. Y. C.), del 29 de octubre al 19 de noviembre (Leg. prov. 2-A, A-B)
- 1974 "Tumba de Miguel Hernández" (trad. Manuel García), *Revista de Occidente*, (II época) núm. 139, Madrid, octubre
- 1977 "Retrato de Unamuno" (Véase UNAMUNO, 1977: 39)
- 1981 *Une vie pour la liberté*, París, Robert Laffont
- 1990 *Les Sources du XXe. siècle. Les arts en Europe de 1884 à 1914*, París.

CAUDET, Francisco

- 1976 *Cultura y exilio. La revista "España Peregrina" (1940)*, Valencia, Fernando Torres
- 1992 *El exilio republicano en México. Las revistas literarias (1939-1971)*, Madrid, Fundación Banco Exterior.

CELA, Camilo José

- 1972 "Max Aub", *Papeles de Son Armadans*, Palma de Mallorca

CENDRARS, Blaise

- 1980-81 "Antología negra", trad. de Manuel Azaña, semblanza por Philippe Soupault, *Poesía*, núm. 10, Madrid, invierno

CERVANTES, Miguel de

- 1977 *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Cupsa Editorial

CHABAS, Juan

1952 *Literatura Española Contemporánea*, La Habana.

CHABRUN, Jean-François

1961 "Max Aub: J'ai mystifié deux continents avec mon faux super Picasso", *Télé 7 jours*, París, 22.4 (Leg. prov. 2-A, A-B)

CHACEL, Rosa

1937 "Carta a José Bergamín sobre anarquía y cristianismo", *Hora de España*, Valencia, julio

CHARTIER, Roger

1993 "Narración y verdad", *El País. Babelia*, Madrid, 29-7, p. 3-4

CHAVARRI, Raúl

1973 "Picasso en su siglo", en *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 277-278, Madrid, julio-agosto, pp. 26-30

CHECA, F.; GARCIA, M. de los S.; MORAN, J.M.

1980 *Guía para el estudio de la Historia del Arte*, Madrid, Cátedra.

CINTIOLI, Giuseppe

1963 "Dodici domande allo scrittore messicano: Max Aub spiega perchè creò il maestro di Picasso", *Il Giorno*, 12 junio (Leg. prov. 2-1, A-B)

1963b "Nota del traduttore" (introducción a *Jusep Torres Campalans*), (Véase AUB, 1963b)

CLARK, Vernon

1981 "El mural *Guernica*: Picasso y la protesta social" [trad. Homero Alsina Thevenet. Publicado en *Science and Society*, vol. V, núm. 1, invierno de 1941, pp. 72 a 78 y reproducido en Gert Schiff (ed.), *Picasso in*

Perspective, Prentice Hall, Englewoods Cliffs (Nueva Jersey), 1976, pp. 97 a 103. Véase COMBALÍA, 1981: 185-191]

COLLAZOS, Oscar

1982 *Malraux: El autor y su obra*, Barcelona, Barcanova

COMBALIA DEXEUS, V. (ed.)

1981 *Estudios sobre Picasso*, (trad. varios) Barcelona, Gustavo Gili.

COLONGE, Chantal

1978 "Lectures de Picasso", en *Mélanges à la mémoire d'André Joucla-Rouau*, Aix-en-Provence, Université de Provence, pp. 137-156

COMBALIA DEXEUS, V.

1993 "Victor Hugo, pintor", en *El País, Babelia*, Madrid, 27-III, p. 8

CONCHON, Georges

1961 "Les snobs retrouvent les fantômes", *Arts*, (¿París?), 1-7, marzo (Leg. prov. 2-1, A-B)

CONTE, Rafael

1969 "La novela española del exilio", *Cuadernos para el Dialogo*, XIV, extr., mayo.

COOPER, Douglas (Ed.)

1956 *Letters of Juan Gris [1913-1927]*, Londres, (núm. 8 de la edición privada de 300 copias numeradas)

CORPUS BARGA (seud. Andrés García de la Barga)

1961 "De un mes a otro" [reseña J.T.C.], *Insula*, 176-177, Madrid, julio-agosto

1973 "La vocación y la fidelidad de Max Aub", *Cuadernos Americanos*, México, núm. 3, mayo-junio, pp. 62-64.

CORRALES EGEA

1973 "Max en el recuerdo", *Insula*, Madrid, 320-321, julio-agosto.

CORTENOVA, Giorgio

1991 *Picasso*, (trad. C. Muñoz del Río y A. Rodríguez), Milán

COUFFON, Claude

1961 "Para conocer a Jusep Torres Campalans" (entrevista a Max Aub), *Les Lettres Nouvelles*, París, 11 de marzo (Leg. prov. 2-A, A-B)

CREPELLE, Jean Paul

1983 *La vida cotidiana en el Montmartre de Picasso (1900-1910)*, (Trad. esp. de Inés Rivière, e. y t. o. *La vie quotidienne a Montmartre au temps de Picasso 1900-1910*, París, 1978, Hachette), Barcelona, Arcos Vergara.

CROCE, B.

1967 *Teoría e Historia de la Historiografía*, Madrid, Breviario de Estética

CUETO, Mireya

1964 "Remedios Varo", *Revista Universidad de México*, 4 (19), México, diciembre

DARIO, Ruben

1968 *Azul*, Madrid, 1968 (e.o. 1937)

DASCA, Susa

1991 "Segorbe recibirá el legado de Max Aub", en *Diario 16*, Madrid, 29-5

DELPERRIE DE BAYAC, Jacques

1980 *Las brigadas internacionales* (trad. Martín Lendínez, e.o. *Les Brigades Internationales*, París 1968), Madrid, Jucar.

DEROUET, Christian (Ed.)

- 1990 "Juan Gris, la época de las restricciones", *Juan Gris. Cartas. Dibujos. 1915-1921*, Valencia, IVAM, 23 oct. de 1990 al 13 enero 1991

DIAZ, Carlos

- 1977 *Las teorías anarquistas*, Madrid, Zero

DIEZ CANEDO, Enrique

- 1971 "San Juan" (prólogo al drama de Max Aub *San Juan*, 1943. Véase AUB, 1971: 41 y AUB, 1992: 25-26)

DOMENCHINA, J.J.

- 1958 "Entretanto las pinturas se venden", *Tiempo*, México, 21-7 (Leg. prov. 2-1, A-B)

DOMENECH, Ricardo

- 1971 "En el fantasma del papel" (véase AUB, 1971: 43-47)
- 1973 "Semblanza del último Max Aub", *Insula*, Madrid, 320-321, julio-agosto
- 1976 "Aproximación al teatro del exilio", en vol. IV *Cultura y literatura de El exilio español de 1939* dirigida por José Luis Abellán, Madrid, Taurus.

DOMINGO, José

- 1968 "Con Max Aub en el Laberinto", *Insula*, 264, Madrid, nov.
- 1973 "Guía para el lector español de Max Aub", *Insula*, Madrid, 320-321, julio-agosto

D'ORS, Eugenio

- 1976 *Arte Vivo. Los precursores del Arte Contemporáneo*, Madrid, Espasa-Calpe.

DORIVAL, Bernard

- 1944 *Les Etapes de la peinture française contemporaine*, vol. II: *Le Fauvisme et le Cubisme (1905-1911)*, París [con marcas y acotaciones, A-B]

DREW EGBERT, Donald

- 1981 *El Arte y la Izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo de 1968*, (trad. Homero Alsina, t.o. *Social Radicalism and the Arts Western Europe. A Cultural History from the French Revolution to 1968*. e.o. 1969) Barcelona, Gustavo Gili

DUBY, Gertrude

- 1944 *Los Lacandones. Su pasado y su presente*, México, Secretaría de Educación Pública

DURAN, Manuel

- 1959 "Max Aub: Jusep Torres Campalans", *Cuadernos*, 39, París, nov.-dic., pp. 115-116
- 1967 "Américo Castro y la idea de la Historia", *Insula*, 245, Madrid, abril.
- 1973 "El último Max", *Cuadernos Americanos*, México, núm. 1, marzo-abril, pp. 65-68.
- 1973b "Max Aub, entre el humorismo y la ética", *Insula*, Madrid, 320-321, julio-agosto, p. 5.

DURAN, Manuel y Margery A. SAFIR

- 1975 "Acerca de Max Aub, Jorge Luis Borges y las biografías imaginarias", *La Palabra y el hombre*, 14, Xalapa, abril-junio 1975, pp. 62-68.

EASTON, M.

- 1964 *Artist and Writers in Paris. The Bohemian idea, 1803-1867*, Londres.

EDER, Rita

- 1985 "Pintura Mexicana (1920-1950)" [Véase BAYÓN (ed.), 1985: 160-169]

EDGAR, J. y BRISCOLL, J.R.

- 1962 "Trick and Treat at N.Y. Gallery Exhibit to Feature. Paintings By Artist Who Never Existed", *The Boston Sunday Globe*, (¿Boston?), 28-10 (Leg. prov. 2-A, A-B)

ELIZONDO, Salvador

- 1963 "Orígenes de Braque: Del Chat Noir a La Coupole", *Revista de la Universidad de México*, México, diciembre

EMBEITIA, Ma.

- 1967 "Max Aub y su generación", *Insula*, Madrid. núm. 253, diciembre, pp. 1 y 12.

ENCINA, Juan de la

- 1925 "Salón de artistas Ibéricos", *Alfar*, vol. IV, núm. 51, La Coruña, p. 71
- 1930 "Pedro Sánchez y Genaro Lahuerta" en *El Heraldo*, Madrid, 8 de marzo, p. 15
- 1941 *La Nueva Plástica*, México (A-B)
- 1958 *La pintura española*, México, Fondo de Cultura Económica

ENGUIX, Salvador

- 1992 "Un simposio define a Max Aub como prototipo del intelectual comunitario", en *La Vanguardia*, Barcelona, 12-7

ESCARPIT, Robert

- 1957 *Contracorrientes mexicanas. Baratillo de impresiones e ideas*, (Trad. Antonio Alatorre. Portada Elvira Gascón) México, antigua Librería Robledo.

ESPINA, Antonio

- 1925 "El paisaje en la pintura moderna", *Alfar*, La Coruña, V, núm. 53, octubre
 1928 "El arte de siempre y la espiritualidad. Para Manuel Abril", *La Gaceta Literaria*, núm. 33, Madrid, 1-V (210)
 1968 "Ojeada sobre Blasco Ibáñez", *Revista de Occidente*, (II época), núm. 58, Madrid, enero

ESTEBAN, Paloma

- 1992 "La colección más esperada", en *El País. Babelia*, Madrid, 5-9, pp. 14-15

FAJARDO, José Manuel

- 1992 "Max Aub, más español que nadie", en *Cambio 16*, núm. 1.079, Madrid, 27-7, pp.92-93-94

FALCES ELORZA, Juan

- 1935 "Los intelectuales y la lucha social en Francia", *Leviatan*, núm. 16, Madrid, agosto

FELIPE, León

- 1938 "El mundo de los pintores", *Hora de España*, Valencia, febrero

FERNANDEZ ARENAS, José

- 1992 *Teoría y metodología de la Historia del Arte*, Barcelona, Anthopos.

FERNANDEZ MARTINEZ, Dolores

- 1982 *La imagen del artista en la literatura de masas*, Memoria de licenciatura, Madrid, Universidad Complutense,
 1988 "La imagen del artista a través del humor", *I Congreso de Investigación en las Bellas Artes*, Madrid, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense.

FERSEN, L.

1935 "La bancarrota del anarquismo español", *Leviafan*, núm. 16, Madrid, agosto

FERRATER, Gabriel

1975 "Picasso", *Los cuadernos de la Gaya Ciencia. II, Arte y verdad*, Barcelona, octubre, pp. 89-132

1981 *Sobre pintura*, Barcelona, Seix Barral

FIELDING, H.

1989 *La historia de Tom Jones, expósito*, trad. Enrique de Juan, Barcelona, Planeta

FLORES OLEA, Victor

1963 "Lukács y el problema del arte", *Revista de la Universidad de México*, 12(17), México, agosto

FONTANA, Josep

1982 *Historia: Análisis del pasado y proyecto social*. Barcelona, Grijalbo.

FORTES, José Antonio

1992 "Literatura y Compromiso", ponencia inédita del curso *Max Aub: prototipo del intelectual comunitario para el siglo XXI*, Segorbe, julio

FOSCA, François

1956 *Bilan du Cubisme: Souvenir et documents*. París (A-B)

FOUCHET, Max-Pol

1961 "Fable", *L'Express*, (París), 6 abril (Leg. prov. 2-A, A-B)

FRANCASTEL, Galienne y Pierre

1978 *El Retrato* (Trad. Esther Alperín), Madrid, Cátedra

FREIXA, Mireia

1982 *Las vanguardias del siglo XIX*, Barcelona, Gustavo Gili

FREIXA, Mireia (et al)

1991 *Introducción a la Historia del Arte. Fundamentos teóricos y lenguajes artísticos*, Barcelona, Barcanova

FRENZEL, Elisabeth

1974 *Diccionario de Argumentos de la literatura Universal* (trad. Carmen Schade de Caneda), Madrid, Gredos

FREUD, Sigmund

1986 *El chiste y su relación con lo inconsciente*, (trad. Luis López Ballesteros y de Torres, e.o. *Dr Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*), Madrid, Alianza

FUENMAYOR, Domingo de

1961 "¿Si existiera Torres Campalans?", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 24-3 (Leg. prov. 2-A, A-B)

FUENTES, Carlos

1991 *La región más transparente*, Madrid, Cátedra [1a ed. 1958]

1993 *El naranjo*, Madrid, Alfaguara Hispánica

FUENTES, C. y GARCIA TERRES, J.

1958 "Las alegres bromas de dos pintores catalanes hacen reír al Mundo" *Mexico en la Cultura, Suplemento Novedades*, México, núm. 487, 13 julio, pp. 1 y 3 (Leg. prov. 2-A, A-B)

FUENTES, Victor

- 1970 "La novela social española en los años 1928-1931", *Insula*, 278, Madrid, enero, pp. 1, 12-13

GALLEGO, Julián

- 1973 "El tema español en Picasso", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 277-278, Madrid, julio-agosto, pp. 31-40

GALVIN, Virginia F.

- 1991 "Luis Mercader" (entrevista al hermano de Ramón Mercader), *Tribuna* (especial *La historia negra de la URSS*), 25-11, p. 8-10.

GAMONAL TORRES, Miguel Angel

- 1987 *Arte y política en la guerra civil española: El caso republicano*, Granada, Diputación Provincial

GAOS, José

- 1966 "La adaptación de un español a la sociedad hispanoamericana", *Revista de Occidente*, (II época), núm. 38, Madrid, mayo
- 1970 "Juventud y filosofía" (1942) en *Revista de la Universidad de México*, México, mayo,

GARCÍA, Manuel

- 1988 "El tema del mar en la pintura valenciana" (Véase VVAA, 1988)
- 1988 "El camino del mar: Lahuerta, Sánchez y Lozano" (Véase VVAA, 1988)
- 1991 "El cine oculto de Max Aub", *El Sol*, Valencia, 7 julio
- 1992 "Arte y exilio", conferencia en curso *Exiliados: obra y memoria del exilio valenciano en América*, Valencia, Universitat de València
- 1992b *Documenta Max Aub (1903-1972)*, [folleto de exposición] Segorbe, julio

GARCIA DE CARPI, Lucia

1986 *La pintura surrealista española (1924-1936)*, Madrid, Istmo.

GARCIA LORA, José

1965 "Fabulación dramática del fabuloso Max Aub", *Insula*, Madrid, 222 (mayo), p. 14; 223 (junio) y 224-225 (julio-agosto)

1973 "Algunos laberintos de Max Aub", *Cuadernos Americanos*, México, núm. 3, mayo-junio, pp. 70-75.

1973 "Unidad y pluralidad de Max Aub", *Insula*, Madrid, 320-321, julio-agosto, p. 15.

(GARCIA LUENGO, Eusebio) G.L., E.

1958 "Jusep Torres Campalans" en *Indice de artes y letras*, 120, Madrid, diciembre, p. 31

GARCIA MAZAS, José

1962 *El poeta y la escultora: La España que Huntington conoció*. (Prólogo de Pedro Laín Entralgo), Madrid, Publicación de The Hispanic Society of America. Ed. Revista de Occidente.

GARCIA PONCE, Juan

1971 *Vicente Rojo*, México

GARCIA SANCHEZ, Franklin B.

1992 "La literatura fantástica en la obra de Max Aub", ponencia inédita en curso *Max Aub: Prototipo del intelectual comunitario para el siglo XXI*, Segorbe, julio

GARCÍA SANCHIZ, Federico

1953 *He dicho: Memorias y secretos de las charlas con dificultades*, Madrid, Aguilar

GARCIA TERRES, Jaime

- 1973 "La Historia", *Cuadernos Americanos*, México, núm. 1, marzo-abril, pp. 68-70.

GAROSCI, Aldo

- 1981 *Los intelectuales y la guerra de España*, trad. de G. Guijarro, Madrid, Jucar [Los textos corresponden a 4 charlas de radio en 1956]

GASCH, Sebastián

- 1927 "Del Cubismo al Superrealismo" (Traducido de *La Nova Revista* por su autor), *La Gaceta Literaria*, núm. 20, Madrid, 15-X
- 1928 "Arte decorativo", *La Gaceta Literaria*, 37, Madrid, 1-VI (235)
- 1928b "Naturaleza y Arte", *La Gaceta Literaria*, núm. 25, Madrid, 1-I (155)
- 1929 "Dos pintores Valencianos" [Jenaro Lahuerta y Pedro Sánchez], *La Gaceta Literaria*, núm. 53, 1-III (351)
- 1929b "Belleza y realidad" *La Gaceta Literaria*, núm. 49, Madrid, 1-I (316)
- 1929c "Picasso y la tradición francesa: W. Uhde" [reseña de libros], *La Gaceta Literaria*, núm. 55, Madrid, 1-IV (367)
- 1929d "De un orden nuevo" *La Gaceta Literaria*, núm. 55, Madrid, 1-IV (367)
- 1929e "Superrealismo", *La Gaceta Literaria*, núm. 67, Madrid, 1-X, (437)
- 1930 "Picasso", *La Gaceta Literaria*, núm. 95, Madrid, 1-XII (363)
- 1930b "1830-1930", *La Gaceta Literaria*, núm. 91, Madrid, 1-X (301)
- 1930c "La querelle de l'art vivant", *La Gaceta Literaria*, Madrid, (septiembre ?) (221)
- 1930d "Ya vuelven los bárbaros, madre...", *La Gaceta Literaria*, núm. 84, Madrid, 15-VI (189)
- 1930e "Intensidad", *La Gaceta Literaria*, núm. 81, Madrid, 1-V (141)
- 1930f "Cosas vivas", *La Gaceta Literaria*, núm. 75, Madrid, 1-II (41)
- 1930g "Creación e imitación", *La Gaceta Literaria*, núm. 73, Madrid, 1-I (12-13)

- 1931 "Picasso dice", *La Gaceta Literaria*, núm. 98, Madrid, 15-1-1931, (32)
- 1935 "El retorn al realisme", en *Art*, 7, Barcelona, abril, pp. 194-195
- 1935 "Notes sobre la Lletgesa", en *Art*, 8, Barcelona, mayo, pp.225-226

GAUGUIN, Paul

- 1977 *Diario íntimo* (Trad. Lidia Netti), Buenos Aires, Centro Editor de América Latina
- 1978 *Noa-Noa*, México, Premia [trad. de Lorenzo Varela según el texto publicado en Buenos Aires, Poseidón, 1942]

GAYA, Ramón

- 1937 "España, toreros, Picasso", *Hora de España*, X, Valencia, Oct., pp. 27-33
- 1937b "Carta de un pintor a un cartelista", *Hora de España*, Valencia, enero, p. 54-56
- 1937c "Exposición de artes plásticas mexicanas", *Hora de España*, Valencia, septiembre, p. 69-70
- 1937d "Cartas de J.V. a Mistress D.H.", *Hora de España*, Valencia, diciembre, p. 53-65

GAYA NUÑO, Juan Antonio

- 1950 *Picasso*, Barcelona, Ed. Omega
- 1952 *La pintura española en el medio siglo*, Barcelona, Omega
- 1955 "Se mueren los 'Fauves'", *Insula*, 109, Madrid, 15-I, pp. 9-10
- 1955b "Palomino: un clásico de la Historia del Arte", *Insula*, 117, Madrid, 15 sept. p. 10
- 1964 *Pequeñas teorías de Arte*, Madrid, Taurus
- 1975 *Historia de la crítica de Arte en España*, Madrid, Iberico Europea de Ediciones

GENAVER, Emily

- 1962 "The New "Master" en *The Herald Tribune*, New York, section 4, oct. 28.
(Leg. prov. 2-1, A-B)

GEORGES-MICHEL, Michel

- 1954 *De Renoir a Picasso. Les Peintre que j'ai connus*, París, Librairie Arthème Fayard (A-B)

GEYMONAT, Ludovico

- 1985 *Historia de la Filosofía y de la Ciencia. El pensamiento contemporáneo*, (ed. Pere Lluís Font, trad. Juana Bignozzi), Barcelona, Crítica

GIMENEZ CABALLERO, Ernesto

- 1928 "Conversación con Marinetti", *La Gaceta Literaria*, núm. 28, Madrid, 15-II, (173)
- 1932 "El anarquismo y España", *La Gaceta Literaria*, núm. 122, Madrid, 15-II-1932 [Número especial redactado íntegramente por Ernesto Gimenez Caballero] (399-402)

GINER DE LOS RIOS, Francisco

- 1983 "Algunos recuerdos personales" en *El exilio español en México*, Cat. exp. Madrid, dic. 1983-feb. 1984.
- 1940 "El español del éxodo y del llanto de León Felipe", núm. 1, *España peregrina*, México, febrero, p. 39

GLENDINNING, Nigel

- 1983 *Goya y sus críticos*, trad. María Lozano, Madrid, Taurus [t.o. *Goya and his Critics*, New Haven y Londres, Yale University, 1977]

GOFF, Jacques con Roger CHARTIER y Jacques REVEL

- 1988 *La nueva historia*, Bilbao, Mensajero

GOMEZ DE LA SERNA, Ramón

- 1927 "El primer humorista español", *La Gaceta Literaria*, núm. 13 (Conmemoración centenario de Goya), Madrid, 1-VII (75)

GOMBRICH, Ernst H.

- 1968 *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, (trad. esp. de José María Valverde, 1963 *Meditations on a Hobby Horse*, Londres, Phaidon Press Ltd. 1963), Barcelona, Seix Farral
- 1979 *Arte e ilusión* (Trad. Gabriel Ferrater, e.o. *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Oxford, Phaidon Press. 1959), Barcelona, Gustavo Gili

GONZALEZ, Luis

- 1991 "Historiadores del exilio" [Véase SÁNCHEZ ALBORNOZ (comp.), 1991]

GONZALEZ ALCANTUD, José A.

- 1989 *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*, Barcelona, Anthropos

GONZALEZ CASANOVA, Manuel

- 1968 "Tamayo: sobre el oficio de pintor", *Revista de la Universidad de México*, XXII, 5, México, enero, pp. 11-13

GONZALEZ GARCÍA, A., CALVO SERRALLER, F., MARCHAN FIZ, S.

- 1979 *Escritos de Arte de Vanguardia. 1900/1945*, Madrid, Turner

GONZÁLEZ SANCHÍS, Miguel A.

- 1992 "El humanismo de un valenciano", en *Segorbim*, 11, Segorbe, marzo, p 15
- 1992b "La creatividad de Max Aub: Etapa primera (I)", *Villa de Altura. Publicación trimestral alturana*, verano.
- 1992c "Max Aub: bio-bibliografía", en *"San Juan". Tragedia* (véase AUB, 1992b: 107-121)

1992d "Max Aub, un valenciano para la juventud", en *Villa de Altura*, Altura, primavera

GOÑI, Javier

1992 "Max Aub, a chorro suelto" en *El País, Babelia*, Madrid, 1-8, p. 10

1992b "El laberinto desandado. Amistad y literatura en las cartas inéditas de Max Aub, procedentes de su legado depositado en Segorbe" en *El País. Babelia*, Madrid, 5-9, pp. 6-7

GÓRRIZ MARQUÉS, Vicente

1992 "Nota preliminar" a "*San Juan*". *Tragedia* (Véase AUB, 1992b)

GOYTISOLO, José Agustín

1973 (Carta a Jesús Silva Herzog), *Cuadernos Americanos*, México, núm. 1, marzo-abril, p. 71.

GRENER, Roger

1961 "Max Aub a réussi à vendre tous les tableaux d' un peintre qui n'existe pas et dont il a écrit une biographie", *France Soir*, (¿París?), 21-2 (Leg. prov. 2-A, A-B)

GREWE, Quentin

1963 "The character who was too real to stay inside a book", *Daily Mail*, 13.5 (Leg. prov. 2-A, A-B)

GRIS, Juan

1924 "De las posibilidades de la pintura", (trad. J. de J.V.) *Alfar*, IX, p. 24-30 [Nota: Conferencia pronunciada por su autor en la Sorbona, en el Grupo de Estudios Filosóficos y Científicos, el 15 de Mayo de 1924 y enviada expresamente para Alfar]

1956 *Letters of Juan Gris [1913-1927]* (véase COOPER, 1956)

1971 *De las posibilidades de la pintura y otros escritos*, (Trad. Juan Eduardo Cirlot), Barcelona, Gustavo Gili

1990 *Juan Gris. Cartas. Dibujos. 1915-1921* (Vid. Christian Derouet, Ed. y texto), Catálogo exposición, Valencia, IVAM, 23 oct. 1990 al 13 enero 1991

GUAL, E. F.

1958 "La palabra y la obra", *Excelsior*, México, 13, julio

GUBERN, Román

1973 "Max Aub en el cine", *Insula*, Madrid, 320-321, julio-agosto, p. 11.

1978 "Cine español en el exilio" vol. V *Arte y ciencia* (Vid. J. L. ABELLÁN, dir.) *El exilio español de 1939*, Madrid, Taurus.

GULLON, Germán

1976 "El ensayo y la crítica" en vol. IV *Cultura y literatura de El exilio español de 1939* dirigida por José Luis Abellán, Madrid, Taurus.

GULLON, Ricardo

1955 "La generación poética de 1925" en *Insula*, núm. 117, septiembre, pp. 3 y 12.

1957 "Los prosistas de la generación del 25" en *Insula* núm. 126, 15 de mayo.

1972 *De Goya al arte abstracto*, Madrid, Seminarios y Ediciones

GUTIERREZ SOLANA, José

1975 *La España negra*, Barcelona, Barral

HALBWACHS, Maurice

1950 *Las clases sociales* (Trad. Max Aub, e.o. *Analyse des mobiles dominantes qui orientent l'activité des individus dans la vie sociale*, 1938), México, Fondo de Cultura Económica.

HARO TECGLÉN, Eduardo:

1991 Prólogo a *Crímenes ejemplares*, Madrid, Ed. Calambur

HAUSER, Arnold

1974 *Historia social de la literatura y el Arte*, (trad. esp. de A. Tovar y F.P. Varas-Reyes. e.o. *The social history of art*, Londres, Routledge & Kegan, 1951), Madrid, Guadarrama [En *A-B* ed. 1957. Max Aub cita en J.T.C. ed. Madrid, 1957]

1975 *Soziologie der Kunst*, Citada trad. esp. Vicente Romano y Ramón G. Gotarelo, *Sociología del Arte*, Barcelona, Guadarrama

1975b *Teorías del Arte*, (trad. Felipe González Vicen), Madrid, Guadarrama

HERRERA NAVARRO

1992 "El pensamiento noventayochista y el joven Picasso" en *Goya*, núm. 231, Madrid, nov.-dic.

HESS, Walter

1978 *Documentos para la comprensión del arte moderno*, (Trad. José María Coco Ferraris, e.o. *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, 1956), Buenos Aires, Nueva Visión

HOYO, A. del.

1968 "Prólogo" a Max Aub, *Teatro Completo*, México, Aguilar.

HUYGUE, R.

1978 *El Arte y el mundo moderno*, Barcelona, Planeta

IBSEN, Henrik

1956 *Los Espectros*, Barcelona

IRIZARRY, Estelle

- 1979 *La broma literaria en nuestros días: Max Aub, Francisco Ayala, Ricardo Gullon, Carlos Ripoll, Cesar Tiempo*, New York, Eliseo Torres & Sons
- 1984 *Writer-Painters of Contemporary Spain*, Boston, Twayne Publishers [en castellano en 1990]
- 1990 *Escritores-Pintores Españoles del siglo XX*, O Castro Sada. A Coruña, Edición do Castro [versión castellana de 1984]

ISASI ANGULO, A.C.

- 1973 "El teatro de Max Aub", *Insula*, Madrid, 320-321, julio-agosto

JARQUE, Fietta

- 1991 "Verdaderas mentiras y falsas verdades sobre Picasso" [Entrevista a John Richardson], *El País*, 1-XII

JIMENEZ, Juan Ramón

- 1977 *Cartas literarias*, Barcelona, Bruguera

JIMENEZ MILLÁN, Antonio

- 1986 "La Literatura de Picasso en el contexto del surrealismo" (véase VV. AA. *Dada-Surrealismo: Precursores, marginales y heterodoxos*, 1986)

JOFFROY, Pierre

- 1961 "Jusep Torres Campalans o pintor que não existiu", *Diário Popular*, Lisboa, 8.5 (Leg. prov. 2-A, A-B)
- ¿1961? "Cet homme n'existe pas" (Reportaje Jacques Borge y Claude Azoulay), *Paris Match*, (¿París?), (Leg. prov. 2-A, A-B)
- ¿1963? "Ecco l'Uomo... Che non é mai esistito", (Recorte de diario sin fecha ni denominación - Leg. prov. 2-1, A-B)

JOYSMITH, Toby

- 1963 "And Who was J.T. Campalans?, *Mexico City News*, (¿México?), 15.1, (Leg. prov. 2-A, A-B)

JULIÁ, Santos

- 1991 "A pesar de los Pirineos. Historia de los exilios y migraciones francoespañoles", *El País. Babelia*, Madrid, 2-11, p. 20
- 1993 "¿La historia en crisis?, *El País. Babelia*, 29-7, p. 1-2

JUNG, C. G.

- 1934 "Picasso" *Revista de Occidente*, (I época) T.44, CXXXI, Madrid, (IV-V-VI-1934), p. 113-122

KNAPP, Bettina

- 1978 "Les Voix du silence: une lecture jungienne" en *Malraux et l'art* (Véase VV AA, 1978: 27-53)

KAHNWEILER, D.H.

- 1946 *Juan Gris. Sa vie, son oeuvre, ses écrits*, Paris, Gallimard
- 1950 *Les Années héroïques du Cubisme*, París (A-B)
- 1971 "Prologo" a *De las posibilidades de la pintura y otros escritos* (Véase GRIS, 1971: 9-11)
- 1991 *Mis galerias y mis pintores*, (trad.Lydia Vázquez. Primera ed. París, 1961), Madrid

KAUFMANN, R.

- 1981 "La Crucifixión de Picasso de 1930" (trad. Homero Alsina Thevenet. Publicado en *The Burlington Magazine*, vol. III Londres, 1969, pp. 553 a 561. Véase COMBALÍA, 1981: 163-172)

KLEE, Paul

1970 *Diarios*, México, Era (A-B)

KNOCHENHAUER, María de los Angeles

1970 "José Gaos y la filosofía de lo mexicano", *Revista de la Universidad de México*, 9/XXIV, México, mayo

KRIS, Ernst y KURZ, Otto

1982 *La leyenda del artista*, (trad. Pilar Vila. e.o. 1934 *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist. A historical experiment*), Madrid, Cátedra

KROPOTKIN, Piotr

1978 *La moral anarquista* (trad. Tasin, Nicolás, Blanca, R. y Cruz, A. y prólogo de Carlos Díaz), Madrid, Jucar

KUBLER, George

1966 "Indianismo y mestizaje", en *Revista de Occidente* IV/38, Madrid, Mayo, pp. 158-167

LACOURURE, Jean

1973 *André Malraux. Una vida en el siglo 1901-1976*, (trad. Pierrette Salas), Valencia, Edicions Ifons el Magnànim

1989 "Malraux y la España del verano de 1936", (Véase VV AA, 1989: 89-90)

LAFUENTE FERRARI, Enrique

1928 "Museo y arte", *La Gaceta Literaria*, 26, Madrid, 15-I, (163)

1929 "Exposiciones. Arte Otoñal", *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1-XI (149)

1946 "Somerset Maughan y el 'Caso Gauguin'", *Insula*, núm. 3, Madrid, mayo, pp. 1 y 3

1960 "Velázquez en Ortega y Gasset", (véase V.V.A.A. *Varia Velazqueña*)

1970 *Ortega y las artes visuales*, Madrid, Revista de Occidente

LARREA, Juan

1940 "Introducción a un mundo nuevo I", *España peregrina*, núm. 1, México, febrero, p. 21

1940b "Introducción a un mundo nuevo II", *España peregrina*, núm. 2, México, marzo, p. 51

1940c "Introducción a un mundo nuevo III", *España peregrina*, núm. 3, México, 15-IV, p. 113

1940d "Picasso en Nueva York", *España peregrina*, núm. 1, México, febrero, p. 35

1940e "Presencia del futuro", *España peregrina*, núm. 7, México, agosto, p. 12

1940f "El paraíso en el nuevo mundo de Antonio de León Pinelo", *España peregrina*, núm. 8-9, México, octubre, p. 74

1941 "Fábula y signo de la pintura", *España peregrina*, núm. 10, México, II semestre, p. 57

1973 "Toma del "Guernica" y liberación del arte de la pintura" (Retomado de marzo-abril, 1948), en *Cuadernos Americanos*, 4, México, julio-agosto, pp. 71-89

1977 "A manera de epílogo", *España peregrina*, México, Alejandro Finisterre, 1977

1977b *Pablo Picasso. Guernica*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo

1978 "Carta abierta a Jacques Lipchitz", en *Poesía*, 20-21, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 167-190.

1978b "Veredicto" en *Poesía*, 20-21, Madrid, Ministerio de Cultura, pp 77-124.

LAZARO LORENTE, Luis M.

1989 *La Escuela Moderna de Valencia*, Valencia, Consellería de Cultura, Educació i Ciencia

LEIRIS, Michel

1989 "Préface" a *Picasso Écrits* (Véase BERNADAC, 1989)

LÉONARD, Jacques

1961 "J. T. C., el hombre que nunca existió", *La Gaceta ilustrada*, (¿Madrid?), 18-3 (Leg. prov. 2-A, A-B)

LEWIS, Wynhand

(1928) *Tarr*, Lóndres,

1980 *La Rançon de l'Amour*, trad. Bernard Labourcade, Lausanne,

LHOTE, André

1930 "Visión actual del artista", *La Gaceta Literaria*, núm. 85, Madrid, 1-VI (207)

LIDA, Clara E.

1991 "Del destierro a la morada", en *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: "¿Adónde fue la canción?"* (Véase NAHARRO-CALDERÓN, 1991)

1991b "Los intelectuales españoles y la fundación de El Colegio de México" [Véase SÁNCHEZ ALBORNOZ (comp.), 1991: 95-102]

1992 "Cara y cruz del exilio en América. Un balance final", conferencia en curso *Exiliados: obras y memoria del exilio valenciano en América*, Valencia, Universitat de València

LITVAK, Lily

1982 *Cuento. El cuento anarquista (1880-1911). Antología*, Madrid, Taurus

1988 *La mirada roja: estética y arte del anarquismo español*, Barcelona, Ed. del Serbal

1990 *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo* (prólogo de Giovanni Allegra), Barcelona, Anthropos

LONGARES, Manuel

- 1992 "El Madrid Aubiano", conferencia inédita en curso *Max Aub: prototipo del intelectual comunitario para el siglo XXI*, Segorbe, julio

LONGORIA, Fco. A.

- 1977 *El arte narrativo de Max Aub*, Madrid, pp. 17-18.

LOPE BLANCH, Juan M.

- 1963 "El lenguaje mexicano de la muerte" en *Revista de la Universidad de México*, México, noviembre

LOPEZ CORRO, Raymond

- 1971 *El tema de España en las novelas de Max Aub*, tesis doctoral, University of Utah (U.S.A.)

LOPEZ MOLINA, Luis

- 1970 *Notas sobre Max Aub*, Castellón de la Plana, Separata del *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, Tomo XLVI, vol. II [1958]

LORENZO, José Luis

- 1991 "La Escuela Nacional de Antropología e Historia de México" [Véase SÁNCHEZ ALBORNOZ (comp.), 1991: 115]

LOZANO, J. M.

- 1958 "Torres Campalans era malísimo, dice Siqueiros...", *Excelsior*, México, 13 julio (Leg. prov. 2-A, A-B)

LUDWIG, Peter

- 1990 *La imatge de l'home en l'Obra de Picasso*, (trad. Marta Fernández), Barcelona, Museu d'Art Contemporani

LUKÁCS, Georg

- 1966 *Problemas del realismo*, (traducción de Carlos Gerhard. 1955 *Probleme des Realismus*) México, Fondo de Cultura Económica

LLORENS, Vicente

- 1975 *Memorias de una emigración: Santo Domingo, 1939,1945*, Barcelona, Ariel
- 1976 "La emigración republicana de 1939", vol. I, *La emigración republicana* (vid. J.L. Abellán, dtor.) *El exilio español de 1939*, Madrid, Taurus.
- 1976 "Emigraciones en la España Moderna", vol. I, *La emigración republicana* (vid. J.L. Abellán, dtor.) *El exilio español de 1939*, Madrid, Taurus.

M., C.

- 1961 "Jusep Torres Campalans: L'imaginaire plus vrai que le vrai", *Carrefour*, (¿París?), 22-3 (Leg. prov. 2-A, A-B)

M., J.

- 1971 "Max Aub en España" por J.M. (En *Triunfo*, 1-Nov-1969, véase AUB, 1971: 65)

M.T.M.

- 1961 "Connaissez-vous Jusep Torres Campalans?", *Les Lettres Françaises*, (París), 9 al 15 de marzo (Leg. prov. 2-A, A-B)

MABILLE, Pierre

- 1940 "Reflexiones sobre la crisis ideológica del arte I", núm. 2, México, 15-III, p. 75

MAINER, J.C.

- 1973 "Max Aub entre la Antiespaña y la literatura universal", *Insula*, Madrid, 320-321, julio-agosto, 6.

MALAGON, Javier

- 1978 "Los historiadores y la Historia" vol. V *Arte y Ciencia*, véase, Abellán (J.L.), 1939.

MALRAUX, André

- 1989 *La Esperanza*, (trad. esp. de José Bianco. *L'Espoir*, París, Gallimard, 1937) Barcelona, Edhasa
- 1950 *Saturne*, París, Gallimard, (A-B. Max Aub)
- 1951 *Les voix du silence*, París, Gallimard
- 1952 *Le Musée imaginaire de la Sculpture mondiale*, París, Gallimard (A-B. Max Aub)
- 1956 *Las voces del silencio: visión del arte*, (Trad. Damián C. Bayón y Elva de Lóizaga) Buenos Aires, Emecé [Incluye: *Museo Imaginario*, *La metamorfosis de Apolo*, *La creación artística* y *La moneda de lo absoluto*]
- 1972 *Le Miroir des Limbes I. Antimémoires*, París, Gallimard
- 1986 *Messages, Signes & Dyables. 380 dessins inédits, 1946-1966* (presentados por Madeleine Malraux), París, Jacques Damase-Denoël
- 1989 "La cabeza de Obsidiana" (vid. V.V.A.A. 1989: 135)
- 1989b *La esperanza*, (trad. José Bianco) Barcelona, Edhasa [t. y e. o.: *L'Espoir*, París, Gallimard, 1937]
- 1989c "Milicianas de Mallorca", (vid. V.V.A.A. 1989: 135)
- 1989d "¡No los despertéis!", (vid. V.V.A.A. 1989: 135)

MANRIQUE, Jorge Alberto

- 1967 "Siqueiros, el desconocido", *Revista de la Universidad de México*, XXII, 2, México, octubre
- 1970 "El rey ha muerto: Viva el rey. La renovación de la pintura mexicana", en *Revista de la Universidad de México*, 7-8, México, marzo-abril
- 1977 *Historia general de México*, 2 vol., México, El Colegio de México

MARI, Antoni

1989 *Euforión* (Trad. Carlos Lorilla), Madrid, Tecnos

MARICHAL, Juan

1971 *La vocación de Manuel Azaña*, Madrid

1991 "El auge del ensayo en la España transterrada" [Véase SÁNCHEZ ALBORNOZ (comp.), 1991: 33-36]

1993 "La idea de España en Azaña", *El País*, Madrid, 30-5, p. 11

MARÍN MARTÍN, Ramón

1991 "Elogio de Max Aub", en *Agua Limpia*, núm. 94, Segorbe, julio, p. 34

1991b "Max Aub, de vuelta en casa", en *Agua Limpia*, núm. 94, Segorbe, julio, p. 33

1991c "Razones para la Fundación Max Aub", en *Agua Limpia*, 94, Segorbe, julio, p. 33

1992 "*San Juan* es una reflexión moral de la condición humana", en *Castellón Diario*, Castellón, 17-7.

MARION, Denis

1961 "Max Aub: Jusep Torres Campalans", *Le Soir*, Bruselles, 27-4 (Leg. prov. 2-A, A-B)

1973 "Max Aub y André Malraux", *Cuadernos Americanos*, núm. 3, México, mayo-junio, pp. 79-81

MARRA LOPEZ, J.

1963 *Narrativa española fuera de España, 1939-1961*, Madrid, Guadarrama, pp. 177-216

1964 "La obra literaria de Max Aub", *Primer Acto*, 52, Madrid, mayo, p. 8

MARTÍ, Octavi

- 1993 "Vidas paralelas. El interés del séptimo arte por las vidas y las bras de los pintores", *El País. Babelia*, Madrid, 26-6, p. 10

MARTÍN, Rafael

- 1992 "Segorbe recupera el legado del dramaturgo y narrador Max Aub", *ABC. Cultura*, Madrid, 14-7, p. 5
- 1992b "Escritores y críticos nalizan en Segorbe "El Madrid aubiano", *ABC*, Madrid, 16-7, p. 57

MARTÍN ARTÍGUEZ, R.

- 1991 "Nuevas aportaciones de la familia de Max Aub al Ayuntamiento", en *Agua Limpia*, 94, Segorbe, julio, p. 36
- 1992 "El Centro Cultural albergará el legado Max Aub", en *Agua Limpia*, 106. Segorbe, julio

MARTIN MARTIN, Fernando

- 1982 *El pabellón español en la Exposición Universal de Paris en 1937*, Sevilla, Universidad.
- 1982b "El Guernica', símbolo universal", *Homenaje al Profesor Dr. Hernández Díaz*, T.I. Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla.

MARTINEZ, José Luis

- 1973 "Un escritor grande y fecundo", *Cuadernos Americanos*, México, núm. 1, marzo-abril, pp. 72-75.

MARTÍNEZ, Manuel Vicente

- 1991 "Max Aub: vida y obra", en *Agua Limpia*, 94, Segorbe, julio, p. 36

MARUXA

- 1961 ("Entrevista") *Excelsior*, México, 16-7 (Leg. prov. 2-A, A-B)

MARTÍNEZ SHAW, Carlos

1993 "Tres puntos débiles", *El País. Babelia*, Madrid, 29-7, p. 6

MARZI, Carla

1963 "I Ini burloni di Max Aub: Inventò un pittore e ne scrisse la bio-grafia",
Paese Lera, 13.9 (Leg. prov. 2-A, A-B)

MAS, Manuel

1973 *Gran enciclopedia de la Región Valenciana*, Valencia

MAURIAC, Claude

1961 "Max Aub et Campalans" (Reseña), *Figaro* (París), 22-3

MAZARS, Pierre

1961 (Reseña *Jusep Torres Campalans*), *Le Figaro Litteraire*, París, 11 marzo

MASOLIVER, Juan Ramón

1971 "La lección de Max Aub" (En *La Vanguardia Española*, 14-Nov.-1968, véase
AUB, 1971: 68-70)

MELIA, Josep

1974 "La vanguardia española 1920-1936", *Gazeta del Arte*, Madrid, 15-12, p. 10

MENDEZ HERRERA, José (prólogo y selección)

1975 *Teatro de análisis contemporáneo*, México, Aguilar (Contiene "El Cerco" de
Max Aub, primera edición México, Joaquín Mortiz, 1968).

MESA, Roberto

1992 "Imágen y perfil de Max Aub" en "*San Juan*". *tragedia*, (véase AUB, 1992b:
13-23).

MICHELI, Mario de

- 1979 *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, (Trad. Angel Sánchez Gijón, e.o. *Le avanguardie artistiche del Novecento*, 1959), Madrid, Alianza.

MILLARES CARLO, Agustín

- 1940 "Sobre Hernán Cortés", *España peregrina*, núm. 3, México, 15-IV, p. 119

MINGUEZ, Alberto

- 1991 "Max Aub: crónica espiritual de un retorno" (Ee 1969, Véase AUB, 1971: 63)

MONLEON, José

- 1971 "Introducción" (Véase Aub, 1971)
- 1973 "El teatro de Aub en España", *Cuadernos Americanos*, México, núm. 3, mayo-junio, pp. 81-83.

MONTANYA, Luis

- 1929 "Narciso. El personaje que encontró a su autor", *La Gaceta Literaria*, núm. 56, Madrid, 15-IV (373) [Sobre el teatro de Max Aub]

MORALEDA GARCÍA, Pilar

- 1984 "El teatro de Max Aub", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 411, septiembre
- 1984b *La obra dramática de Max Aub (análisis de 'teatrillo' y 'diversiones')*, Córdoba, Facultad de Filosofía y Letras (Resumen de tesis doctoral)

MORAN, Gregorio

- 1992 "Max Aub. Una anomalía", conferencia inédita en curso *Max Aub: prototipo del intelectual comunitario para el siglo XXI*, Segorbe, julio

MORENO GALVÁN, José María

- 1974 "Los orígenes de la vanguardia española: 1920-1936", *Triunfo*, Madrid, 21-12

MORENO VILLA, José

1976 *Vida en claro. Autobiografía*, México, F.C.E.

MOURRE, Michel

1968 *Dictionnaire d'histoire Universelle*, París, Ed. Universitaires

MUÑOZ IBAÑEZ, Manuel

1981 *La pintura contemporánea del país valenciano (1900-1980)*, Valencia, Prometeo.

MUÑOZ UBEDA, María Luisa

1982 *Picasso y la generación del 98. Paralelismos*, The American University M.A.

NAHARRO-CALDERON, José María (coord.)

1991 *El exilio de las españas de 1939 en las américas: ¿Adonde fue la canción?*, Barcelona, Anthropos.

NAVARRO, Santiago

1992 "Los expertos subrayan el compromiso social en la obra del escritor Max Aub", *El País*. (Comunidad Valenciana), 14-7

1992b "El curso sobre Max Aub en Segorbe se cierra con una llamada a la difusión de su obra", en *El País*, (Comunidad Valenciana), 18-7

NELKEN, Margarita

1958 "Respeto al arte", *Excelsior*, México, 20-6 (Leg. prov. 2-A, A-B)

NERUDA, Pablo

1974 *Confieso que he vivido. Memorias*, Barcelona, Seix Barral

NEUMANN, Eckhard

1992 *Mitos de artista. Estudio psichistórico sobre la creatividad* (trad.

Miguel Salmerón Infante, t.o. *Kunstlermythen. Eine psycho-historische Studie über Kreativität*), Madrid, Tecnos.

NICHOLS, Lewis

1962 "In and out of books: Artist Campalans", *The New York Times Book Review*, Nueva York, 28.10. (Leg. prov. 2-A, A-B)

NIEVA, Francisco

1993 "El teatro de Picasso", *ABC*, Madrid, 14-3, p. 1

NORA, Eugenio de

1961 "La guerra española en la novela", *Revista de la Universidad de México*, XV, 9, México, mayo, pp. 8-13

1964 *La novela española contemporánea (1898-1927)*, Madrid, Gredos

1970 *La novela española contemporánea (1939-1967)*, Madrid, Gredos, pp. 18-30.

ONIEVA, Antonio J.

1959 "Un español inventa a un pintor: Y lo hace célebre en el mundo", *ABC. Edición semanal aérea*, 8-6 (Leg. prov. 2-A, A-B)

OPPLER, Ellen C. (ed.)

1988 *Picasso's Guernica*, New York-London, W.W.Norton & Company

ORGAMBIDES, Fernando

1992 "Luis Cardoza, escritor e intelectual guatemalteco", en *El País*, Madrid, 7 de septiembre

ORTEGA Y GASSET, José

1935 "Discurso en el P.E.N. Club", *Revista de Occidente*, (I época) T. 50, CL, Madrid, p. 260

1960 *Velázquez*, Madrid, Revista de Occidente.

1969 *La rebelión de las masas*, Madrid, Espasa Calpe

1981 *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* (e.o. 1925),
Madrid, Alianza

1987 *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Madrid, Revista de Occidente en Alianza.

PACHECO, José Emilio

1973 "El escribía como hábito y pasión", *Cuadernos Americanos*, México, núm. 1,
marzo-abril, pp. 76-79.

PAGES, Pelai

1990 *Introducción a la Historia. Epistemología, teoría y problemas de método en
los estudios históricos*, Barcelona, Barcanova.

PAINTER, George D.

1971 *Marcel Proust. Biografía 1871-1903* (trad. esp. de Andrés Bosch, e.o. 1959
Marcel Proust, A Biography), Madrid, Alianza

PANTORBA, Bernardino de

1923 "La mesa de disección", *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 15-X-1923

1970 *La vida y la obra de Joaquín Sorolla*, Madrid, Externa Gráficas Monteverde.
Madrid.

PARDO, Michele

1963 "Il pittore inesistente", *Mondo Nuovo*, 21.7 (Leg. prov. 2-A, A-B)

PASTOR, Carles

1991 "Espía y propagandista", *El País*, Madrid, 21-4, p. 25

1991b "Josep Pla no ha sido perdonado" y "Por encima de las ideologías", *El
País*, Madrid, 21-4, p. 24

PASTOR, J. Fco.

1930 "Unamuno y la Historia", *La Gaceta Literaria*, núm. 78 [Homenaje], Madrid,
15-III (87)

PATLAGEAN, Evelyne

1988 "La historia de lo imaginario" (véase GOFF, 1988: 302-323)

PEÑA, Ma. Teresa de la (Dtra.)

1983 *Papeles de D. Luis Araquistain Quevedo*, Madrid, Archivo Historico Nacional

PENROSE, Roland

(1981) *Picasso. su vida y su obra*, (Trad. Horacio González Trejo) Barcelona, Argos Vergara

PEREA, Héctor

1990 *España en la obra de Alfonso Reyes*, México, Tezontle.

PEREC, Georges

1989 *El gabinete de un aficionado. Historia de un cuadro* (trad. Menene Gras Balaguer. *Histoire d'un tableau*, 1979), Barcelona, Anagrama.

PÉREZ BAZO, Javier (coord.)

1992 *Juan Chabás y su tiempo*, (Prólogo Juan Lissorgues) Barcelona, Anthropos

PÉREZ BOWIE, José A.

1985 "Introducción" y edición de *La calle de Valverde* (Véase AUB: 1985c)

1992 "La creación libre en la novela de Max Aub", conferencia inédita del curso *Max Aub: prototipo del intelectual comunitario para el siglo XXI*, Segorbe, julio

PEREZ DE AYALA, Ramón

1915 "Cartas imaginarias" (sección fija), *España*, (29-I) núm. 1, Madrid, p. 6

1915 "Cartas imaginarias" (sección fija), *de España*, (5-II) núm. 2, Madrid, p. 18

1915 "Cartas imaginarias" (sección fija), *España*, (12-II) núm. 3 Madrid, p. 30

1915 "Cartas imaginarias" (sección fija), *España*, (19-II) núm. 4, Madrid, p. 41

1915 "Cartas imaginarias" (sección fija), *España*, (26-II) núm. 5, Madrid, p. 59

PEREZ MINIK, D.

1971 "El teatro Ofensivo de Max Aub" (En *Fablas*, dic. 1969, véase Aub, 1971: 48-51)

1973 "Max Aub. El teatro que es y no fue", *Insula*, Madrid, 320-321, julio-agosto

PETITJEAN, Armand

1958 "Métamorphose des Dieux (T.I) Métamorphose de Malraux...", *Nouvelle Revue Française*, París, marzo, pp. 504-508

PHILLIPS, Allen W.

1988 "Apuntes para el estudio de la bohemia en algunas novelas modernas (1889-1930)", en *Anales de literatura española de la Universidad de Alicante*, núm. 6, Alicante, 1988, págs. 391-442.

PICASSO, Pablo

1973 *Las cuatro niñas*, trad. María Teresa León (e.o. Gallimard, 1969), Madrid, Aguilar

1979 "Opiniones sobre el cubismo (123-1960)" (Véase GONZÁLEZ GARCÍA et Al., 1979: 84-86)

1980 *El Entierro del Conde de Orgaz*, Garcelona, Gustavo Gili

1989 *Picasso écrits* (véase BERNADAC, 1989)

PLA, José

(1961) "Una divertida e intencionada mixtificación", (*La Rueda del tiempo*), 13 de marzo (Leg. prov. 2-1, A-B)

1976 *Vida de Manolo*, Madrid, Espasa-Calpe (Primera edic. 1928 en Sabadell. 1930 en Madrid. 1947 en Barcelona)

POCHAT, M. Teresa

- 1991 "Editores y editoriales" en *El destierro español en América. Un trasvase cultural*, [véase Sánchez Albornoz, comp., 1991]

PONIATOWSKA, Elena

- 1961 "Buñuel", *Revista de la Universidad de México*, XV,5, México, enero, pp. 14-21
- 1987 *Querido Diego, te abraza Quiela y otros cuentos*, Madrid, Alianza

PRATS RIVELLES, Rafael

- 1978 *Max Aub*, Madrid, Epesa.

PRAZ, Mario

- 1981 *Mnemosyne*, Madrid, Taurus

PROUDHON

- 1980 *Sobre el principio del Arte* (trad. José Gi de Ramales), Buenos Aires, Aguilar

PROUST, Marcel

- 1919-1927 *A la recherche du temps perdu*. Citamos la trad. esp. de Pedro Salinas, *En busca del tiempo perdido*, 6 vol. Madrid, Alianza, 1968.

QUINTO, José María de

- 1964 "Informe apresurado sobre el teatro de M.A.", *Primer Acto*, 52, Madrid, mayo, p. 15
- 1973 "El correo de Euclides", *Cuadernos Americanos*, México, núm. 1, marzo-abril, 79-83

QUIÑONERO, Pedro

- 1973 "Las palabras y los dioses", en *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 277-278, Madrid, julio-agosto, pp. 41-58

RAMIREZ DE AGUILAR

- 1958 "Informe Especial", *Excelsior*, 1-7 y 11-7 (Leg. prov. 2-A, A-B)

RAMOS DE VIESCA, María Blanca

- 1992 "La imagen de la Guerra Civil en el inconsciente de los trasterrados. Una visión psiquiátrica y fenomenológica", conferencia en curso *Exiliados: obra y memoria del exilio valenciano en América*, Valencia, Universitat de València

RAPHAEL, Max

- 1981 "Picasso a la luz de una sociología marxista del arte" [trad. Homero Alsina Thevenet. *Proudhon, Marx, Picasso. Trois études sur la sociologie de l'art*, Excelsior, París, 1933. Reproducido en Gert Schiff (ed.), *Picasso in Perspective*, Prentice Hall, Englewood Cliffs (Nueva Jersey). 1976, pp. 106 a 116. Véase COMBALÍA, 1981: 194-204]

RAYNAL, Maurice

- 1921 *Picasso*, München, Delphin-Verlag
- (1951) *De Goya a Gauguin* [Col. *Les grands siècles de la peinture: Le dix-neuvième siècle: Formes et couleurs nouvelles*], Genève, Skira (A-B)
- 1981 "Picasso" [trad. Homero Alsina Thevenet. *Peinture moderne*, Éditions d'Art Albert Skira, S.A., Ginebra, 1953, colección "Peinture Couleur Histoire". Véase COMBALÍA, 1981: 222-227]

READ, Herbert

- 1977 *Arte y sociedad*, (trad. Manuel Carbonell. *Art and Society*, 1936)
Barcelona, Península.
- 1981 "El Guernica de Picasso" (trad. Homero Alsina Thevenet, véase COMBALÍA,
1981: 192-193. Artículo publicado originalmente en *London Bulletin*, núm.
6, Londres, octubre de 1938, p. 6)

REJANO, Juan

- 1940 "A los alcances de la novela", *España peregrina*, núm. 6, México, 15-VII,
p. 257
- 1973 "Sala de Espera", *Cuadernos Americanos*, México, núm. 1, marzo-abril, pp.
83-84
- 1978 *La esfinge mestiza*, Madrid, Cupsa

RENAU, Jose

- 1937 "Contestación a Ramón Gaya", *Hora de España*, Valencia, febrero, p. 57-60
- 1940 "La nube y el reloj" [Reseña a libro de Luis Cardoza y Aragón], *España
peregrina*, núm. 8-9, México, octubre, p. 119
- 1940b "Reflexiones sobre la crisis ideológica del arte I", *España peregrina*,
núm. 2, México, 15-III, p. 70
- 1978 *La batalla per una nova cultura*, Valencia, Eliseo Climent

REPLINGER, Mercedes

- 1991 "El diálogo de María Zambrano y Ramón Gaya en la pintura", en *Murgetana*,
83, Murcia, 1991

RESZLER, André

- 1974 *La estética anarquista* (trad. de Africa Medina de Villegas. t.o.
L'esthétique anarchiste, 1973) México, Fondo de Cultura Económica.

REVUELTA

- 1958 (Entrevista a Max Aub), *Excelsior*, México, 8 de julio (Leg. prov. 2-A, A-B)

REVUELTAS, Eugenia

- 1970 "Jose Gaos y la circunstancia literaria", *Revista de la Universidad de México*, [núm. especial *José Gaos y la cultura mexicana*], XXIV, 9, México, mayo

REWALD, John

- 1946 *Histoire de l'impressionnisme*. Citamos la trad. esp. de Josep Elías, *Historia del Impresionismo*, Barcelona, Seix Barral, 1972.

REYES, Alfonso

- (1911) *Cuestiones Estéticas*, París, Librería Paul Ollendorff
- 1920 *Retratos reales e imaginarios*, México
- 1956 *Retratos reales e imaginarios*, en *Obras Completas*, T.III, México, F.C.E.
- 1984 *Retratos reales e imaginarios*, Barcelona, Bruguera.
- 1986 *La experiencia literaria*, Barcelona, Bruguera.

REYES, Raúl Cardiel

- 1973 "La tragedia del buque "San Juan", *Cuadernos Americanos*, México, núm. 1, marzo-abril, pp. 96-101.

RIESE HUBERT, René

- 1978 "Le Dialogue entre André Malraux et Pablo Picasso", (Véase VV AA, 1978: 73-82)

RINCON, Luciano

- 1973 "Continuidad y renovación en la obra de Max Aub", *Cuadernos Americanos*, núm. 3, mayo-junio, pp. 85-88.

RIOS CARRATALÁ, Juan

- 1992 "El teatro breve de Max Aub", conferencia inédita del curso *Max Aub: prototipo del intelectual comunitario para el siglo XXI*, Segorbe, julio.

RIVERA, Diego

- 1986 *Textos de arte* (Xavier Moyssén recop.), México, UNAM

ROBLES, Emmanuel

- 1961 "Trois romanciers espagnols et deux poètes algériens", (*¿Algeria?*), julio (Leg. prov. 2-A, A-B)
- 1973 "Sobre Max Aub", *Cuadernos Americanos*, México, núm. 3, mayo-junio, pp. 88-90.

ROCUERA, Antoni R.

- 1960 "Un pintor inventado", *El Mercurio*, Santiago de Chile, 19-1 (Leg. prov. 2-A, A-B)

RODRIGUEZ MONEGAL, Emir

- 1973 "Max Aub en su laberinto", *Cuadernos Americanos*, México, núm. 3, mayo-junio, pp. 91-98.

(1977) *El arte de narrar: Diálogos*, Caracas, Monte Avila editores

RODRIGUEZ PADRON, Jorge

- 1973 "Max Aub, un periodista iluminado", *Insula*, Madrid, 320-321, julio-agosto

RODRIGUEZ PRAMPOLINI, Ida

- 1967 "Surrealismo y arte fantástico en México", *Revista de la Universidad de México*, XXI, 12, México, agosto, pp. 28-31
- 1985 "México: Pintura y escultura de 1889 a 1920" [Véase BAYÓN (ed), 1985: 147-159]

ROJO MARTIN, María del Rosario

- 1982 *Evolución del movimiento vanguardista. Estudio basado en La Gaceta Literaria (1927-1932)*, Madrid, Fundación Juan March

ROMERO, Emilio

- 1971 "Cosas del País" (En *Sábado Gráfico*, 1 nov. 1969, De "El Gallo en corral ajeno", véase Aub, 1971: 72 y "Respuesta de Max Aub" a continuación)

ROMERO BREST, Jorge

- 1945 *Historia de las artes plásticas*, Buenos Aires, Poseidón
 1952 *La pintura del siglo XX (1900-1950)*, México, F.C.E.
 1986 *La pintura del siglo XX (1900-1974)*, México, F.C.E. [Primera edición 1952]

ROMERO ESCASSI, José

- 1973 "Picasso: el gran desterrado", en *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 277-278, Madrid, julio-agosto, pp. 59-63
 1973b "Una carta de Picasso", en *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 277-278, Madrid, julio-agosto, pp. 72-77

ROSELL, María del Mar

- 1989 "La biblioteca de Francisco Ayala, *El País*, Madrid, 21-5, p. 24

ROSENBERG, B y FLIEGEL, N.

- 1965 *The Vanguard Artist*, Chicago

ROSENBERG, Harold

- 1969 *La tradición de lo nuevo*, trad. Celso Fasío (t. o. *The tradition of the New*, 1969), Venezuela, Ed. Monte Avila.

ROGERS, Douglass M.

- 1979 *Benito Pérez Galdós*, Madrid, Taurus

RUIZ SALVADOR, Antonio

1977 *Ateneo, Dictadura y República*, Valencia, Fernando Torres

RYCHMOND, Carolyn

1992 "La obra vanguardista", conferencia inédita en curso *Max Aub: prototipo del intelectual comunitario para el siglo XXI*, Segorbe, julio.

SABATO, Ernesto

1981 *El tunel*, Barcelona (Primera edición, Buenos Aires 1948)

SALMÓN, André

1956 *Souvenirs sans fin. Deuxième époque (1908-1920)*, París, Gallimard

SANCHEZ, Alberto

1975 *Palabras de un escultor*, Valencia, Fernando Torres

SANCHEZ ALBORNOZ, Nicolás (comp.)

1991 *El destierro español en América. un trasvase cultural*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana y Sociedad Estatal Quinto Centenario.

SANCHEZ CÁMARA, Ignacio

1987 "El intelectual y la política en Ortega", *Revista de Occidente* (III época) núm. 72 [Presencia de Ortega y Gasset: Notas de trabajo], Madrid, mayo

SANCHIS, Juan E.

1992 "Un gato en la conferencia/ Una voz discordante", *El Mercantil Valenciano*, Valencia, 17-7

SANTIAGO, M.

1991 "Las señas de identidad de Max Aub", en *El Sol*, 2-6

SANZ VILLANUEVA, Santos Sanz

- 1976 "La narrativa del exilio" en vol. IV *Cultura y literatura en El exilio español de 1939* dirigida por José Luis Abellán, Madrid, Taurus.
- 1977 "La narrativa del exilio" en *Cultura y Literatura*, vol. IV de ABELLAN, J.L., *El exilio español de 1939*, Madrid, 6 vol.
- 1984 *Historia de la Literatura Española. Literatura Actual* (6/2), Barcelona, Ariel

SASTRE, Alfonso

- 1964 "Un drama de Max Aub", en *Primer Acto*, 52, Madrid, mayo, pp. 19-21
[Recogido en Aub, 1971:52-53]

SCHLOSSER, Julius

- 1976 *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte* (trad. Esther Benítez de tercera ed. italiana puesta al día por O. Kurz, e. o. 1924, *Die Kunstliteratur*, Viena, Kunstverlag Anton Schroll & Co.), Madrid, Cátedra

SEGUI, J.R.

- 1991 "Un pequeño pueblo castellonense recupera la memoria histórica y artística de Max Aub", en *El Mundo*, Madrid, 1-6

SENABRE LLABATA, Carmen

- 1988 "La estética anarquista a través de *La Revista Blanca*", en *Antropos*, Barcelona, marzo

SENDER, Ramón J.

- 1936 "El teatro nuevo", *Leviatan*, núm. 25, Madrid, julio, p. 45-52
- 1936b "Los intelectuales y la lucha social en Francia", *Leviatan*, núm. 16, Madrid, agosto

- 1962 "Una mixtificación inspirada" (publicada por primera vez el 30.12.1962, recorte de prensa sin especificar el título del diario), vuelve a publicarse en *El Diario de Nueva York*, Nueva York, 6.1.1963 (Leg. prov. 2-A, A-B)

SERGE, Victor

- 1951 *Mémoires d'un révolutionnaire*, París, Editions du Seuil
- 1968 "Treinta años después de la revolución rusa" (trad. Tomás Segovia, e.o. México, julio-agosto de 1947), *Revista de la Universidad de México*, XXII, 10, México, junio, pp. 17-27

SERRANO PLAJA, Arturo

- 1937 "A diestra y siniestra", *Hora de España*, Valencia, julio

SEUPHOR, Michel

- 1950 *L'Art Abstrait: Ses origines: Ses premiers maîtres*", París, Maeght, (A-B Max Aub)
- 1970 *El estilo y el grito* (Trad. Mariela Alvarez), Caracas, Monte Avila

SICROFF, A.A.

- 1972 "Américo Castro y sus críticos: Eugenio Asensio", (trad. A.M.S.) *Papeles de Son Armadans*, Palma de Mallorca, octubre, pp. 6-50 (inicialmente publicado en *Hispanic Review*, vol. 40, -invierno 1972-, núm. 1, pp.1-30)

SIEBENMANN, Gustav

- 1961 "Jusep Torres Campalans: Max Aubs Denkmal für einen unbekannten Kubisten", *Neue Zürcher Zeitung*, (¿Zurich?) , 30.5 (Leg. prov. 2-A, A-B)
- 1973 "Max Aub, inventor de existencias", (trad. Amado C. Isasi), *Insula*, Madrid, 320-321, julio-agosto, pp.10-11

SILVA HERZOG, Jesús

- 1973 "Homenaje a Max Aub", *Cuadernos Americanos*, México, núm. 1, marzo-abril, p. 58
- 1973b "Alcance al homenaje a Max Aub", *Cuadernos Americanos*, México, núm. 3, mayo-junio, p. 57.

SIQUEIROS, David Alfaro

- 1966 "Vigencia del movimiento plástico mexicano contemporáneo", *Revista de la Universidad de México*, XXI, 4, diciembre

SKIRA, Albert

- 1948 *Vingt ans d'activité*, Genève, Skira (A-B)

SMITH, Miles A.

- 1962 "The Crítical Biography Turns Out to Be a Hoax", *Bridgeport Sunday Post*, 25.11 (Leg. prov. 2-1, A-B)

SOBEJANO, Gonzalo

- 1973 "Asunción en el laberinto", *Cuadernos Americanos*, México, núm. 3, mayo-junio, pp. 98-105.
- 1992 "La novela testimonial de Max Aub", conferencia del curso *Max Aub: prototipo del intelectual comunitario para el siglo XXI*, Segorbe, julio

SOLDEVILA DURANTE, Ignacio

- 1960 "El español Max Aub", *Insula*, 160, Madrid, marzo, pp. 11 y 15.
- 1961 "El español Max Aub", *La Torre. Revista General de la Universidad de Puerto Rico*, 33(9), Puerto Rico, Enero-marzo [Versión completa del anterior, censurado]
- 1968 "El realismo trascendente y otras observaciones acerca de la narrativa

- española contemporánea. (A propósito de Max Aub)", *Papeles de Son Armadans*, 150, Palma de Mallorca, sep. pp. 197-228
- 1973 *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*, Madrid, Gredos.
- 1974 "Max Aub, dramaturgo" en *Segismundo*, 19-20, Madrid, C.S.I.C. pp. 139-192
- 1992 "La formación de un escritor atípico", conferencia inédita del curso *Max Aub: prototipo del intelectual comunitario para el siglo XXI*, Segorbe, julio
- 1992b *Ensayo bibliográfico sobre Max Aub (1903-1972)*, Segorbe
- 1992c Carta de Québec, 25-VIII
- 1993 Carta de Alicante, 28-IV
- SOUCHERE, Elena de la
- 1961 "Román: Torres Campalans, Satire ou épopée de l'art de notre temps?", *France Observateur* (¿París?), 23 marzo (Leg. prov. 2-A, A-B)
- SOURIAU, Étienne
- 1986 *La correspondencia de las artes* (trad. Margarita Nelken. *La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée* 1947, París, Flammarion), México, F.C.E.
- SOTELO, Ignacio
- 1991 "Dos encuentros con Max Aub", en *El País*, Madrid, 16-6
- SOTO, Rafael
- 1973 "Linterna mágica de Picasso", en *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 277-278, Madrid, julio-agosto, pp. 64-71
- SPIEGEL, Gabrielle M.
- 1993 "Huellas de significado", *El País. Babelia*, Madrid, 29-7, p.5

SPRANGER, Eduardo

- 1934 "El hombre social", *Revista de Occidente*, (I época) T.45, CXXXV, Madrid, p. 284

STEIN, Gertrude

- 1978 *Picasso*, Paris, Christian Bourgois
 1983 *Autobiografía de Alice Toklas* (trad. esp de Carlos Ribalta, t.o. *The autobiography of Alice B. Toklas*), Barcelona, Bruguera

STONE, Lawrence

- 1993 "Una doble función. Las tareas en las que se deben emeñar los historiadores en el futuro", *El País. Babelia*, 29-7, p. 8

TENA, Jean

- 1992 "El universo concentracionario: Francia y Argelia", conferencia inédita en curso *Max Aub: prototipo del intelectual comunitario para el siglo XXI*, Segorbe, julio.

THORNBERRY, Robert S.

- 1989 "Estalinismo y democracia en L.E." (vid. V.V.A.A. *André Malraux y España*, 1989)

TIBON, Carletto y Gutierre (Hermanos)

- 1973 "Max Aub, el hombre", *Cuadernos Americanos*, México, núm. 3, mayo-junio, pp. 76-79.

TOLSTOI, Leon

- 1982 *¿Qué es el arte?*, Barcelona, Mascarón

TORRE, Guillermo de

- 1928 "Efigie de Marinetti", *La Gaceta Literaria*, núm. 28, Madrid, 15-II, (173)

- 1930 "De una encuesta. ¿Qué es la vanguardia?", *La Gaceta Literaria*, núm. 94, Madrid, 15-XII
- 1934 "Monografías españolas de arte nuevo", *Revista de Occidente*, (I época) T.45, CXXXV, Madrid, p. 322
- 1934b "Amazonas de las letras" [Reseña G. Stein], *Revista de Occidente*, (I época) T.46, CXXXVI, Madrid, p. 102
- 1935 "El suicidio y el surrealismo", *Revista de Occidente*, (I época) T. 49, CXLV, Madrid, p. 11 [suicidio de René Crevel y antes Jacques Vaché]
- 1954 "Tres pintores italianos cuentan sus vidas. Carrá, Chirico, Severini", *Insula*, 98, Madrid, 15-II, pp. 1 y 4

TORREJON, Chelo

- 1992 "Jean Tena describió la experiencia de Max Aub en los campos de concentración", *El Mercantil Valenciano*, Valencia, 16-7

TROTSKI, León

- 1973 *Sobre Arte y Cultura* (trad. S. Alonso, J. Alvarez Junco, F. Claudín, E. Escobar, N. Zayas), Madrid, Alianza.

TUÑÓN DE LARA, Manuel

- 1970 "Prólogo" a *Novelas escogidas*, (véase AUB, 1970: 9-69)
- 1973 "El laberinto mágico", *Cuadernos Americanos*, México, núm. 1, marzo-abril, pp. 85-90
- 1974 *La España del siglo XX*, 3 vol. Barcelona, Laia.
- 1977 *La España del siglo XIX*, 2 vol. Barcelona, Laia.

TUSELL, J. y QUEIPO DE LLANO, G.

- 1983 "Vida y política de Luis Araquistain" (Véase PEÑA, 1983)
- 1990 *Los intelectuales y la República*, Madrid, Nerea.

VILLANUEVA, Darío

1992 *Teorías del realismo literario*, Madrid, Espasa-Calpe.

V.V.A.A.

1925 "Salón de artistas Ibéricos", *Alfar*, núm. 51, La Coruña (68)

1927 "Política y literatura. Una Encuesta a la Juventud española", *Gaceta Literaria*, Madrid, 15-XII [Melchor Fernández Almagro, Angel Sánchez Rivero, Gerardo Diego, Juan Chabas, F. Ximenez de Sandoval]

1930 "Una encuesta sensacional. ¿Qué es la vanguardia?", *Gaceta Literaria*, Madrid, (agosto?) (215,216 y 222) [Respuestas de Eugenio Montes, José María Cossio, José Emilio Herrera, Claudio de la Torre, Teófilo Ortega, Felipe Ximénez de Sandoval, Rafael Laffon, Guillermo Díaz Plaja, José María Alfaro, Aparicio, Eduardo de Ontañón y Francisco Vighi]

1960 *Varia Velazqueña*, Madrid

1961 "Homenaje a Picasso", *Revista de la Universidad de México*, XVI, 2, México, octubre 1961, pp. 8-14 [incluye a Max Aub]

1969 *Literatura y sociedad. Problemas de metodología en sociología de la literatura*, trad. R. de la Iglesia, Barcelona, Martínez Roca.

1976 *Comprender el Arte*, Madrid, UNED

1978 *Malraux et l'art*, París, Minard ["Presentation", par Walter G. Langlois. Malraux et l'Art: 1.- "Intervalle et arrachement: Malraux, Henri Focillon et les affinités de forme", par Tom Conley; 2.- "Les Voix du silence: une lecture jungienne", par Bettina Knapp; 3.- "Malraux et l'inscription de l'art: les images plastiques dans l'Espoir", par Philippe Carrard; 4.- "Le Dialogue entre André Malraux et Pablo Picasso", par Renée Riese Hubert; "Document" (inédit); "L'Art et le roman: l'imagination visuelle du romancier. Entretien avec André Malraux", par Brian Thompson; Comptes rendus; "Malraux et le cinéma", par Joseph Jurt; "La "résurrection" de

Malraux", par Françoise Dorenlot; Bibliographie: "La Réception critique de l'oeuvre romanesque de Malraux", par Joseph Jurt; "Carnet bibliographique", par Peter C. Hoy]

- (1983) *La guerra civil española*, catálogo exposición Madrid
- 1983 *El exilio español en Mexico*, catálogo exposición Madrid, diciembre 1983-Febrero 1984.
- 1986 *Dada-Surrealismo: Precursores, marginales y heterodoxos*, Cádiz, Universidad.
- 1988 *El Mar en la pintura valenciana*, Catálogo exposición, Valencia, Caja de Ahorros Zaragoza, Aragón y Rioja
- 1989 *André Malraux y España*, París, Casa de España ["El combatiente de la Guerra Civil española, por Jorge Semprún; "Malraux desde España", por Fernando Sánchez Rau; "Una película del siglo", por R. Muñoz Suay; "Sierra de Teruel", Max Aub; "Catalogación de las 25 fotos del rodaje del filme "Sierra de Teruel" (1938-1939); "Estalinismo y democracia en *La Esperanza*" por Robert S. Thornberry; "L'Espoir y la aventura española" por François Trécourt; "Malraux y la España del verano de 1936" por Jean Lacouture; "Un mes en Nueva York" por Walter G. Langlois; "Recuerdos de España" por Jaume Miratvilles; "Encuentro imprevisible" por Francisco Calvo Serraller; Textos de André Malraux: "Milicianas de Mallorca", "¡No los despertéis", "La Cabeza de Obsidiana"; "El relámpago de luz: Malraux según Arroyo", Francisco Calvo Serraller]
- 1989b *María Zambrano. Premio "Miguel de Cervantes" 1988*. Barcelona, Anthropos
- 1990 *Joaquín Sorolla y Bastida*, Barcelona, Ed. Polígrafa.
- 1992 *Veintitres biografías de pintores. Museo del Prado*, Madrid, Mondadori.

WITTKOWER, Rudolf y Margot

- 1982 *Nacidos bajo el signo de saturno. El carácter y la conducta de los artistas: una historia documentada desde la Antigüedad hasta la Revolución*

Francesca, (trad. Deborah Dietrick. t.o. *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists: a documented History from Antiquity to the French Revolution*, London) Madrid, Cátedra.

WOLFFLIN, Enrique

1970 *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, trad. José Moreno Villa, Madrid, Espasa-Calpe.

XIRAU, Ramón

1973 "Teatro y novela", *Cuadernos Americanos*, México, núm. 1, marzo-abril, pp. 90-92.

1977 "Saludo a España peregrina en su edición facsimilar" (ed. facsimil *España peregrina*), México, Alejandro Finisterre, 1977

YAÑEZ, Agustín

1973 "Imagen", *Cuadernos Americanos*, México, núm. 1, marzo-abril, pp. 92-95

ZAMBRANO, María

1977 *Los intelectuales en el drama de España: Ensayos y notas (1936-1939)*, Madrid (Primera ed. Santiago de Chile, 1939)

1986 *Senderos. Los intelectuales en el drama de España. La tumba de Antígona*, Barcelona, Anthropos

1989 "Discurso de María Zambrano en la entrega del Premio Cervantes 1988" (Véase VVAA, 1989b: 53-63)

ZAND, Nicole

1961 "Jusep Torres Campalans a-t-il existé?", *Libération* (¿París?), 7 marzo, p. 7 (leg. prov. 2-A, A-B. Max Aub)

ZANDEJAS, Francisco

1958 (Reseña), *Excelsior. Multilibros*, México, 12 julio (Leg. prov. 2-A, A-B)

ZEA, Leopoldo

- 1970 "José Gaos y la cultura mexicana", *Revista de la Universidad de México*,
9/XXIV, México, mayo

ZUERAS TORRENS, Francisco

- 1990 *La gran aportación cultural del exilio español. 1939. Literatura, Arte, Música, Teatro y cine*, Córdoba

ZULUETA, Luis de

- 1991 "El palacio de Azaña", *El País. Artes*, Madrid, 26 enero, p. 2

Y ahora ¿qué?

MAX AUB, *De suicidios*

ADDENDA

Durante el mes de diciembre de 1993 se celebraron el *I simposio sobre el exilio literario español. Homenaje a Max Aub* (Bellaterra, 9-10 de diciembre de 1993)¹ y el *I Congreso Internacional. Max Aub y el laberinto español* (Valencia, 13 al 17 de diciembre de 1993). Las conferencias y comunicaciones derivadas de ambos acontecimientos no han sido publicadas aún. Se incluyen las relacionadas con el estudio que nos ocupa.

ALONSO, Cecilio

1993 "Reflexiones sobre la evolución narrativa de Max Aub", *I Congreso Internacional. Max Aub y el laberinto español*, Valencia

AMELL, Samuel

1993 "Max Aub, novela y cine: *Sierra de Teruel y El laberinto español*", *I Congreso Internacional. Max Aub y el laberinto español*, Valencia

AZNAR SOLER, Manuel

1993 "Max Aub y Catalunya", *I simposio sobre el exilio literario español. Homenaje a Max Aub*, Barcelona, Bellaterra

1993b "Política y literatura en los ensayos de Max Aub", *I Congreso Internacional. Max Aub y el laberinto español*, Valencia

1. El *Simposio sobre el exilio literario español* constituye la clausura de un Ciclo sobre *La literatura española del exilio* que ha organizado el GEXEL (Grupo de Estudios del Exilio Literario, adscrito al Departament de Filologia Espanola de la Universidad Autónoma de Barcelona) durante el año 1993 con la ayuda del Centro de las Letras Españolas del Ministerio de Cultura.

1993c *Max Aub y la vanguardia teatral (escritos sobre teatro, 1928-1938)*, Valencia, Universitat de València²

BERTRÁN DE MUÑOZ, Maryse

1993 "Dos novelas de los momentos finales de la guerra civil en Madrid: *Campo del Moro y Las últimas banderas*", *I Congreso Internacional. Max Aub y el laberinto español*, Valencia

CARBONEL, Anna

1993 "El género referencial de una vida: autobiografía, biografía, novela", *I Congreso Internacional. Max Aub y el laberinto español*, Valencia

CARDWELL, Richard

1993 "Historia y metahistoria: *Poesía española contemporánea*", *I Congreso Internacional. Max Aub y el laberinto español*, Valencia

CARREÑO, Antonio

1993 "Las otras más/caras de Max Aub: *Antología traducida*", *I Congreso Internacional. Max Aub y el laberinto español*, Valencia

CASTILLO, Marcia y Begoña SÁEZ

1993 "Mujer, erotismo y parodia en *Fábula verde* de Max Aub", *I Congreso Internacional. Max Aub y el laberinto español*, Valencia

DURÁN, Manuel

1993 "Dos extremos en la obra de Max Aub: humor, indignación", *I Congreso Internacional. Max Aub y el laberinto español*, Valencia

2. Editado con motivo del *I Congreso Internacional. Max Aub y el laberinto español*, Valencia, 1993.

ESCALONA RUIZ, Juan

1993 "El cine en la narrativa de Max Aub", *I simposio sobre el exilio literario español. Homenaje a Max Aub*, Barcelona, Bellaterra

1993b "Max Aub y el cine", *I Congreso Internacional. Max Aub y el laberinto español*, Valencia

FERMÍN, Eduardo

1993 "Identificaciones en el exilio: el hemisferio poético de Juan Larrea", *I simposio sobre el exilio literario español. Homenaje a Max Aub*, Barcelona, Bellaterra

FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Dolores

1993 "La leyenda de Jusep Torres Campalans", *I Congreso Internacional. Max Aub y el laberinto español*, Valencia

FÉRRIZ, Teresa

1993 "Max Aub en la *Insula española*", *I simposio sobre el exilio literario español. Homenaje a Max Aub*, Barcelona, Bellaterra y *I Congreso Internacional. Max Aub y el laberinto español*, Valencia

FUENTES, Victor

1993 "*La calle de Valverde*, novela de plenitud de la otra generación del 27", *I simposio sobre el exilio literario español. Homenaje a Max Aub*, Barcelona, Bellaterra

GINER DE LOS RÍOS, Bernardo

1993 "Max Aub, el tipógrafo y el editor: una visión parcial", *I Congreso Internacional. Max Aub y el laberinto español*, Valencia

GUEREÑA, Jacinto Luís

1993 "Max Aub, sueños y realidad de sus campos", *I Congreso Internacional. Max Aub y el laberinto español*, Valencia

HERMANS, Hub

1993 "Max Aub y el auto sacramental político en los años treinta", *I Congreso Internacional. Max Aub y el laberinto español*, Valencia

LONDERO, Eleanor

1993 "Max Aub, traductor fingido", *I Congreso Internacional. Max Aub y el laberinto español*, Valencia

MAINER, José Carlos

1993 "La ética del testigo: la vanguardia como moral en Max Aub", *I Congreso Internacional. Max Aub y el laberinto español*, Valencia

MARCO, Valeria de

1993 "Historia de Jacobo: La imposibilidad de narrar", *I Congreso Internacional. Max Aub y el laberinto español*, Valencia

MARTÍNEZ LATRE, María Pilar

1993 "Estrategias narrativas vanguardistas de Max Aub en *Fábula verde* y *Luis Álvarez Petreña*", *I Congreso Internacional. Max Aub y el laberinto español*, Valencia

MENGUAL CATALÀ, Josep

1993 "Historia de *Los sesenta*: un maduro Litoral", *I simposio sobre el exilio literario español. Homenaje a Max Aub*, Barcelona, Bellaterra y *I Congreso Internacional Max Aub y el laberinto español*, Valencia

MORALEDA, Pilar

1993 "Max Aub y su visión del teatro: 'Entre las tablas' y 'El fantasma de papel'", *I Congreso Internacional. Max Aub y el laberinto español*, Valencia

MORÁN, Gregorio

1993 "La gallina ciega, testamento de Max Aub", *I simposio sobre el exilio literario español. Homenaje a Max Aub*, Barcelona, Bellaterra

OLEZA SIMÓ, Joan

1993 "Modernidad/ Vanguardia/ Realismo, Max Aub en la encrucijada", *I Congreso Internacional. Max Aub y el laberinto español*, Valencia

OLMOS GIL, Miguel A.

1993 "Max Aub como crítico literario: notas sobre *Poesía española contemporánea*", *I Congreso Internacional Max Aub y el laberinto español*, Valencia

PÉREZ BAZO, Javier

1993 "Max Aub en la Real Academia Española: discurso apócrifo del teatro que nunca fue", *I Congreso Internacional. Max Aub y el laberinto español*, Valencia

PÉREZ BOWIE, José A

1993 "En torno a la narrativa de Max Aub: *La calle de Valverde*", *I Congreso Internacional. Max Aub y el laberinto español*, Valencia

QUIÑONES, Javier

1993 "Los relatos perdidos en el laberinto: la narrativa breve de Max Aub en torno a la Guerra Civil", *I simposio sobre el exilio literario español*.

Homenaje a Max Aub, Barcelona, Bellaterra y I Congreso Internacional.

Max Aub y el laberinto español, Valencia

QUILES, Eduardo

1993 "La síntesis en el teatro de Max Aub", *I Congreso Internacional. Max Aub y el laberinto español*, Valencia

QUIROGA CLÉRIGO, Manuel

1993 "El laberinto mágico, aquella guerra incivil", *I Congreso Internacional. Max Aub y el laberinto español*, Valencia

RODRÍGUEZ, Juan

1993 "Desarrollo de los modelos realistas en la narrativa de Max Aub: de *Las buenas intenciones* a *La calle de Valverde*", *I simposio sobre el exilio literario español. Homenaje a Max Aub*, Barcelona, Bellaterra y I Congreso Internacional. *Max Aub y el laberinto español*, Valencia

RODRÍGUEZ CEPEDA, Enrique

1993 "Autobiografía e historia en *La gallina ciega*", *I Congreso Internacional. Max Aub y el laberinto español*, Valencia

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín

1993 "*Luis Buñuel, novela*", *I Congreso Internacional. Max Aub y el laberinto español*, Valencia

SÁENZ, Pilar

1993 "Ambigüedad, ficción y metaficción en *Jusep Torres Campalans*", *I Congreso Internacional. Max Aub y el laberinto español*, Valencia

SANZ ALVAREZ, M. Paz

1993 "Max Aub en la prensa literaria", *I Congreso Internacional. Max Aub y el laberinto español*, Valencia

SCARLETT, Elizabeth

1993 "*El rapto de Europa y Casablanca: dos dramas de la crisis de la conciencia europea/americana*", *I Congreso Internacional. Max Aub y el laberinto español*, Valencia

SHAW, Donald L.

1993 "La búsqueda de la autenticidad en *Morir por cerrar los ojos* (partes I y II)", *I Congreso Internacional. Max Aub y el laberinto español*, Valencia

SOBEJANO, Gonzalo

1993 "*La calle de Valverde* en el linaje de las novelas de la vida literaria", *I Congreso Internacional. Max Aub y el laberinto español*, Valencia

SOLDEVILA DURANTE, Ignacio

1993 "Max Aub: el estado de la cuestión", *I simposio sobre el exilio literario español. Homenaje a Max Aub*, Barcelona, Bellaterra

1993b "Max Aub: cara y cruz de una obra literaria", *I Congreso Internacional. Max Aub y el laberinto español*, Valencia

TORTOSA, Virgilio

1993 "En un lugar del tiempo llamado siglo XX: *Jusep Torres Campalans*, entre el biografismo y la historia", *I Congreso Internacional. Max Aub y el laberinto español*, Valencia

VALENDER, James

1993 "Max Aub y su libro sobre *La poesía española contemporánea*", *I Congreso Internacional. Max Aub y el laberinto español*, Valencia

Con motivo de los distintos actos que se han ido realizando se han editado algunas obras de Max Aub y se han expuesto los dibujos originales del *Juego de Cartas*³, adquiridos recientemente por la Generalitat Valenciana

AUB, Max

1992 "Epistolario del exilio. Max Aub (1942-1972)", Segorbe, Fundación Caja-Segorbe⁴.

1993 *El correo de Euclides*, Segorbe, Ayuntamiento

1993 *El teatro español sacado a luz de las tinieblas de nuestro tiempo*, (ed. de Javier Pérez Bazo), Segorbe, Ayuntamiento

3. Se expuso en el Palau Pineda durante el I Congreso Internacional. Max Aub y el laberinto español, acompañado de un folleto con una introducción de Jesús Huguet.

4. Tirada limitada con motivo del curso *Exiliados: obra y memoria del exilio valenciano en América*, Valencia, Universitat de València.