

Revista de Literatura, 2009, julio-diciembre, vol. LXXI, n.º 142,
págs. 525-564, ISSN: 0034-849X

APROXIMACIONES AL APÓCRIFO EN LA ÓRBITA DE MAX AUB: DEL MODELO FRANCÉS A LAS ÚLTIMAS MANIFESTACIONES PENINSULARES

MARÍA ROSELL
Universitat de València

RESUMEN

En este trabajo se realiza una lectura del mapa de manifestaciones apócrifas alrededor de la figura de Max Aub, escritor que construye un universo de superchería literaria desde sus obras iniciales, abarcando y fusionando diferentes géneros. A partir del contraste con algunos de los textos franceses que leyó, y que supusieron una herencia cultural de gran valor, se esbozará un panorama que incluya tanto a los maestros y predecesores en la práctica apócrifa aubiana, André Gide y Valéry Larbaud fundamentalmente, como a sus sucesores más representativos: los narradores leoneses creadores de Sabino Ordás. Entre unos y otros, se rastrearán los casos peninsulares de mayor trascendencia, con el fin de llamar la atención, por una parte, sobre la relevancia de este corpus y su función con respecto al canon. Por otra parte, se analizará su voluntad de subversión de los mecanismos convencionales del arte y de la autobiografía.

Palabras clave: Apócrifo, Max Aub, superchería, Sabino Ordás, André Walter, A.O. Barnabooth, falso literario.

APPROACHES TO THE APOCRYPHE AROUND MAX AUB: FROM THE FRENCH MODEL TO THE LAST PENINSULAR MANIFESTATIONS

ABSTRACT

The aim of this work is to design a map of apocryphal manifestations about Max Aub's figure, writer who has constructed a universe of fake from his first works, including different genres. From the contrast with some of French texts that Aub read, and that supposed his particular cultural inheritance, it will be found a panorama that it includes so much the teachers and predecessors in the apocryphal practice maxaubiana, André Gide y Valéry Larbaud, as his more representative successors: the creative novelists of the fictitious one Sabino Ordás. On the one hand, between some and others, there will be traced the peninsular cases of major transcendency, in order to analyze the relevancy of this corpus and its function with regard to the canon. On the other hand, we are interested in valuing the will of subversion of the conventional mechanisms of the art and of the autobiography.

Key words: Apocryphe, Max Aub, Fake, Sabino Ordás, André Walter, A. O. Barnabooth.

1. AUTOSUFICIENCIA E IRREVERENCIA DEL UNIVERSO APÓCRIFO. A MODO DE INTRODUCCIÓN

Vivimos en un mundo esencialmente apócrifo, en un cosmos o poema de nuestro pensar, ordenado o construido todo él sobre supuestos indemostrables. [...] el hecho —digámoslo de pasada— de que nuestro mundo esté todo él cimentado sobre un supuesto que pudiera ser falso, es algo terrible, o consolador. Según se mire.

Juan de Mairena

En la «Teoría del apócrifo» de Sabino Ordás, el maestro imaginario leonés que inventaron a finales de los años setenta Luis Mateo Díez, Juan Pedro Aparicio y José María Merino, se expone una muy útil aproximación a la creación de imposturas. Frente a otras manifestaciones literarias que se conforman con su propia consistencia de universo de ficción y reducto de la fantasía, el apócrifo y el heterónimo suponen una práctica transgresora que subvierte las normas del arte y las reglas del pacto o espacio autobiográfico: son la fabulación —y la vida—, explica Ordás, que se pretenden hacer pasar por reales y cobrar así la autonomía que les pertenece. La ficción se enmascara para no dejar entrever su identidad, escondiéndose, y la simulación opera en un primer término ejecutando la copia más exacta y posible que el original (Ordás: 108).

A propósito de esto y con mucho humor, Italo Calvino se refiriere en *Si una noche de invierno un viajero* a una extraña organización secreta, la «Organización del Poder Apócrifo», algunos de cuyos miembros consideraban que en medio de los libros falsos han de encontrarse los pocos libros portadores de una verdad extrahumana o extraterrestre, mientras que otros opinan que «sólo la falsificación, la mistificación, la mentira intencionada, pueden representar en un libro un valor absoluto: el de la verdad no contaminada por las pseudoverdades imperantes» (1997: 148). Este tipo de práctica cultural se encuentra favorecida por aquellos momentos históricos en los que el culto a la noción de la autoría y la concepción lúdica de la escritura artística se han destacado especialmente, esto es: el romanticismo, el modernismo y la postmodernidad; y es dentro de esta gran acotación temporal, y enmarcados por la referencia genérica al extraño organismo al que se hace referencia en la obra del autor italiano, donde experimentan algunos de los escritores más representativos de la modernidad, en el panorama de las letras peninsulares y en la Europa que cabalga entre el siglo XIX y el XX, hasta llegar renovada a la actualidad.

El interés de los hispanistas por estas cuestiones parece intensificarse en los últimos tiempos, que han visto surgir polémicas intermitentes alrededor de la práctica falsaria en el mundo del arte. Éste, junto a la lírica,

pero también al lado de la narrativa y del ensayo crítico, encuentra un terreno fértil para la «traición», impúdica, a las reglas del «contrato virtual» entre espectador-lector y autor empírico que supone todo apócrifo-heterónimo; lo que es lo mismo (aunque resulte paradójico): se advierte que en los dos últimos siglos los escritores han rizado el rizo a través del asalto a las convenciones en el relato autobiográfico de autor apócrifo (el diario de artista, por ejemplo), que contradice a la supuesta confesionalidad de la poesía, por un lado —cuando la narración convive con el verso—, y en confrontación con el canon en construcción de la literatura contemporánea, por otro.

La tradición apócrifa europea, apadrinada desde 1760 por el Ossian de Macpherson, ostenta la seña paradigmática de la hibridez, en la fusión tan característica de géneros (pintura, poesía, diario, memorias, crítica, novela), y por el difuminado de los bordes entre realidad constatable y fábula con afán de historia verídica. La fragmentariedad compositiva es otro rasgo definitorio del autor ficticio desde los heterónimos pessoanos, y algunas líneas de investigación recientes hacen hincapié en esta marca de la escritura de Fernando Pessoa, que contagia a buena parte de los escritores posteriores cuando experimentan con el fingimiento de autores u obras (Swiderski: 145-186).

La práctica del falso, tanto desde la literatura como desde el arte, supone un afán de otredad en los escritores, en ciertos casos, para buscarse a sí mismos en otros yo posibles, pero también, como explica Joan Oleza —pionero en el estudio del mundo apócrifo aubiano—, un afán de sacar a luz un yo clandestino: «ese otro que convive secretamente con uno mismo, y proceder a su reconocimiento». Un reconocimiento «de una manera menos maniquea de la que utilizaron, a partir del Romanticismo, quienes más que reconocerlo necesitaron condenarlo en forma de un doble, antagonista maldito del yo: el William Wilson de Poe, el Frankenstein de Mary Shelley, el Mr. Hyde de Stevenson, el retrato de Dorian Gray...» (Oleza (a): 3).

Además de las visibles implicaciones psicológicas y filosóficas de las estrategias fingidoras —que requieren un estudio en exclusiva que contemple también las causas pecuniarias o reivindicativas— su práctica supone una subversión genuina de la convención tácita de toda experiencia creativa proyectada sobre un posible receptor: somos conscientes de que el arte es pura ficcionalización sobre un referente más o menos apegado a la realidad, pero no estamos preparados para asumir el redoblamiento de esta fabulación que supone toda mistificación.

El descubrimiento del espacio de los autores desdoblados en otros, o de los creadores de sujetos ficticios que se pretenden hacer pasar por reales, implica discernir una serie de conceptos que la crítica ha analizado desde diferentes perspectivas, favoreciendo la visión que los propios crea-

dores poseían de dichos conceptos: es decir, los fenómenos de pseudonimia, apócrifo y heteronimia no resultan siempre diáfanos y delimitados entre sí, y quizás habría que plantearse la productividad de estos conceptos que difícilmente pueden emplearse sin matices ni variaciones según a qué obra se apliquen.

Siguiendo a Pessoa —autoridad máxima en la jerarquía de la heteronimia radical fruto de procesos patológicos irrefrenables—, se entiende la obra pseudonímica como la del autor *en persona*, aunque firmando con otro nombre; contrariamente, la obra heteronímica sería la del autor *fuera* de su persona, que inventa a otros seres que pueden hablar por sí mismos, efectuando una implacable atomización del ser, una negación por diseminación del yo. Es un hecho constatable que la bibliografía teórica sobre el fenómeno pseudonímico, además de todo tipo de catálogos y diccionarios de pseudónimos desde la época moderna, prepondera sobre los enfoques alrededor del sujeto apócrifo y de los heterónimos contemporáneos, exceptuando, claro está, toda la crítica pessoana y machadiana junto a los incipientes estudios sobre la impostura en la obra de Max Aub.

Sin duda alguna, los confines entre pseudónimo y apócrifo-heterónimo resultan mucho más definidos entre sí que los de apócrifo y heterónimo, continuamente empleados sin distinción, algo que evidencia la borrosidad de sus fronteras. Aparte de las valiosas aportaciones al tema que han realizado los propios creadores de falsos literarios, y que aquí se tienen en cuenta, los especialistas en literatura contemporánea europea exhiben un interés reciente por las cuestiones que afectan a la ficcionalización de la figura autorial, después de haber asistido a la negación del propio autor en épocas no lejanas, y a su sublimación anterior. La teorización sobre las variantes del género biográfico (autoficción y autobiografía especialmente) suponen un cojín intelectual muy valioso para aproximarnos al ámbito literario que nos ocupa, puesto que focalizan sus planteamientos sobre el yo discursivo enunciador que se construye en el relato. Qué sucede cuando este yo en construcción es explícitamente falso es una cuestión con respuestas altamente productivas. De este modo lo han entendido investigadores como Liliana Swiderski al abordar «el gesto ambiguo» de Machado y Pessoa desde la perspectiva teórica que pone en debate Nora Catelli, por ejemplo, compilando las hipótesis de trabajo de de Man o de Lejeune: lo más interesante para mí, compartiendo la opinión de Swiderski, es la posibilidad de que las biografías/autobiografías de apócrifos y heterónimos que acompañan las obras, «rompen una a una las pautas del género», y todavía más: «aunque las reglas puedan ser rotas, el autor da a entender que no lo son y la audiencia hace cuenta de que no se han roto. Sin embargo, apócrifos y heterónimos nos enfrentan con el caso contrario: la ruptura deliberada de la regla provoca en el receptor la necesidad de recomponerla» (Swiderski: 120-121).

Las reglas subvertidas han estado originadas por estrategias de traición a un género o géneros que pueden reseguirse tanto en las facetas de editor-traductor-compiler de poesía apócrifa de Max Aub, como en sus personajes de ficción novelesca Jusep Torres Campalans y Luis Álvarez Petreña, todos ellos representantes ficticios de un mundo organizado en torno a fechas precisas de nacimiento y defunción, datos biográficos contrastados por otros personajes reales o imaginados (un caso paradigmático de intertextualidad apócrifa), y toda una maquinaria impostora que dota de credibilidad a los hechos expuestos.

Este espacio de biografía-autobiografía fabulada ha estado tradicionalmente nombrado por la crítica como «apócrifo», como también el machadiano, a diferencia del heteronímico de Pessoa o el pseudonímico de Eugeni d'Ors, o el apócrifo de Sabino Ordás, al que nos referiremos con particular atención. La dificultad, ya lo he anticipado, es mantener las «etiquetas» funcionales en cada caso y que resulten practicables en el resto: ¿qué variantes distinguen a un apócrifo de un heterónimo? ¿Se trata de una gradación según el nivel de proximidad del autor con sus criaturas o autores de papel? Las soluciones a esta problemática se hallan a menudo en los textos literarios mismos, que devienen testimonios privilegiados, como en el caso de Sabino Ordás, discípulo confeso de Max Aub, y amigo en tierras mexicanas de Jusep Torres Campalans: su «Teoría del apócrifo», recogida en el conjunto de artículos *Las cenizas del Fénix, de Sabino Ordás*, es sumamente útil para acotar este campo de estudio (Ordás: 107-109).

La tríada de escritores leoneses que se aúnan en el rostro de Sabino Ordás (pintado por Jusep Torres Campalans, entre otros ilustres artistas)¹, confiesa en esta «teoría» sentirse vinculada emocionalmente a la amplia galería de apócrifos españoles contemporáneos, el «museo vivo de simulaciones», dirigido por el maestro Antonio Machado, poeta orquestador «guiado por la innata necesidad de sobrevivir en muchos rostros» (Ordás: 107). El matiz vitalista de esta experiencia es indivisible del sentido trasgresor de su propuesta: «La senda del apócrifo es gemela a la de lo novelesco, la diferencia está en la ambición y en el final», porque «Se perpetra así un inocuo atentado de impostura, radical y perfecto si las habilidades de quien lo propone son poderosas», con la intención de «crear algo comparable a la vida» (Ordás: 108).

La postura de Ordás se define por la apología extrema del supuesto «poder apócrifo» de Calvino, refrendando la autoridad moral de Machado y el referente imprescindible de Aub. Sin embargo, el leonés no se aden-

¹ Este retrato y otros de Dalí, Picasso, Zabaleta, Gutiérrez Solana, Zancón o Moreno Villa, se recogen en la comentada *Las cenizas del Fénix*, acompañando a los artículos del escritor.

tra en la niebla conceptual que engulle a los poetas apócrifos machadianos junto a los heterónimos pessoanos, por citar un ejemplo canónico, aunque la distinción entre unos y otros haya preocupado a parte de la crítica actual². Para Swiderski (103), el heterónimo a la manera de Pessoa busca extremar las contradicciones internas del yo, fenómeno paralelo a las experiencias mediúnicas del portugués. Mientras que los apócrifos de Machado niegan la identidad con su autor «real» al nivel de la enunciación, (pero es posible detectar en ellos un parecido a nivel del enunciado debido a la similitud en los planteamientos machadianos con Mairena, por ejemplo), en el caso de Pessoa se produce una negación de identidad en el nivel de la enunciación y, además, se reniega de todo parecido a nivel del enunciado. En este sentido, Swiderski (117) profundiza en la especificidad de sus dos autores estudiados: el apócrifo y el heterónimo se teñirían de una gama de tonalidades más o menos intensas según la estrechez del autor empírico con sus «autores de papel».

Es ya obvio que apócrifos y heterónimos no pueden identificarse inequívocamente con su autor empírico, pero tampoco son personajes ajenos a él, ni siquiera personajes de ficción al uso: la diferencia con estos últimos es que los apócrifos-heterónimos poseen una obra de creación propia, además de una (auto)biografía más *impostora* que las convencionales, siguiendo la idea de «mentira» inherente al género que desarrolla Nora Catelli; al referirse a la máscara que el sujeto romántico pretende adherir a su rostro de actor, con la finalidad de que arte y vida sean una misma piel, Catelli (11) advierte de que:

Aun soldada, la máscara cubre una superficie que no se le asemeja. Anfractuosidades, hendeduras y cráteres de lo escondido, que no se acoplan a la máscara. Crean una cámara de aire que en su espesor abarca lo que acostumbramos a llamar impostura. Y esa cámara de aire, esa impostura, es el espacio autobiográfico: el lugar donde un yo, prisionero de sí mismo, obsesivo, mujer o mentiroso, proclama, para poder narrar su historia, que él (o ella) fue aquello que hoy escribe.

A pesar de las diferentes hipótesis de la impostura exclusivas para el sujeto autobiográfico, en la modernidad se han desplegado teorías arriesgadas que postulan la falsedad de toda presunción de identidad en el ámbito general de la creación artística después de la eclosión romántica. Aportaciones como las de Margaret Russet (2006: 5) ponen de manifiesto cómo el falso literario supone a todas luces una desmitificación de la instancia del «yo»: historiar el falso contemporáneo conllevará la interpretación de los procesos de confirmación y de atentado a la autenticidad a través de las diferentes «políticas culturales» de la fantasía, en las que Max Aub,

² No me detendré en este estudio en la reflexión y delimitación del campo de la pseudonimia. Una referencia fundamental al tema es la obra LAUGAA, Maurice. *La Pensée du pseudonyme*. Paris: Presses universitaires de France, 1986.

junto a Antonio Machado y Sabino Ordás militan con convicción. En sus prácticas, la identidad se revela más como un efecto que una causa: se trata de una empresa de producción y de representación de identidades que Russet equipara con la personalidad romántica en general, motor de la configuración de la Historia europea, a partir de una tensión basculante entre falsificación y autenticación.

Los lugares de superchería identitaria que pasaré a estudiar inmediatamente habrán de ser contrastados con otros casos en los que el mecanismo de enmascaramiento que opera (y estoy de nuevo de acuerdo con Liliana Swiderski en que la metáfora de la máscara ha perdido hoy su potencialidad), es el del pseudónimo: esa marca exclusiva de los límites de la última libertad para autores como Di Folco (322), porque supone la libertad «d'être un autre en demeurant soi-même. Elle correspond à un changement de personne sans dépersonnalisation et, en ce sens, elle est le contraire de l'aliénation». Esta alienación, la del autor *fuera de su persona*, encaja con el perfil de Pessoa y de ciertos autores europeos recientes como el francés Romain Gary; conocido por el público francés, durante décadas, y después de múltiples reconocimientos editoriales con el nombre de Émile Ajar, escenificó un proceso de desprendimiento del nombre propio que va más allá de la simple pseudonimia. Gary, antes de su suicidio, deja como testamento el texto «Vie et norte d'Émile Ajar», en el que narra la trayectoria de su suplantador, la creación de una especie de doble, del actor que vivió por él una vida en la república de las letras y gozó de los laureles de la fama (Gary, 1991). El deseo íntimo del autor francés parece constituir la más antigua tentación proteica del hombre: la de la multiplicidad, y así lo explica: «Je me suis toujours été un autre», «j'avais l'illusion parfaite d'une nouvelle création de moi-même, par moi-même. Et ce rêve de roman total, personnage et auteur, dont j'ai si longuement parlé dans mon essai *Pour Sganarrelle* était enfin à ma portée» (Gary: VIII-IX). El éxito del escritor en su «creación total» es tan importante que una vez publicadas algunas obras con su nombre real, nadie adivinó las similitudes con las de su apócrifo, y, ante las dudas de algunos, la crítica negó rotundamente la única autoría.

Esta alienación del autor respecto al autor apócrifo creado no es pertinente en la obra de Max Aub, puesto que sus apócrifos, aunque acaben independizándose de su creador y se conviertan en una vía de denuncia reivindicativa con tintes de parodia, se mantienen atados a él por un hilo más corto: son, en definitiva, un arma literaria contra un blanco que se asemeja, en momentos, al de Antonio Machado o al del Federico García Lorca que imagina a un ripioso poeta llamado Isidoro Capdepón Fernández, ilustre apócrifo finisecular presentado al público granadino en 1923 y que inaugura la *Antología Modelna* de Lorca de los años 1927-1928 (García Lorca, 1995).

Dedicarse al mundo de la ficción usurpadora de realidades que es la mistificación literaria significa entender, en definitiva, que estos personajes con vidas y obras propias, que se entremezclan con datos y personas reales, suponen un estadio distinto del personaje de ficción. Esta separación no resulta siempre clara, a pesar de las reflexiones sobre la figura autor-personaje que aportan escritores tan implicados en la impostura como Romain Gary (al que me referiré escuetamente en este trabajo, pero que interesa enormemente como representante de la heteronimia radical de las últimas décadas). En su obra *Pour Sganarelle* (2003: 17) de 1965, el novelista explicaba con ironía que:

On écrit ce qu'on est: parfois avec rancune, avec nostalgie d'une autre identité.
On écrit, alors, *contre* ce qu'on est, mais ceux qui vous déduisent de votre oeuvre ne s'aperçoivent pas de la supercherie, de l'imposture: il nous est difficile de croire qu'un beau poème, un beau roman puissent être l'oeuvre d'un beau salaud.

Gary se hace eco del afán de biografismo que subyacía, y existe todavía, en parte de una crítica profesional anhelante de identificar unilateralmente los hechos narrados con los hechos vividos: una tentación de la que no escapan, por supuesto, quienes se acercan a los apócrifos-heterónimos del ámbito hispánico; cabe añadir que, a pesar de estas declaraciones, Gary confiesa que «En vérité, je ne crois pas qu'un «dédoublement soit possible», porque entiende que, forzosamente, los vínculos entre sus dos yo, —el auténtico Gary con pasaporte y registro civil, y el «creado» para/por los *mass media*—, son muy estrechos: el perfil de Ajar diseñado de cara al mundo editorial no se desvincula del de Gary, que es él mismo «en realidad».

Es significativo que el propio Gary, en su testamento literario «Vie et Mort d'Emile Ajar» (1991) se autoerija como el apócrifo europeo conocido más importante después del poeta celta Ossian: la clásica mistificación de un traductor ficticio archiconocido que pone en jaque a toda la intelectualidad europea, situada a favor o en contra de su veracidad. La tradición francesa, en la que está enraizados los gustos de Max Aub, recoge un gran número de sonadas mistificaciones de este estilo desveladas con el tiempo, y que supusieron, en mayor o menor medida, escándalos de todo tipo: un nuevo Ossian, en femenino esta vez y de nacionalidad griega, la Bilitis de Pierre Louÿs, divide en 1895 a eruditos y bibliófilos, fascinados ante un tesoro histórico-literario desenterrado (y con un busto de la poeta visitable en el Museo del Louvre). Este episodio, como los que protagonizan los pintores, intelectuales y poetas surgidos de la fecunda imaginación de Max Aub, no sólo ponen en evidencia los fallos y grietas en los cimientos de la ciencia del momento, sino que resitúan, por un lado, a la instancia autoral en el centro que dejó de ocupar y, por otro, ponen de manifiesto cómo todo lo falso y lo que oculta la verdad fascina enormemente al receptor.

En esta fascinación de la verdad velada que es la obra de creación no firmada por su autor se imbrica el aspecto central al que Jean Starobinski se refiere cuando disecciona el destacado carácter «egotista» de Stendhal (Starobinski, 1999): a partir de este rasgo que puede hacerse extensivo a aquellos que adoran hablar de sí mismos —como los apócrifos en la órbita de Max Aub—, Starobinski analiza la revuelta del novelista contra una identidad supuestamente impuesta desde fuera³; si hablamos de Gary, esa identidad adjudicada proviene de la propagada que se le hace en el mundo literario de manera premeditada por los dirigentes del mercado editorial francés. Su rebelión consiste, en consecuencia, (como en Stendhal y en todos los sujetos-personajes-autores egotistas), en devenir él mismo el único «propietario» de esta igualdad que le hace idéntico a sí mismo, el principal artífice de lo que dirige su identidad (Starobinski: 239). ¿Quién resulta entonces más real, Ajar o Gary?

Este dilema permanece cuando tratamos a Max Aub, Antonio Machado, Fernando Pessoa o al grupo leonés de Sabino Ordás. La consistencia de realidad, evidentemente, adquiere mayor representación en sus nombres de autor, más que en los nombres de los escritores creados por ellos. Sin embargo, es lícito para el lector, receptor o visitante de una exposición pictórica apócrifa, para el espectador que atiende a la superchería en prensa, radio o televisión, para el sistema editorial que gira en torno a ellos y que los potencia o ignora, para su alrededor en suma, es lícito mantenerse atraído por el magnetismo del feliz invento, e incorporarlos al conjunto de seres que pueblan la cotidianeidad y los referentes culturales colectivos.

2. EL DIARIO DE ARTISTA APÓCRIFO

2.1. Algunos datos sobre las lecturas y las prácticas aubianas

La reciente publicación y exposición del Infierno de la Biblioteca de la Universidad de Valencia, en la que se encuentra una parte de los libros que el joven Max Aub va compilando y se ve forzado a abandonar en el año 1938, incide en la imponencia de lecturas francesas entre los gustos y preferencias del escritor (Oleza, 2008: 63-112). De su perfil de lector cosmopolita y *à la page* destaca el conocimiento exhaustivo de la literaturas contemporáneas y de la tradición francesa en especial: los nombres de Mérimée, Valéry, Larbaud y Gide, representados muy bien en su bibliote-

³ Ver también FLEURET, F. *De Gilles de Rais à Guillaume Apollinaire*. Poitiers: impr. Marc Texier; Paris: Mercure de France, 1933, donde estudia el perfil egotista de Stendhal, el del aficionado a hablar de uno mismo, mientras que el egoísta destaca por el amor a sí mismo. Es significativo que Fleuret sea, a su vez, el creador de una superchería interesante: *Jim Click ou la mereveilleuse invention*. Paris: Gallimard, 1930.

ca de juventud y modelos paradigmáticos de la puesta en escena de seres apócrifos, corroboran el pronto acercamiento de Aub a las estrategias mistificadoras. Aunque en la biblioteca que se conserva localizada en la Universidad de Valencia y en la Fundación Max Aub de Segorbe se puede hablar únicamente de dos títulos «eso sí: muy reveladores» que habrían derivado seguramente en las cuatro grandes obras aubianas a las que me referiré en estas páginas, es factible pensar que Aub conocía perfectamente otras igualmente destacadas.

Aparte de las de Valéry Larbaud y André Gide, podría haber tenido constancia de las obras teatrales de la irreverente actriz y dramaturga de orígenes andaluces Clara Gazul, una de las mistificaciones más importantes de un Prosper Mérimée de 22 años, y su primera publicación. Por otra parte, la inclusión de títulos de Sainte-Beuve en esta biblioteca (*Causeries du lundi*, tomos 3, 8, 11, 12, 13 y 14) lleva a imaginar la posibilidad de que también le fuesen familiares los arrebatos y desgracias del autor de *Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme*, surgido en 1829 (París, Delange frères), del que el mismo Baudelaire diría que había supuesto para la historia literaria «*Les Fleures du mal de la vielle*»⁴.

Entre los títulos conservados en la biblioteca aubiana se ha localizado una edición de 1922 de *Les poésies d'André Walter* y la referencia a un ejemplar de *A.O. Barnabooth* de Valéry Larbaud, del que no constan más señas bibliográficas. Estos dos hallazgos, unidos al hecho de que tanto sus autores como otros creadores de apócrifos ilustres se encuentren muy presentes en su biblioteca, nos acerca a una definición más apurada del mapa literario apócrifo que se traza alrededor del polifacético escritor, conocedor de los antecedentes en el género del diario de artista supuesto.

Estas representaciones heteronímicas y apócrifas, a diferencia de las pseudonímicas, suponen una disfunción radical entre el ser profundo y el ser social, que lleva a plantearse a autores como Starobinski el hecho de que el yo autoral se rebele contra su pertenencia a la sociedad, a la manera del multimillonario americano A.O. Barnabooth cuando se niega a ser librado a los otros al mismo tiempo que se da a sí mismo a través de sus diarios: dejando aparecer una identidad demasiado clara, corre el riesgo de ser completamente adivinado. El propio Barnabooth en su obra reitera el pánico a ser demasiado conocido por los otros: ¿paradoja llamativa del que practica la autobiografía o el diario con intención de hacerlo público?

⁴ En carta de Baudelaire a Sainte-Beuve del 15 de marzo de 1865. En *Correspondanc*. Paris: Gallimard, 1973, t. 2, p. 574, citado en la edición de *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*. Paris: Bartillat, 2004, p. 10.

2.2. *Un parto complicado: la intermitencia compositiva como tónica en los diarios de artista de Walter, Barnabooth, Álvarez Petreña y Torres Campalans*

La composición del más anciano de los sujetos apócrifos, André Walter, es tan fragmentaria como las de Luis Álvarez Petreña, Jusep Torres Campalans o A. O. Barnabooth: todos sufren un complicado proceso de gestación que testimonian las apariciones puntuales y disgregadas en soportes varios como la prensa, las revistas especializadas o las diferentes reediciones literarias, así como la experimentación en géneros ajenos a sus habituales. Éste es un rasgo recurrente del «subgénero» del diario de artista (falso). Las conexiones entre ambas obras francesas y las de Max Aub son llamativas: además, no se debe obviar que Gide crea a Walter tan prematuramente que podemos afirmar que es su primera obra, a los 22 años (la misma edad que el Mérimée de *Clara Gazul*). Aub compondrá sus primeros poemas apócrifos siendo también joven: la juventud es un encuadre privilegiado para la superchería (al menos en lo que respecta a estos autores), a pesar de que la madurez perfecciona sin duda la puesta a punto de la maquinaria impostora, y en el caso de Aub así queda reflejado.

André Walter se presenta al público en la Francia de 1891 con el título *Les Cahiers d'André Walter: oeuvre posthume*⁵. La explicitación del carácter póstumo del texto ahonda en la ilusión de realidad de la obra: la firma, por lo tanto, es la del propio Walter que ha escrito dos cuadernos en prosa, el «Cahier blanc» y el «Cahier Noir», publicados con posterioridad a su agonía, locura y muerte (el de Jusep Torres Campalans es un «cuaderno verde»). Las siguientes ediciones, en cambio, aportarán una novedad con respecto al género y diluirán el efecto de la impostura, es decir: el hecho de que André Walter hubiese existido y creado una obra de profunda espiritualidad romántica, ya que Gide acompaña, en la segunda edición, su nombre real en la portada. La conclusión «quizás demasiado obvia» a la que se llega después de estudiar diferentes obras en esta onda es que, finalmente, todo apócrifo tiende a perder la «ocultación» inherente y el valor de fabuloso, supuesto o fingido que lo define etimológicamente.

La tercera edición de Walter viene de la mano de la «société des médecins bibliophiles», en 1925, y ya comparte sello con el propio André Gide, que firma el trabajo bajo un renovado epígrafe: *André Walter: cahiers et poésies*. La inclusión de unos poemas de Walter intensifica los vínculos con su sucesor francés A.O. Barnabooth, que, si en 1902 se hace famoso con el relato «Le pauvre chemisier», en 1908 ya es el poeta de «Poésies par un riche amateur» y en 1913 ha recopilado un «journal». Como Larbaud, Gide se presta a una mentira inicial que poco a poco se verá delatada por las circunstancias y exigencias personales y editoriales. La

⁵ Primera edición en París: ed. librairie académique Didier Perrin, 1891. La segunda ampliada en París: librairie de l'Art indépendant, 1981.

edición definitiva de André Walter se fecha en 1930, cuando se incluye un retrato, a diferencia del vividor Barnabooth, del que no tenemos constancia visual — pero en la misma línea que explotaría Max Aub con su Jusep Torres Campalans, a quien se fotografía y retrata, y quien es, a su vez, pintor de su merecido sucesor leonés Sabino Ordás. En definitiva, el entramado intertextual, así como el de la documentación detallista del físico, etopeya, vida y obra de todo sujeto apócrifo, conllevan su éxito y la duración mayor o menor de su ilusión de realidad⁶.

Poco tiempo después de la tercera edición de la obra de Gide ve la luz el caleidoscópico Luis Álvarez Petreña, cuyo engendramiento es todavía más intrincado que el de sus predecesores —a los que les aventaja gracias a ser resucitado por su autor—, así como su parto: las fechas de publicación de su *Vida y Obra* se extienden en el tiempo entre 1934 y 1971, años de la primera y última edición del texto en forma de libro, pasando por la publicación mexicana de 1965, y en el espacio: Valencia, México y Barcelona; un dato más de un cosmopolitismo que lo emparenta tanto con Gide como con Larbaud (y con Mérimée o Louÿs), aunque las desgraciadas circunstancias del exilio aporten una significativa diferencia a su obra.

El segundo parto literario y pictórico de Aub, el de catalán Jusep Torres Campalans, no llega exento de peripecias editoriales: tiene lugar en 1958 y supone un hito dentro de la esfera de las novelas de artista del siglo XX y de la raza de los apócrifos contemporáneos, esta vez, en forma de pintor pseudointelectual formado en las escuelas vanguardistas de la Barcelona y el París que amanecen al siglo XX. El rompecabezas de este libro sobre su figura se alimenta de elementos al estilo de un «Cuaderno verde», a modo de notas sobre el período entre 1906-1914, que aporta originalidad a un libro más próximo a la novela, al catálogo de pintura o al del exitoso género de las vidas de artistas —imaginarios o no—, que al del diario o memorias; por el momento, dejo al Jusep Torres Campalans que se encontraba en la senda de las *Memorias biográficas de pintores extraordinarios* de William Beckford, e invito a que se consulte la aproximación crítica de Joan Oleza, que ha estudiado al pintor como sujeto antagonista de Max: «el otro», el apócrifo emancipado, no el poeta ficticio salido de la pluma de Machado al que Machado alude en todo momento (Oleza (a): 23); y es que en Torres Campalans, fundador junto a Picasso del cubismo, funciona poderosamente la parodia —la de cierto tipo de arte de vanguardia—, a la que se une la transposición de las preocupaciones estéticas de Aub

⁶ Incluso la irreverente dramaturga fingida Clara Gazul de Mérimée, o la sáfica poetisa griega Bilitis de Pierre Louÿs contaban con un bello retrato, aunque el primero constituya supuestamente un explícito acto de travestismo de Mérimée, con regusto a la Gioconda, haciéndose retratar por su amigo Décleuze, a la manera española, que después se presentaría como la propia Clara Gazul. Este dato sobre el travestismo de la heroína añade un plus de ambientación barroca a unas obras de marcado regusto calderoniano, con evocaciones al teatro de Lope de Vega y Tirso de Molina.

que plasma en cada una de las obras apócrifas, así como el desencanto del transterrido de los poemarios *Antología Traducida e Imposible Sinaí*.

Tras lo dicho, el recuento temporal nos sitúa en un período iniciado en los dominios de la estética simbolista que Gide, con André Walter en 1891, tiñe de un romanticismo del que reniega posteriormente⁷, y que finaliza en la convulsa década de los años setenta españoles-mexicanos con la edición definitiva de los manuscritos de Luis Álvarez Petreña, solución radical de las estéticas sucedidas al largo del siglo XX. La década de su edición final y las posteriores parecían decididas a extremar sus propuestas artísticas en el contenedor de la posmodernidad, o a proclamar el renacimiento de la figura autoral y de la fábula desde voces críticas como las de Sabino Ordás en el diario madrileño *Pueblo*.

Con las menos canónicas de las obras de este siglo, las apócrifas, se asiste a un trayecto en el que el falso artista, poeta, pintor, pensador, o simplemente vividor, toma la palabra y utiliza con descaro la primera persona. Pero este individuo que participa como protagonista u observador al devenir de la Historia no está solo: se rodea siempre de toda una serie de cómplices a través de quienes su existencia consigna el preciado valor de la autenticidad.

3. SUBLIMACIÓN Y PARODIA DEL SUJETO APÓCRIFO EN SUS DIARIOS: ROMÁNTICOS, DANDIS, MODERNISTAS, COSMOPOLITAS, VANGUARDISTAS Y VIVIDORES

La intención de la sátira estorba el paso a la verdad, como la caricatura al parecido, y que para pintar lo que fuere, altas, medianas o bajas clases o individuos, es de rigor atenerse a la verdad sencilla (no a la verdad *nimia*), y entrar en la tarea con ánimo desapasionado. Sobre todas las cosas debería evitar el novelista el propósito de adular la maligna curiosidad y la concupiscencia de los lectores (Pardo Bazán: 119)⁸.

Al valorar los heterónimos pessoanos es posible plantearse que una de las chispas que motiva la explosión de personalidades en Fernando Pessoa sea, a pesar del mismo *pessoa*, otro individuo apócrifo: el *bon vivant* Barnabooth, al que seguramente leyó, y al que superaría en la dimensión de

⁷ En el prefacio a la edición definitiva de 1930, explica su reticencia hacia la primera obra de su carrera: «Je crois André Walter de très mauvais exemple, et ses Cahiers, d'assez mediocre conseil.» Ver *Les Cahiers et les poésies...*, *op. cit.*, p. 31.

⁸ Así se expresa Emilia Pardo Bazán en una de las intervenciones como prologuista de su obra que ofrece al lector, al comentar los derroteros de la novela contemporánea, aficionada a la sátira en la que queda incluida la de Galdós («social difusa»), de tipo social, de clase o particular. Su propia obra desmentiría estos preceptos, demostrando que la vía paródico-satírica ha sido siempre de gran provecho para la historia de la literatura y de las artes.

su práctica fingidora, dado el singular modo de ser del supra-Camões, su tendencia a la despersonalización y a la inestabilidad emocional (Octavio Paz, 2001: 150-169 y 170-181).

A las fundamentales y fundamentadas teorías sobre la heteronimia patológica de consagrados pessoanos como Ángel Crespo o Perfecto Cuadrado, Octavio Paz se atreve a introducir un matiz asentado en el referente literario que pudo constituir la obra de Valéry Larbaud para el portugués, escrita seis años antes que el primer heterónimo pessoano⁹. Estos datos conducen a preguntarse qué posibilita la conexión entre las personalidades disgregadas de Pessoa y del *parvenu* Barnabooth, cuyo único oficio y exigencia moral es hacer buen uso de su desmesurada riqueza y desarrollar con orgullo el papel privilegiado que juega en sociedad además de reflexionar sobre la vida y el arte de un modo intelectualista.

Los calificativos «intelectual», «snob» y «dandi» surgen recurrentemente en esta red apócrifa que voy siguiendo. Por eso, quizás sean pertinentes unas palabras al respecto que aportan el punto de vista de «alguien» que permanece latente en este espacio ficcional aunque proceda de una tradición distinta que merece ser estudiada con detenimiento en otro momento. Me refiero al pintor metafísico italiano que protagoniza las conversaciones de *Monsieur Dudron*, protagonista apócrifo en la obra del pintor Giorgio de Chirico, cuyos diálogos con la filósofa del arte Isabella Far (cercana en rasgos a la esposa del pintor, Isabella Paksver) han permanecido en su mayor parte inéditos hasta 1998. Refiriéndose a la unión corriente entre esnobismo e intelectualismo como fenómeno nuevo y negativo en la vida de los medios artísticos modernos, Isabella Far (Chirico, 2004: 71-75), recurre a la etimología del término snob: *sine nobilitate*, la declaración de falta de nobleza con la que se señalaba en principio a los jóvenes ingleses de clases medias-altas que se iban incorporando a las universidades, anteriormente reservadas a los aristócratas. La imitación que realizaban estos jóvenes de la aristocracia les hacía parecer ridículos, y así los sienten los estudiantes nobles que les empiezan a llamar «snob». Según Isabella Far se trata de «ce mot que les modernes intellectuels sont allés chercher pour indiquer leur plus grand raffinement», pero, a su vez, «presque tous les critiques d'art, en écrivant des articles, ne se sont pas occupés que d'une seule chose: montrer leur capacité et leur intelligence: (Chirico: 72) es decir, el esnobismo es una patología de las clases intelectuales y artísticas modernas. Así lo entendía también Aub en el capítulo «El arte nuevo de hacer poemas» de su estudio *Poesía Española Contemporánea*, donde reitera su posición con respecto a las preceptivas orteguianas y se refiere a los «snobs

⁹ Véase particularmente el estudio de *Máscaras y paradojas de Pessoa*. CUADRADO, Perfecto (estud.). Barcelona: Edhasa, 1996, y el clásico *La vida plural de Fernando Pessoa*. CRESPO, Ángel. Barcelona: Seix Barral, 1988.

y *diletanti*» que «fraguaron una difícil relación entre lo exquisito y el gusto de muchos. Lo hicieron por influencia romántica y por defensa propia, ya que en el momento en que su gusto se viera alcanzado por el de los más dimitían, perdida su condición» (Aub, 1969: 93). Juan de Mairena animaba a sus discípulos a ser originales, aunque debían huir de preciosismos literarios y de renunciar «al aplauso de los snobs y de los fanáticos de la novedad» (Machado, 1972: 84).

Esta erudición que necesita relucir a toda costa, sumada a ciertos hábitos sociales de los apócrifos que interesan aquí, se ha de tener muy en cuenta. Tanto el multimillonario de 23 años Barnabooth como el modernista Álvarez Petreña, y como lo fue el pretencioso Walter —todos ellos críticos, en algún momento, de arte, literatura o vida mundana—, experimentan el placer del conocimiento transmitido por diversos medios, pero nunca heredado por un rancio linaje. El esnob, como recuerda Laura Mercader en el artículo dedicado al apócrifo orsiano surgido en su *Glosario*, Octavio de Romeu, es la auténtica obra de arte de uno mismo: aquel que simula lo que no es y disimula lo que es. Algo parecido a lo que apuntaba Dalí en una entrevista, cuando ilustraba muy bien la distinción entre el dandi y el esnob: el esnob es aquel capaz de hacer todo lo posible por ser invitado a una fiesta, mientras que el dandi provoca que acaben echándolo irremediabilmente de ella (Mercader: 4).

Octavio de Romeu, sin duda, gesticulaba el deseo de ser otro y la imposibilidad de salirse de sí mismo. Por eso, aunque el dandismo fascine a d'Ors desde siempre —puesto que se trata de seres que nacen para ser vistos, pero no tocados—, su autor de papel es un ser simulado y simulador (de cultura, erudición y distinción) y en definitiva un esnob¹⁰. Mercader, cuando rastrea algunas huellas del crítico fingido, recuerda una glosa significativa de 1912 en la que Xènius reproducía algunas frases de Octavio de Romeu: «Jo no estimo l'obediència, sinó en aquell qui fóra capaç de revolta. Ni la norma, sinó en aquell qui s'arboraria al foc de son temperament. Ni el seny, si no en aquell qui amaga un gra de divina follia al fons de tot.» La declaración casi programática del sujeto moderno orsiano, osado y desobediente en su base, es bastante comedida si tenemos en cuenta las derivas del modernismo internacional y de sus máximos exponentes artísticos y literarios. Con ella cabe preguntarse si el nombre Romeu dejó de ser en

¹⁰ Así describe Mercader (4) al apócrifo orsiano:

«Maese Octavio», como gustaban llamarle Xènius y Ors, tuvo rostro, carácter, vida e ideas pretendidamente propias. Sabemos algunos detalles de su vida, de su talante y de su fisonomía. Por ejemplo, que era propietario de unas minas del Cap de Creus, que tenía acento francés, que de joven lucía un prominente mostacho y que cegó en su vejez. Que era, como hoy dicen tantos y tantas, «ciudadano del mundo», viajero cosmopolita, un objetor, replicante y polemista nato. Conocerle, sin embargo, no es tarea fácil, aparece y desaparece entre letras y citas.

algún momento un subterfugio para llamarse de otro modo sin dejar de ser siempre d'Ors, ya que el catalán cultivó tanto su personalidad que la convirtió en apócrifa, llegando a identificarse con otros seres de esta misma especie (Machado, 1972: 21): practicaba «el adocenamiento de una secreta aspiración hacia la superhombria», que compartiría con Juan de Mairena (d'Ors, 1949: 295).

A pesar de las reflexiones de Octavi de Romeu, el catalán sigue la línea vital denunciada por Chirico a través de Monsieur Dudron: la del «quiero y no puedo» esnobista; de todos modos, la amplitud del personaje orsiano es lo suficientemente importante para que su sombra se ensanche hasta el último trayecto del siglo XX, gracias a la recreación intertextual de Joan Perucho¹¹. En un *Dietario apócrifo de Octavi de Romeu*, de 1985, el escritor catalán dobla la simulación a partir de la información y el testimonio de un hallazgo inesperado, «un acontecimiento cultural de primer orden» (Perucho, 1985: 9): el dietario del crítico de Romeu, en el que, a modo de 103 glosas sobre temática variopinta (peluquerías, Dalí y Picasso, la repostería, lo gótico, el espíritu del siglo y el gorro de dormir...) se ficcionaliza, con ironía y guiños al lector, sobre el género autobiográfico y la crítica erudita. Esta vez, a diferencia de las anteriores, la recreación autobiográfica alcanza a un autor fingido ya creado y evita el formulismo de las notas biográficas hechas por personas interpuestas, puesto que los detalles de la vida del personaje se encuentran dispersos en el *Glossari*. Para contribuir al efecto de realidad Perucho no vacila en aparecer como interlocutor orsiano en el fragmento LV, dedicado al escultor Apeles Fenosa, y en comentar una carta que d'Ors le envía a propósito del poemario *El Mèdium*.

No faltan en este dietario doblemente falso el sentido del humor y cierta parodia de un subgénero de la literatura que en el siglo XX había experimentado un auge sin precedentes. El aura de *bon vivant* del personaje, cosmopolita y esnob, se refleja en las ideas críticas sobre su propia contemporaneidad. Unas escuetas notas de Perucho a modo de prólogo hacen balance del calado espiritual del crítico: «Fue un personaje enigmático, de gran finura y elegancia, de una rara longevidad», ya que «habría sobrevivido turbadoramente a Xènius» (Perucho: 9). La paradoja de esta mascarada literaria se extiende al resto del abanico de posibilidades de la superchería contemporánea que recorro, comenzando por Ossian: la magnitud del personaje sobrepasa de algún modo al propio autor, pero en un grado superior al que lo hacen algunos personajes de ficción; la obra personal

¹¹ Además, en la nota bio-bibliográfica sobre Isidoro Capdepón, se hace alusión a que Eugeni d'Ors habría contribuido a la narración de su vida (cfr. *Antología Modelna*, op. cit., p. 37) «imaginamos que desde alguno de los apócrifos y pseudónimos del *Glossari*». El libro de Perucho es *Dietario apócrifo de Octavi de Romeu*. Barcelona: Destino, 1985.

del apócrifo es autónoma y se recibe como tal por el espectador-lector, incluso al ser consciente de su inautenticidad.

En cierto sentido cabe la posibilidad de que el género autobiográfico apócrifo constituya desde su concepción una sublimación del sujeto protagonista como ente superior del universo creativo y una vía idónea para la transmisión de un determinado mensaje por parte del autor empírico. Si Luis Álvarez Petreña se nos pinta desde las primeras páginas como un ser endeble, inseguro, violento, de cultura e ideas poco firmes, no hay menos parodia en este pseudointelectual de principios de siglo que en el Barnabooth de 1908: viajero de gustos refinados parecido muy superficialmente al exquisito Larbaud, pero llevado al extremo de la parodia; una especie de Walt Whitman cómico que hace ostentación de sus privilegios sociales y dice anhelar, ante todo, la posesión de la riqueza intelectual. Valéry Larbaud, sublimando en principio el acto de la génesis apócrifa, denuncia a través de este Barnabooth «segundo Larbaud» un uso frívolo de la riqueza con la que conviven los dos autores (real y apócrifo) desde la infancia, además de una estética modernista vacua. Tanto él como Álvarez Petreña, Jusep Torres Campalans y Octavi de Romeu (a pesar del mismo d'Ors) ejecutan un tipo de desacreditación posibilitada por su misma condición: la doble faceta, el doble origen, la pertenencia al mundo conocido del autor consagrado oficial y al mundo invisible de la libertad mistificadora.

Este juego sublimador y burlesco del protagonista supuesto, que se basa en una maraña de contradicciones, paradojas, además de en el hibridismo temático, técnico y genérico, se extrema en la práctica de André Gide porque, aunque no teoriza sobre el acto creador de la superchería, la practica por medio de Walter. André Gide, amigo del otro gran mistificador Pierre Louÿs —que le dedica precisamente la primera edición de sus *Chansons de Bilitis*—, da voz en los «Cahiers» a Walter, que, a su vez, proyecta en el marco de sus diarios, pero de forma paralela, a otro personaje: el escritor Allain, que sobrevive a la locura manifiesta de su progenitor. Walter, desde sus reflexiones y a partir de la génesis de otro autor que perdure, alienta en los diarios la polivalencia de la identidad y sus vínculos estrechos con la vida del artista de corte romántico que parece ser: «j'ai vécu plusieurs vies, et la réelle a été la moindre», porque se trata de «multiplier les émotions. Ne pas s'enfermer en sa seule vie, en son seul corps, faire son âme hôtesse de plusieurs. Savoir qu'elle frémissse aux émotions d'autrui comme aux siennes.» (Gide, 1986: 44, 50). Una fusión cósmica con el alma humana que pervive lejos de Coleridge y Wordsworth (en Pessoa, mejor dicho en Bernardo Soares, se trataba de «Dar a cada emoção uma personalidade, a cada estado de alma uma alma», 2006: 55).

El conocido prefacio a las *Lyrical Ballads*, manifiesto de la autenticidad romántica, abogaba por el lenguaje «real» del «hombre», aunque desde la perspectiva actual se imponga la pregunta de quién es exactamente

este hombre, y cómo un poeta puede hablar con el lenguaje de todos. Se trata de la evidente impostura del poeta que pretende confundir sus propios sentimientos con los generales: en definitiva, Wordsworth traza una autobiografía con la que inaugura, según la sugerente hipótesis de Margaret Russet (39), «his career in self-making». Por ello, en la introducción a la *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña* el prologuista Aub (también personaje) presenta a un ser irrisorio mediante el calificativo de romántico: claro está, éste es un romántico degradado que concentra lo más caricaturesco del movimiento en las primeras décadas del siglo XX.

Vistas las etopeyas que se realizan de este personaje y del resto de apócrifos, puede despertar cierta curiosidad el hecho de que Aub, Larbaud y Gide dediquen sus respectivas obras a presentar las peripecias vitales de individuos reprobables en ciertos aspectos, cómicos y entrañables en otros. Como ocurre en los clásicos de la novelística decimonónica, ahora un personaje con nombre propio da título a las obras de esta familia de vidas apócrifas que, conocida al completo, es particular: sobre todo porque afecta al menos a tres de los miembros masculinos franceses cuyas vidas se publican encadenadamente: Monsieur Teste, Monsieur Croche y Monsieur Drudon. Tres autores que reflexionan sobre el quehacer literario e intelectual, en el caso del apócrifo de Valéry, y sobre música-composición y pintura, respectivamente, en Claude Debussy y Giorgio de Chirico¹². No es de extrañar que, además de afecto, agradecimiento y herencias culturales, entre los familiares ficticios existan también rencillas: al menos por parte de Valéry, que considera «L'entretien avec M. Croche» una copia explícita de su *Soirée avec M. Teste*. Éste es evidentemente uno de los grandes maestros para el pensamiento de tradición apócrifa hispánico, aunque difiere del intelectualismo esnob al que me refería, puesto que aspira, según muestran sus diarios, a adquirir un método intelectual como vía privilegiada de aprehensión del mundo, y supone una autoridad para la familia apócrifa desde Mairena. Valéry es, además, autor de un estudio sobre el método de Leonardo da Vinci al que acaba poseyendo como a un personaje más de su propia construcción, de la misma manera que Max Aub ficcionaliza a Buñuel en *Buñuel. Novela*.

En relación a esta cuestión, el editor del *Cahier inédit* de Valéry, conocido como *Cahier de Londres* (1894), Florence de Lussy, entiende que la creación de Monsieur Teste y de Leonardo actúan a modo de gran espectáculo operístico, puesto que la imagen de la opera como sublimación de la puesta en escena intelectual es muy productiva (Valéry, 2005). Imaginar a Teste y a Leonardo conlleva una «doublé décharge (...); une doublé

¹² Cfr. CHIRICO, C. *Monsieur Drudon*, op. cit. y DEBUSSY, C. *Monsieur Croche et autres écrits*. Paris: Gallimard, 1987 [1921], obra de publicación póstuma y VALÉRY, P. *Monsieur Teste*, Paris: Gallimard, 2005.

incarnation des images qui habitent un esprit et de «l'opéra» qui s'y joue; une doublé forme d'art pour celui qui a renoncé à se faire connaître par ses oeuvres»; suponen¹³, en resumen, dos configuraciones abstractas, dos modos de escritura diferentes y complementarios, opuestos entre sí: con *Monsieur Teste*, se representa una «ópera» de palabras, con Leonardo, de imágenes. (Valéry, 2005: 20-21).

En el ámbito español se observa que el modelo de Valéry, aunque suponga un referente para Machado o Aub, no llega a instalarse porque los objetivos de los tres autores son heterogéneos y no confluyen en el desarrollo teórico del francés. Valéry concibe para *Teste* una disciplina militar destinada a desarrollar el funcionamiento reglado del pensamiento, que permita «dépuiser le possible avec une puissance et une régularité de machine. Le modèle est alors mathématique» (Valéry, 2005: 23). La asimilación de esta obra en los apócrifos peninsulares sufre la metamorfosis de sus fundamentos, aunque muchos mantienen, igual que en la tradición francesa, la tónica del título que señala el nombre del protagonista.

4. LA FICCIÓN SE MULTIPLICA: ANTÓLOGOS, EDITORES Y TRADUCTORES FALSOS. DE PROSPER MÉRIMÉE A MAX AUB

Al referirse a la maestría galdosiana en la creación de personajes, Max Aub es un gran reivindicador de la dimensión humana de los centenares de personajes imaginados por el novelista canario que conviven con los históricos: en Galdós se apura la ilusión de verosimilitud tanto de unos como de otros. La verdad y la mentira, vistas desde este punto de vista, comulgan de un modo que resulta casi exclusivo del ámbito del arte —y de la literatura en particular—, teniendo en cuenta la propia evolución de los conceptos de superchería, falso, imitación, plagio, etc., a lo largo de la historia occidental.

Si nos fijamos en la progresión del personaje Luís Álvarez Petreña podemos asentir con Joan Oleza que a medida que el artista cobra existencia real la pierde el propio Max Aub, porque ¿cómo creer en la pura ficcionalidad de Álvarez Petreña y en la realidad de Aub si ambos se encuentran en un hospital del Londres de 1969, y los dos evocan a sus compañeros de generación, y comparten sus recuerdos, y discuten de literatura, pero también de la identidad de ambos, y de la extraña relación que les une? Tal y como ocurre con Ordás, por ejemplo, al que le rodea un nutrido entorno de amistades y compañeros de profesión. La pregunta

¹³ *Idem*. En la p. 15 se alude a la imagen de la cabeza desnuda hasta el cráneo, que ilustraría el método de análisis que se refleja en *Monsieur Teste* por el cual el cerebro se juega el «théâtre de l'esprit».

entonces es quién es «más autor» de los textos publicados simultáneamente bajo los nombres de Max Aub y de Luís Álvarez Petreña (Oleza (b): 33).

Un aspecto llamativo de esta convivencia inédita de autenticidad y falsedad es el del oficio del mistificador en la fase previa, preparatoria, a la creación de su impostura: el trabajo del falsario exige suma pericia y conocimiento sobresaliente del estado de la ciencia oficial, además de un gran dominio de todo lo publicado hasta el momento por los especialistas del campo que le interesa subvertir. Al mismo tiempo, es fundamental tener constancia de los límites y fallas en la erudición de los investigadores contemporáneos y de la insuficiencia de los resultados a los que han llegado. En definitiva, se trata de conocer exhaustivamente el estado actual de la cuestión sobre un tema en particular, porque el mistificador ha de estar seguro de que los receptores, y sobre todo los especialistas, no reconocerán públicamente su ignorancia de una obra o de un autor supuesto y, en consecuencia, se callarán y dejarán «vivir» la impostura.

Así ocurrió en el siglo XVIII con el *Ossián* de Jammes McPherson (con una recepción ya muy estudiada por la crítica) y un siglo después con otro hito representativo del fin de siglo en la historia del falso literario: las *Chansons de Bilitis*, traducidas del griego antiguo (siglo VI a.C.) y editadas por Pierre Louÿs. La aparición de esta antología de tono erótico-lésbico (característica de parte de la práctica literaria del autor y de sus intereses) despierta la curiosidad de una serie de eruditos internacionales, especialistas en helenística, que sucumben al magnetismo de la mistificación —y a la vergüenza de delatar el límite de su saber— cuando afirman conocer la existencia de la poeta griega del círculo de Safo, presentada en forma de traducción a la prosa rimada francesa en 1895.

La complejidad del fenómeno Bilitis se evidencia al tener constancia de que Louÿs dice haber recibido variantes de los poemas supuestamente hallados y traducidos por otros especialistas, quién sabe si conchabados con su creador... Igual ocurre en pleno siglo XX, cuando algunos afirman haber mantenido relaciones sentimentales con el falso escritor francés Émile Ajar, que nunca se había presentado en sociedad con su supuesto rostro, salvo en una entrevista en la que se recurre a un familiar del reputado novelista. No se trata aquí de testimonios ficticios, sino de individuos reales y reconocidos públicamente que contribuyen a dotar de consistencia a la fantasía.

Es útil recordar que el estatuto de heterónimo o de pseudónimo en el siglo XIX se carga de tintes difamatorios tras su uso exorbitado en el siglo XVIII. Una serie de eruditos y bibliófilos franceses se autoerige como «policía» decimonónica de las identidades y comienza a publicar diccionarios y catálogos de pseudónimos nacionales e internacionales con el principal objetivo de desenmascarar a los escritores coetáneos y antiguos que decidieron usar nombres falsos en sus obras. Charles Nodier, Joseph Quérard,

y el bibliotecario privado de Napoleón Antoine Alexander Barbier representan la tríada de estudiosos que conduce la discusión sobre la inconveniencia del ocultamiento nominal entre sus contemporáneos; en 1812, con las *Questions de littérature légale* de Nodier, se trata el marco específico de los asuntos sobre legalidad en la autoría literaria y se produce un «registro» de nombres propios conocidos que indica, en sí, toda una denuncia y una contabilización de «turbulencias» en el mundo de las letras (Maignien, 1976). En esos momentos, para los expertos, la literatura se concibe como una extensión de la personalidad del autor que no puede, no debe, disfrazarse: en el antifaz se percibe una especie de fraude que atenta contra los derechos civiles de quienes merecen saber exactamente a quién están leyendo en cada momento.

Un episodio paradigmático en esta atmósfera de persecución del «fraude» es la publicación del *Dictionnaire des ouvrages anonymes et pseudonymes du Dauphiné*, que se propone «quitar el velo» con el que ciertos autores de libros han intentado cubrir sus nombres: y así todos los diccionarios más relevantes del momento, como el clásico *Les supercheries littéraires dévolés...* (Quéraud, 1964), en el que se registra, incluso, la importante mitificación sobre el fragmento hallado del *Satiricón* de Petronio, obra de José Marchena (Álvarez Barrientos, 2007) o los *Auteurs déguisés de la littérature française au XIXème siècle....* (1845) de Barbier.

La superchería, la falsa atribución de textos, tanto a un escritor conocido como a uno imaginario, sólo puede funcionar completamente en un momento determinado, es decir: cuando las ideas de autoría y propiedad artística funcionan como valores aceptados. Una desmesura de la identificación entre el autor y el texto origina ese reconocimiento jurídico que se va prestando al derecho de la propiedad intelectual. No es de extrañar que la bibliografía jurídica sobre derecho intelectual vaya en aumento en los últimos años. La combinación de talento impostor y una peculiar susceptibilidad de la época a creer en la superchería han posibilitado las mayores imposturas de la Historia, en las que el público no es sólo víctima, sino conspirador inconsciente. Según Phyllis Greenacre (1986: 94): «In some of the most celebrated instances of imposture, it indeed appears that the fraud was successful only because many others as well as the perpetrator had a hunger to believe in the fraud».

Ante imposturas literarias y artísticas como la de Mérimée o Louÿs, en lo referente a la invención de un autor/autores y de sus supuestas antologías traducidas, es evidente que el siglo XX actúa o responde de manera distinta: interesará, por tanto, atender a cómo se percibe la construcción de estas figuras apócrifas por parte de Max Aub, creadas a modo de caleidoscopio de en el caso de Jusep Torres Campalans, y siguiendo los modelos de la tradición francesa del falso antólogo, traductor y editor, en su *Antología Traducida* de 1963 (que incluye, en su versión definitiva de

1972, a sesenta y nueve autores) y en la última aportación lírica del autor, la compleja obra *Imposible Sinaí* que empieza en 1967; híbrido entre el diario de combatientes y la antología de poemas no ya de poetas, sino de los soldados árabes e israelíes que se enfrentaron en la «guerra de los seis días» de 1967¹⁴, la antología se recopila con textos encontrados en mochilas y bolsillos por el autor: «Poco puedo decir, en particular, de los muertos que aquí traigo, casi todos demasiado jóvenes para haber dado su medida. La mayoría, si algo publicaron, lo habían hecho en revistas, universitarias o no.» (Aub, 2001: 414).

El siglo anterior al de Aub había experimentado una especie de furor de la pseudonimia que ha interesado especialmente a autores que se aproximan a Stendhal, de quien Starobinski resalta la carga de fascinación que entrañaba su verdadera identidad oculta, es decir: todo autor escondido detrás de su máscara resulta intrigante porque, para el crítico, «le caché est l'autre côté d'une présense. Le pouvoir de l'absence, si nous tentons de le décrire, nous ramène au pouvoir que détiennent, de façon assez inégale, certains objets réels: ils désignent, derrière eux, un espace magique; ils sont l'indice de quelque chose qu'ils ne sont pas (Starobinski: 10)». Cuando alguien se enmascara o se reviste de un pseudónimo nos sentimos desafiados: esta persona se nos niega, pero, sin embargo, queremos saber, tratamos de desenmascararla, como en el siglo XIX trataron de hacer los autores en sus catálogos y diccionarios.

Siguiendo la teoría de Starobinski, la heteronimia, a diferencia de la pseudonimia, no aparece como una huida hacia el anonimato, no se despliegan en ella las estrategias del enmascaramiento del autor en una imagen «prestada». El pseudónimo, que pretende escapar al sistema de los valores nominales para someterlos mejor y jugar mejor, es más un arte de las apariencias, una alteración voluntaria de las relaciones humanas: puede ser practicado, en unos casos, como acto de protesta; en otros casos, por vergüenza o por resentimiento, aunque siempre se convierte en un acto de repudia del nombre transmitido: representa una ruptura con los orígenes familiares y sociales; en definitiva provoca una ruptura con los otros. El escritor enmascarado recrearía el sueño ingenuo del que ve sin ser visto (un impostor), aunque también son una especie de *voyeurs* quienes lanzan un apócrifo al mercado editorial —Federico García Lorca, Max Aub, o el trío de escritores que crea a Ordás—, independientemente de sus intenciones y del éxito y la duración de la impostura.

¹⁴ La primera edición de *Antología traducida* se publica en México: UNAM, 1963. Col. Poemas y Ensayos. La primera edición de *Imposible Sinaí* es póstuma, se publica en Barcelona: Seix Barral, 1982. Para ambas obras se ha utilizado aquí la *Obra poética completa*. López-Casanova. Arcadio (ed. crít., estud., intr. y notas). En *Obras Completas de Max Aub*. València: Biblioteca Valenciana/IAM, 2001, vol. I.

Este tipo de manifestaciones literarias señala que el individuo, el creador, no está siempre «del todo» en su nombre, ni fuera de él, ni del todo en su piel, ni fuera de ella: porque el nombre nos pertenece alternativamente como un lleno y como un vacío, unas veces cargado de gran densidad de existencia y otras veces reducido a una convención social, verbal, vana y superficial. En todo caso las estrategias apócrifas giran en torno a un sujeto, más o menos próximo al autor real, y a la posesión de su nombre imaginario.

El sonado episodio protagonizado en 1800 por José Marchena, cuando publica sin su firma un folleto en el que traduce un supuesto capítulo perdido del *Satiricón* de Petronio, lleva a su editor, Joaquín Álvarez Barrientos, a reflexionar sobre la falsificación de este gustador de la superchería que fue el sevillano (así lo demuestra su afición a «traducir» falsos Ossian y Catulo), y todas en general, como interrogantes sobre el valor de una cultura, sobre los «mecanismos de control que genera la sociedad y sobre aquello mismo que entendemos por cultura, así como lo que dejamos fuera de los cánones.» (Álvarez Barrientos, 2007: 65). Para asimilarse a las obras canónicas u oficiales, estos experimentos emplearán el mismo tipo de «imágenes, métodos y protocolos» con tal de no delatar su irrealidad (ídem).

Una de estas estrategias convencionales se concentra en el conglomerado de paratextos (introducción bio-bibliográfica, subtítulos, referencia a otros autores cómplices, inclusión de referencias bibliográficas falsas, notas de prensa o críticas y crónicas artísticas, retratos, anales...) en el que se asientan las obras que comentamos. Las piezas que conforman el *Théâtre de Clara Gazul*, de Mérimée, aparecidas por primera vez, y fragmentariamente, en 1825 o su antología surgida dos años después, y con un juego nominal evidente, *La Guzla, ou choix de poésies illyriques, recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et l'Herzégowine*, suponen una práctica, primeriza, del autor contra los códigos establecidos en todo contrato ficcional o artístico, y su personal contribución a la puesta en escena del falso tanto en el género teatral como en el poético.

Max Aub, lector y conocedor de Mérimée, podría haber tenido constancia de estas obras que circulaban por los ambientes más selectos de los círculos literarios franceses: la falsa antología de poesías eslavas traducidas al francés por Mérimée se asemeja en formato y composición a la reunión de poemas de combatientes árabes y judíos que Aub dice compilar y traducir en su *Imposible Sinaí* en 1967, cuando Aub es invitado por el gobierno de Israel, a través de la UNESCO, en el curso académico 1966-1967 para impartir conferencias en la Universidad Hebrea de Jerusalén; es ahí donde surge el poemario apócrifo, del que él se muestra modesto editor y traductor: «Las traducciones deben mucho a mis alumnos. Se lo agradezco. No tomo parte; sólo escojo para su publicación —con ayuda de Alastair Reid— los que me parecieron característicos.» (Aub, 2001: 289).

Sin duda, la familia de poetas falsos en la estela de la poetisa Bilitis es amplia y recorre toda Europa: la *Antología Traducida* de Max Aub se emparenta con ella, aunque radicaliza su práctica, extremada también en Machado, al imaginar toda una órbita de autores internacionales y atemporales, con biografía y obra demostradas para cada uno. Por otro lado, teniendo en cuenta el influjo que pudo ejercer la tradición paródico-burlesca iniciada con el parnaso bufo que ideó Paul Arène y su círculo en 1867¹⁵ y con el poeta decadente Adoré Floupette¹⁶, la más conocida criatura de Henri Beauclair y Gabriel Vicaire nacida en 1885, destacan en el mapa apócrifo de las letras españolas de los años veinte personajes como el insigne poeta y académico lorquiano, Isidoro Capdepón; autor de versos patrióticos y almibarados, es el predecesor de un *Parnasillo Provincial de poetas apócrifos*, de 1975, fruto del inconformismo de Agustín Delgado, José María Merino y Luis Mateo Díez¹⁷, sin olvidar al apócrifo también colectivo y altamente disconforme con la tónica de ciertas corrientes poéticas, Eligio Rabanera.

Por un lado, en el *Parnasillo Provincial de poetas apócrifos* se realiza el retrato de toda una época con el tono de crítica a un sistema en el que se manifiesta el descontento de los más jóvenes. El período abarca a los autores nacidos en 1898 y al más joven en 1946, con el común denominador del franquismo y con unas biografías detalladas con las que se pinta el fresco de la vida durante la dictadura española: el tono del conjunto lo da el Prólogo-exordio de don Antimio Rabanal Regalado, quien canta y defiende una literatura popular frente a los peligros de la renovación lírica. Algo así como un Isidoro Capdepón de los setenta.

Por otro lado, la proyección del crítico Eligio Rabanera, hasta entonces desconocido, surge en 1994 también como resultado de las inquietudes compartidas por las principales voces poéticas de la heterodoxia realista, pasados los años ochenta (orquestados por Felipe Benítez Reyes). Con la firma de la figura apócrifa de este crítico de poesía y antólogo, se publica *El sindicato del crimen. Antología de la poesía dominante*. Su prólogo, titulado «Poesía española contemporánea: El discurso impermeable (O dominar por dominar)» (Rabanera, 1994: 9) concentra los argumentos más manidos de los detractores de estos poetas urbanos y realistas, alejados del culturalismo novísimo y de las nuevas estéticas que surgen apegadas a él,

¹⁵ ARÈNE, P. y ALII. *Le Parnassiculet contemporain, recueil de vers nouveaux*. Paris: Bassac, Plein Chant, 1993.

¹⁶ Ver FLOUPETTE, A. *Les deliquescences: poèmes decadentes d'Adoré Floupette avec sa vie par Marius Tappara*. Paris: A.G.Nizet, 1984. Durante unos meses, la prensa parisina se hace eco de la polémica aparición de este libro con unas cuarenta reseñas.

¹⁷ Cfr. Existe una reedición facsimilar que en 2000 editó *El Mundo / La Crónica de León*.

exagerados por Rabanera, que se convierte en el portavoz de los «contrincantes» para denunciar una especie de mafia poética de los llamados «poetas de la existencia». Así lo señala Laura Scarano al estudiar las «guerrillas poéticas» del postfranquismo que desembocan en este episodio apócrifo, pensado como operación de autolegitimación de los llamados «dominantes» por la vía paródica:

La verdadera molestia [de los detractores del grupo] reside en que este antiheroico poeta [que el grupo representa] viene a desplazar un lugar fatigosamente adquirido por la tradición del género en la modernidad; socava los restos de ese exiguo capital simbólico que el poeta retiene entre sus manos en el gesto orgulloso de saberse (...) «diferente», especial, dotado de un raro don otorgado sólo a unos pocos (Scarano 2006-2007).

En plena década de los noventa se reaviva en España el viejo modelo de la falsa antología poniendo de manifiesto la utilidad y actualidad de las prácticas apócrifas al filo del milenio, en su vertiente reivindicativa, auto-crítica, lúdica y comprometida, no exenta de la marca generacional y epocal en la que se inscribe, sino, todo lo contrario: portadora de las inquietudes estéticas, sociales, artísticas y humanas de su tiempo. A la vista de los resultados que da en cada caso la actualización del apócrifo, individual o grupal, mantener los prejuicios hacia este tipo de manifestaciones, consideradas tal vez subalternas de la actividad principal del escritor —simples bufonadas sin trascendencia—, o prolongar su desentendimiento por parte de los investigadores que se dedican a las obras canónicas de los autores, es, cada vez más insostenible.

4.1 *Los poderosos tentáculos de la mistificación*

En una carta inédita a su hermano George Louis, Pierre Louÿs cuenta divertido a su interlocutor epistolar que, tras la aparición de su Bilitis y del busto que ilustra la segunda edición de las *Chansons* (supuestamente representándola), muchas mujeres han empezado a ir al Louvre para contemplar la bella figura catalogada con el número 62 de la vitrina de Rodas, en la «salle des Origins comparées»; al enterarse alguna de que el personaje no existió nunca, el enfado de la visitante fue monumental: ¡era una indignidad engañar así al público, el autor merecía ser denunciado por estafa! (Louÿs: 296). La indignación del receptor convive en estos casos con la complicidad de los allegados al autor que llegan a formar parte sustancial de la superchería. Así sucedió en la primera exposición de la obra de Jusep Torres Campalans, en México, el año 1958: la mayoría de los críticos y cronistas, además de los propios compradores de las obras, participan del invento de Aub, pero parece ser que uno de ellos resulta

verdaderamente molesto ante la revelación de la superchería, y así lo publica en la prensa de esos días¹⁸.

Ni en Louÿs, ni por supuesto en Aub, se trata de reivindicar un icono nacionalista que lo convierta a él en un héroe nacional por haber encontrado el hallazgo, como es el caso de Ossián; lo que a simple vista parece un juego del francés, para *épater le bourgeois* con su jugarreta, no lo es, puesto que la cantidad de trabajo que supone la confección de este entramado, al igual que en Marchena, por ejemplo, o en Mérimée, etc, difícilmente se hubiera dedicado a un mero pasatiempo social —y probablemente tampoco a una actividad con fines lucrativos. La práctica apócrifa de magnitud es aquella que trasciende a su propia puesta en escena, que se prolonga después del debut y pervive autónomamente despegada ya del impacto o la recepción iniciales. Así como el pintor cubista Jusep Torres Campalans despierta el enfado de algún crítico de arte que asiste a su exposición y se siente estafado después de conocerse la verdad de su inexistencia, los poemas de Louÿs, de MacPherson o el texto de Marchena representan un episodio importante de la puesta en jaque a las sociedades más instruidas del momento, independientemente de la prolongación del engaño.

Sólo diez días duró la primera exposición de Jusep Torres Campalans, y en ellos se disiparon todas las dudas sobre su fiabilidad: en el caso de Max Aub las intenciones difieren del resto de predecesores apócrifos, y no se contempla en él una honda preocupación por convencer al público de la autenticidad de los poetas escogidos, ni de la existencia de Luis Álvarez Petreña o del pintor cubista. La aparición de un universo de exiliados, marginados, heterodoxos, perseguidos, desarraigados y *outsiders* de todo tipo que pueblan la *Antología traducida*, puede interpretarse como la disgregación de la autoridad autoral en múltiples yo que acentúan el sentimiento de desterramiento e intemperie impuesto por el exilio; se trata de la presencia de una constante lejanía humana a partir de la guerra civil con respecto a los orígenes franceses pero, sobre todo, españoles de Aub, además de un ejercicio literario muy caro al poliédrico escritor, que se sirvió, como muy pocos autores españoles de la modernidad, de las armas del apócrifo. La plétora de poetas de ambos bandos en *Imposible Sinaí* queda aunada en una misma obra cuyo título niega, al mismo tiempo, la posibilidad de un Sinaí, esto es, de una tierra compartida-prometida. El eco histórico-social

¹⁸ Sobre la recepción en México, París y Nueva York de la obra de Jusep Torres Campalans, Dolores Fernández ha realizado un magnífico trabajo de síntesis en su artículo «La leyenda de Jusep Torres Campalans». En: *Max Aub y el laberinto español, Actas del Congreso Internacional*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1996, vol II, pp. 825-858. Aquí se estudia la recepción en la prensa de las exposiciones y se comenta el caso de la indignada Margarita Nelken en su artículo del *Excelsior* «¡Respeto al arte!», del 20 de julio de 1958. Citado por Dolores Fernández en *idem*, p. 833.

que revierte este contexto concreto de la guerra árabe-israelí de los años sesenta toma en Aub un cariz amplificado y se extrapola al concepto de conflicto bélico en sí, de cualquier guerra en la que se constituyen facciones enfrentadas. El espacio de un «imposible Sinaí» es el de todo territorio escindido en el que, inexorablemente, el desterrado aspira a reintegrarse.

No es casual que Jusep Torres Campalans sea también un exiliado casi olvidado por los suyos. Eso sí: la referencia aubiana al exilio, poco tiene que ver con las estrategias de otros autores hispánicos que recurren a él. En el poeta Capdepón lorquiano el exilio voluntario a tierras guatemaltecas es utilizado como estrategia capaz de encubrir el desconocimiento general del público granadino por un autor de renombre internacional, con una carrera literaria a sus espaldas que «logró influir en toda la poesía americana y [en] un fuerte núcleo de poetas españoles» (Lorca: 37). El exilio mexicano de Sabino Ordás (nacido en Ardón en 1905, de la quinta de Max Aub, por tanto) justifica también el asombro de los lectores del diario *Pueblo* durante los dos años (1977-1979) en que escribe sus crónicas el maestro leonés. Nadie, claro está, podía conocer a quien había pasado sus últimos tiempos impartiendo clases de escritura creativa en la Universidad de Arkansas o en Puerto Rico. Del autor de, entre otros títulos relevantes, *Genealogía y rescate de desfamados* (1948) y de la tesis doctoral *La expresión literaria de los pueblos del Astura* —dirigida por Ramón Menéndez Pidal—, da las primeras noticias su amigo Ricardo Gullón, así como Dámaso Santos, director del suplemento *Pueblo Literario*. A su azarosa vida, rica en relaciones humanas y vivencias, se debe que trabase amistad con Jusep Torres Campalans y que fuese uno de los promotores en México de la exposición pictórica del catalán, llegando a escribir la presentación para su programa. Según los editores de *Las cenizas del Fénix* (214), Max Aub le tuvo siempre por «un amigo entrañable de endemoniado carácter».

Estas redes de complicidades suponen una muestra minúscula del alcance de los tentáculos de todo buen apócrifo, que nunca se conforma con su propia autoridad moral o literaria sino que, por el contrario, requiere la presencia de un complejo social que lo resguarde de todo resquicio de incredulidad por parte del receptor, a diferencia del personaje de ficción al uso, que puede existir perfectamente sin ser refrendado en todo momento por su entorno.

Como señalaba al hablar del esfuerzo que supone toda superchería, estos tentáculos pueden ser más o menos poderosos. Con Bilitis, por ejemplo, la urdimbre es laboriosa: los poemas habían sido descubiertos por un supuesto arqueólogo alemán llamado G. Heim, gravados sobre los muros de una tumba —es significativo que a menudo surja la figura de un especialista alemán en toda trama apócrifa, ya que parece dar solvencia a la cuestión a la vez que desacraliza en cierto sentido su inefabilidad científica—. Louÿs

comienza muy joven, como los autores que estudio, a redactar los versos, exactamente con 24 años. Finalmente los presenta con la clásica introducción biográfica a la vida y obra del sujeto apócrifo, esto sí: ahora con la peculiaridad y el reto explícito de estar dedicada a helenistas y filólogos. Sólo sus amigos, André Gide, Paul Valéry, Claude Debussy o los hermanos Heredia entre ellos, conocían la mistificación: dato curioso si recordamos que al menos tres de ellos son conocidos aficionados a la práctica apócrifa.

Si en ninguno de los escritores vistos ahora se trata de un mero juego de salón, en Louÿs, como en Mérimée y más tarde Eugeni d'Ors, el apócrifo constituye una especie de dandismo subversivo (permítaseme la redundancia) que no se conforma con engañar al público o sofocar a los especialistas declarados: como explica Jean-Paul Goujon, se trata de «Dandysme, parce que le faux littéraire (...) est un masque, sous lequel le mystificateur affirme sa différence, voir sa supériorité: ne fabrique point de faux Baudelaire ou de faux Apollinaire qui veut» (Mérimée, 1990: 8). Además de marcar la superioridad del ya conocido escritor, que fue también un especialista en literaturas clásicas, Louÿs es un audaz conocedor del gusto artístico de su época, capaz de dejar con la miel en la boca al lector cuando en el índice de su libro da todos los títulos de los poemas y señala algunos «non traduites»: advierte, así, de que las confesiones amorosas en verso de la imitadora de Safo eran demasiado atrevidas como para publicarlas en los albores del siglo XX.

Ocurre con cada uno de los apócrifos de la órbita aubiana que escapan al mero artificio puntual; es factible vincularlos, como ya he señalado en el epígrafe anterior, a una tradición lúdico-intelectual de pastiches, de imitaciones sobredimensionadas, de autoparodias incluso, que en su origen responderían a una reivindicación de carácter generacional, un manifiesto combativo, o un ejemplo de la respuesta literaria a los peligros de cierto tipo de corrientes estéticas e incluso políticas¹⁹; como muestra, la sátira contra la literatura de corte profalangista que Lorca denuncia a través de su rancio y trasnochado Isidoro Capdepón, académico de la lengua desde 1919²⁰, «granadino errante» y «poeta impenitente» que en su «Lamento por la decadencia de las artes», se pregunta:

¹⁹ También presentes en las reflexiones de Juan de Mairena y su discípulo Meneses en los años treinta; ver *Juan de Mairena*. FERNÁNDEZ FERRER, Antonio (ed.). Madrid: Cátedra, 1988, vol I, II.

²⁰ El asunto del ingreso en la Academia se convierte en un tópico de los apócrifos que estudio. Es muy conocido el singular discurso apócrifo de ingreso en la Academia de Max Aub en 1956, al que recuerda su compañero de tertulias Sabino Ordás en su artículo «Inutilidad de la academia». En *La cenizas del Fénix*, *op. cit.*, pp. 101-103. En él, comenta las conversaciones que por los años cincuenta mantuvieron ambos escritores en Caracas.

¿Dónde están las febrífugas canciones
 Y los sonetos de pujante brío
 Que encadenando el estro a su albedrío
 Arrebatában nuestros corazones? (Lorca: 47).

La conocida tertulia del Rinconcillo en el café La Alameda de Granada sirve a Lorca, junto a Melchor Fernández Almagro, Antonio Espina, Enrique Díez-Canedo, y otros confidentes, de plataforma para el lanzamiento de un sujeto apócrifo que, entre burlas y veras, denunciara el estado de la lírica contemporánea. A la aparición fragmentaria de sus poemas en *España*, se une la intervención de los implicados en la revista, con convocatorias a un concurso para laurear a un poeta nacional en «Se necesita un poeta nacional»²¹ o en la crónica aparecida en la misma publicación «En la Real Academia Española. Recepción solemne de don Isidoro Capdepón»²² (redactado por Antonio Espina), evento presidido por Antonio Maura y Cotarelo Mori, en el que Capdepón pronunció el aplaudido discurso de ingreso «Menopausia retórica o decadencia de la actual poesía cívica en España». Hay que recordar que el poeta contaba con la cruz del Mérito Militar por su himno «Banderita tú eres roja», dato representativo del tipo de literato contra el que Lorca y su círculo se manifestaban, y que no puede separarse del resto de su producción, por muy puntual que sea el episodio Capdepón.

Esta utilización del autor inventado con fines satirizantes y críticos cuenta con una larga tradición de predecesores en las que se pueden visitar dos grandes calas, surgidas, como en el caso de Capdepón, del laboratorio experimental que fueron los cafés literarios en los pasados siglos: el conjunto de poetas que asisten al Hôtel del Dragon-Bleu parisino y compilan un *Parnassiculet Contemporain*, y, algo después, el irrisorio poeta decadente de cómico nombre Adoré Floupette, parroquiano del *Panier fleuri*. Los poemas decadentes de Floupette cumplen todos los requisitos que harían de él un producto perfectamente asimilable como verídico en su época: mostraban a la perfección las costumbres sociales y literarias del grupo de poetas en torno a Mallarmé y Verlaine, y las vivencias surgidas de sus reuniones en el café Henri François I del Boulevard Saint Michel de París. La seña de Floupette es que no se identifica con ningún poeta conocido, sino que se construye a modo de representación grupal de todos ellos: resulta, curiosamente, un personaje ingenuo para el lector, absurdo en sus teorías poéticas y en su manera de seguir la escuela a rajatabla. Ahí es donde radica la sátira y el efecto humorístico que genera. Sirvan los tercetos del soneto «Décadents» como muestra:

²¹ Anuncio publicado en *España*. Madrid, 14 de julio de 1923, n.º 378. Citado en *Antología Modelna*, p. 110.

²² *Idem*, pp.101-105. Aparece por primera vez en *España*. Madrid, 23 de junio de 1923, n.º 375.

Mais, ô Mort du Désir! Inapétence exquise!
 Nous gardons le fumet d'une antique Marquise
 Dont un Vase de Nuit parfume le Dessous!
 Entre Gâteaux, c'est toute une philosophie,
 Nos nerfs et notre sang ne valent pas deux sous,
 Notre cervelle, au vent d'Été, se liquéfie! (Floupette: 84).

Anterior a él, igual que precedente al poeta rancio y ripioso Capdepón creado por Lorca para aparecer en la prensa como imagen de una poesía caduca, encontramos la peculiar antología *Le Parnassiculet Contemporain*, una especie de mofa del parnasianismo hecha por los propios poetas que habían formado parte de este cenáculo: una obra imaginada más por los disidentes de la escuela, que por sus adversarios —al contrario que el invento de Lorca—, porque los poetas que lo componen conocen bien la técnica parnasiana y saben exagerar perfectamente sus efectos. El pastiche, también practicado por Lorca en el conjunto de poemas de la *Antología Modelna* (en la que incluso se autoparodia) es un ejercicio literario muy vivo en la Francia del siglo XIX, y sus modelos pudieron repercutir en las letras hispánicas de principios de siglo XX, ampliamente conocidas por los escritores de la generación del 27.

Otro intento de introducir al público un elemento subversivo e irreal como son los individuos apócrifos vistos hasta ahora es el llevado a cabo por un joven Mérimée cuando presenta al mundo occidental civilizado la tradición bárbara del sur de los países eslavos con una supuesta antología poética, *La Guzla*, traducida y compilada anónimamente, y que no fue desmentida hasta un año después por Goethe, quien actúa un tanto deshonestamente al desvelar la mistificación, ya que había recibido un ejemplar firmado por el propio Mérimée y lo delata en *Über kunst und Altertum* de marzo de 1828. Este *recueill* de poemas ilíricos en la onda delpreciado por esta época Romancero español y la poesía ossiánica es un producto muy elaborado de su tiempo: responde al interés creciente de las sociedades cultas por las literaturas populares, y por las eslavas en particular; en este caso en particular, revela el desconocimiento general de la antigua lengua ilírica de los países exyugoslavos. El descubrimiento del tesoro musical y poético de esta lengua es presentado en forma de antología de unos cantos que un viejo tañedor de guzla y poeta, Hyacinte Maglanovich (del que también se conserva un retrato) le ofreció a un viajero: pasaría inmediatamente a ser interpretado por los medios literarios de la época como un heredero directo del mito osiánico. Según *Le Globe*, del 21 de septiembre de 1827: «Il semble que la guzla des slaves será bientôt aussi célèbre que la harpe d'Ossian» (Mérimée, 1994: 10). Esta guzla eslava acompañaba a historias subversivas en varios sentidos. También lo fue la heroína romántica Clara Gazul, ficticia actriz y dramaturga española anticlerical y revolucionaria de la que traduce unas comedias en español, con regusto a los

siglos de oro y que anuncian ya las claves de la renovación teatral romántica.

El Mérimée romántico y muy inquieto con la política napoleónica que se deja ver sobre todo en el trasfondo de las piezas teatrales de Clara Gazul conecta en cierta manera con el Max Aub comprometido de los años 60 cuando aparece su antología apócrifa *Antología traducida, e Imposible Sinaí*. Pudiera ser que la curiosidad de Aub le hubiese llevado a leer alguno de estos textos, aunque la trayectoria vital de *La Guzla* sea bastante accidentada: según los datos de su editora Antonia Fonyi (Mérimée, 1994: 7) no se había producido una reedición del texto desde 1928 hasta 1994, a pesar de que en su momento hubiera gozado del favor del público internacional, con traducciones de Pushkin o Mickiewicz; la ambientación ilírica, junto a las dosis de vampirismo, sangre, parricidio y subversiones al orden social de todo tipo, favorecieron el éxito exterior de una obra de la que sólo se vendieron doce ejemplares²³.

Existe, por lo tanto, una corriente importante de obras en las que no sólo la autoría es ambigua, sino el mismo acto de la traducción. De Max Aub se conserva alguna nota sobre el quehacer del traductor, apócrifo en su caso, en el contexto de *Imposible Sinaí*; de este modo, sus palabras sobre el complejo oficio del traductor toman una significación especial al tener presente la teatralización, la puesta en escena de un espectáculo de voces, personajes, lugares y temporalidad ficticias, inherente al universo apócrifo aubiano y, en particular, a las dos obras poéticas en las que la persona del traductor cobra relevancia:

Ser traductor tiene sus ventajas. Basta con lo que dicen los demás, acomodando un poco para su propia sazón y gusto. Quien traduce viene a actor, interpreta su papel sin más responsabilidad que el éxito de la función. Puede estar de acuerdo o no con la obra. Su única obligación: representar lo mejor posible. (Aub, 2001: 414).

Con ecos quijotescos, la traducción de los textos hallados se transforma a su vez en un producto apócrifo que, algunas veces, se resiste más de lo necesario a ocupar el espacio de irrealidad que le pertenece. Así sucedió en las situaciones vividas en el Louvre tras la decepción de saber que el busto que allí se exhibía no pertenecía a Bilitis, o el momento en la exposición de Jusep Torres Campalans; se dan situaciones más cómicas en las que el propio autor, el del «*affaire Gary /Ajar*» —tal como se le ha etiquetado en su país—, se ve sorprendido por comentarios de una mujer, a la que él mismo encuentra, y que le explica que ha tenido relaciones con Émile Ajar y, lo más importante para Romain Gary: que ha sido un excelente amante... con lo que Gary queda muy contento; de todos modos,

²³ En el «*Avertissement*» del autor a la edición de 1840, Mérimée recuerda agradecido al «*pauvre editeur qui fit les frais de cette mystification*» (p. 20).

el autor asiste estupefacto a su propia escenificación: «moi, revenu en quelque sorte une nouvelle fois sur terre, inconnu, inaperçu, j'assistais en spectateur à ma deuxième vie» (Gary: VIII-IX).

La figura del impostor en el arte, la de esta especie rara de mentiroso que impone a los demás sus propias fabricaciones, es un excelente campo de estudio no sólo para los historiadores culturales sino para los especialistas en psicoanálisis, de entre los que no me resisto a mencionar a Phyllis Greenacre, quien ofrece una arriesgada teoría que incide en la relevancia de las prácticas de la superchería, sobre todo de las más conocidas, y aviva el interés por su estudio, a pesar de que el patrón que emplea sea difícilmente compartible. La psicoanalista norteamericana analiza a los impostores del abolengo de Titus Oates, George Psalmazar, Jammes MacPherson, o Thomas Chatterton (inventario al que podríamos añadir los comentados aquí), quienes habrían realizado una reinterpretación de su identidad oficial presentándose a sí mismos con un nombre ficticio, con una historia y otros elementos de la identidad personal, prestados o fabricados conforme a cierta concepción imaginaria de sí mismos. La apuesta fuerte de Greenacre es la atribución de varios condicionantes a la personalidad de los representantes de esta saga, que podrían resumirse en los siguientes: sobreprotección materna durante la infancia que impide la separación del yo de los vínculos familiares, disturbios en el sentido de la identidad y de la realidad, una malformación del superego, y tendencias homosexuales en los grandes impostores mencionados por ella, que son... ¡todos! La marca psicoanalítica en la aproximación a estos fenómenos continúa jugando un papel importante en casos como el de Fernando Pessoa, y evidentemente es un instrumento de utilidad que, sin embargo, promueve una especie de ortodoxia crítica manifiesta en la visión de Greenacre al acercarse a las grandes mistificaciones.

Este tipo de manifestaciones, a veces lúdicas, combativas o existenciales, instauran, como lo hacían los heterónimos más conocidos de Pessoa, es decir, Alberto Caeiro, Álvaro de Campos y Ricardo Reis, y los poetas pensadores de Machado «que pudieron existir», un segundo canon de primer orden, nada banal, una segunda existencia diferente de las de los personajes ficcionales y voces poéticas que hicieron conocidos y respetados a sus autores. A través de la corporalidad que alcanza el sujeto apócrifo sus autores se sienten con mayor libertad para expresar aquello que consideran que la obra ficcional oficial, o teórica, en el caso de Max Aub con sus ensayos sobre literatura, no debía o no podía poner en cuestión. Quizás se empeñaron en dar voz a otros autores diferentes, similares, antagónicos, de otro género (Bilitis y Clara Gazul), escribiendo otros géneros a los habituales, porque la repercusión de su denuncia sería más efectiva, o porque iba a pasar más desapercibida la experimentación en otros campos como el poético, en Max Aub, en el que siempre se manifestó titubeante.

Para acabar con un tipo de retórica poética de reminiscencias barrocas que pesaba sobre la poesía hispánica Cernuda utiliza la primera persona de sus ensayos, en los que reniega abiertamente de la ampulosidad recalcitrante de cierta poesía contemporánea. En cambio, Machado se sirve de Juan de Mairena como un ventrílocuo que exprese la oposición del autor y su preocupación frente a esta misma deriva o lastre de la poesía española.

5. UN CRÍTICO APÓCRIFO DE LA VIDA (POS) MODERNA: SABINO ORDÁS, ÚLTIMA PARADA EN LA ÓRBITA AUBIANA

Los catorce poetas que inventa Machado en las primeras décadas del siglo XX nacen cargados de razones ideológicas: los futuros escritores necesitaban verdaderos referentes culturales que no encontrarían en la generación del 27, deshumanizada y nada sentimental, alejada, según el parecer de don Antonio, de lo que debía ser la poesía y preocupada en exceso por el juego frívolo con la metáfora; por ello creó a Abel Martín, a Juan de Mairena y a sus discípulo Jorge Meneses: autores de jugosas páginas de verdadera crítica social sobre literatura. En esta misma sintonía, cuatro décadas después, el trío de escritores leonés Luis Mateo Díez, Juan Pedro Aparicio, y José María Merino hacen creer a los lectores de *El Pueblo Literario* que uno de sus críticos rescatados de las sombras del exilio, el sabio escritor Sabino Ordás, existía, y en realidad lo hacía forzosamente por la necesidad de los tres narradores en busca de un maestro generacional al que se vieron obligados a inventar a falta de otros referentes culturales para un grupo de escritores que defendían la vuelta a la narratividad frente a la impermeabilidad de los experimentalismos extremos, según confiesan ellos mismos, herederos de las teorías machadianas cuando exhortaban a buscar «padres excelentes» si los que tenían no lo eran suficientemente (Castro: 96).

En el apócrifo leonés se canaliza la tentativa de ofrecer un sustento teórico al ejercicio literario de estos escritores que pretenden rescatar al argumento novelesco de la periferia a la que le han enviado las poéticas postfranquistas, por ejemplo, y de revivificar el realismo no entendido como una mimesis ingenua, sino como la combinación de la herencia cultural con la irrealidad, la fantasía, el humor y la ironía, algo que analiza Asunción Castro en su estudio sobre la profundidad intelectual del leonés. Con ella comparto la idea de que las teorías de Ordás se verían refrendadas en décadas posteriores gracias a la validación definitiva de la opción literaria por la que abogaba, resultado comprobable en el panorama editorial actual.

Por otro lado, Ordás se preocupa de aportar una «Teoría del apócrifo», siguiendo así al Mairena que animaba en sus escritos a la «práctica sublimadora del apócrifo», «a la invención de un ideal superior a lo que

la propia vida ofrece» (Ordás: 107). *El Cancionero apócrifo* de Machado, compuesto una década después del surgimiento de los heterónimos pessoais, no se publica hasta 1957, y resulta el precedente ineludible de las antologías poéticas aubianas. Las colaboraciones en la prensa madrileña de Machado, como intelectual que asistía desencantado al devenir de la poesía joven en la *Revista de Occidente*, originan los textos correspondientes a Abel Martín y a su discípulo Juan de Mairena entre 1934 y 1936 —la publicación valenciana de *Luis Álvarez Petreña* se produce en 1934—, con el título *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*. La práctica liberadora del apócrifo machadiano está inaugurando en España una tradición crítica que recoge Ordás en la década de los setenta, y que llega hasta nuestros días, puesto que el maestro de Ardón sigue vivo y colea en colaboraciones puntuales como prologuista de las obras de sus discípulos (la más reciente, para *Palabras en la nieve*, Mateo Díez, L., Merino, J.M., Aparicio, J.P, 2008).

A diferencia de él y de Aub, las criaturas de Machado son una especie de antagonistas tratados con ternura y humor que representan al sujeto filosófico y advierten del peligro de la inteligencia abstracta y racional; el mismo Machado da las claves de su invención (Oleza (a): 10):

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

La nueva corriente de crítica literaria que surge en el círculo leonés con Machado a la cabeza riza el rizo de la ficcionalidad al homenajear explícitamente a Max Aub a través de la figura de Ordás. El propio formato de *Las cenizas del Fénix*, en el que a cada artículo le acompaña un retrato del autor, puede compararse al catálogo de pinturas realizadas por Josep Torres Campalans, que pinta a Ordás y acompaña a la edición de Calambur, en la que preside la portada. Este libro, siguiendo el juego de los paratextos tan presente en las obras de Aub, se cierra con una «Galería de personajes citados por Sabino Ordás a lo largo de sus artículos y especialmente vinculados a su vida» (211-225); de igual modo que en el universo de Machado y de Aub, se entremezcla lo histórico con lo imaginado: encontramos citados a Max Aub y a Valéry Larbaud, a quien se debe la «preterición del escritor norteamericano Horace Beemaster, poco más que un precursor, según Larbaud, un verdadero «Mesías», según Ordás» (220)²⁴.

²⁴ ¿Sería probable establecer alguna conexión entre el nombre de este novelista norteamericano y el mítico Edgar Lee Masters de la *Antología de Spoon River*, en la que

En la galería se incluye también a Salvador Dalí (218), a quien el leonés acaba aborreciendo (el desagrado será mutuo) después de las alucinaciones producidas por una merienda de *Amanita muscaria*; Luis Cernuda también ocupa un lugar privilegiado, por ser «el mayor poeta español en lo que va de siglo» y quien publicó en Puerto Rico un «profundo ensayo» sobre *Genealogía y rescate de desfamados*, el conocido trabajo de Ordás (217); a Luis Buñuel se lo menciona especialmente, al ser la figura con quien «mantuvo el maestro de Ardón una intermitente correspondencia, casi siempre en latín macarrónico»: hay que señalar que Ordás aparece en la secuencia de la fiesta de la Edad de Oro (216).

Estos personajes reales conviven con autores de consistencia más fantástica como Khalil al-Abidin, el único hispanista iraní de su tiempo, que «fue condenado a muerte por el Ayatolah y degollado cuando estaba a punto de ultimar su traducción al persa de *Genealogía y rescate de desfamados*» (213) —¿guiño a *Imposible Sinaí?*—, o con los múltiples familiares y contertulios de Ordás; además comparten existencia con misteriosos novelistas como el premiado con el Heliodoro de 1979 Claudio Bastida por su novela *Constitución sobre la tierra*, que aparece citada en *La novela española entre 1936-1980*, de Martínez Cachero, junto a Ordás, o con el admirado escritor norteamericano Horace Beesmaster, que dejó en testamento una sugerente declaración —a mi parecer, posiblemente relacionable con la confesión final de Émile Ajar. No me resisto a incluir aquí un extenso pasaje referente a este novelista sobre quien Juan Pedro Aparicio continúa escribiendo, y a quien Ordás (134-137) se refiere en «El crítico como enemigo. (Reivindicación de Horace Beemaster)». Aparicio confiesa poseer una edición en la que se adjunta la siguiente nota:

A quien pueda concernir: A la hora de mi muerte, yo, Horace Zebulon Beemaster, declaro solemnemente que mi jardinero, Anthony Whilam, un mocetón irlandés analfabeto que sirvió en mi casa durante veinticinco años, ha sido el autor de todos mis escritos. Mientras él se bebía mi whisky, yo copiaba literalmente cuantas palabras iban saliendo de su boca. Así nacieron mis novelas más importantes (...). Ni siquiera los títulos son míos, que brotaron también de su boca. Hoy dejo esta nota en este ejemplar de *El Mendigo de Horas* que yo guardo en mi biblioteca, con la esperanza de que, a mi muerte, la verdad resplandezca y mi alma recupere la paz. Firmado Horace Z. Beemaster.

PD. : Anthony Whilam murió de una cirrosis hepática el 27 de febrero de 1829 a la edad de cuarenta y cuatro años (Aparicio, 2005).

El referente de Beemaster recorre la ficción de los autores desde sus incursiones en las notas de *Las cenizas del Fénix* hasta la actualidad. La propia pervivencia de Ordás, que en 2005 cumplía su centenario, es un

se ofrecen al lector los epitafios apócrifos encontrados en las tumbas de una aldea puritana?

signo de la dificultad a la hora de despegarse de la figura paterna, a pesar de que su aparición respondiera en un momento climático a reivindicaciones más que justificadas. El hecho de que ahora se deje ver en contadas ocasiones prolonga la leyenda, difundida entre bien pocos, de un icono generacional cuya trayectoria ha sido merecidamente eclipsada por sus discípulos.

La obra de Ordás es la fábula, a modo de homenaje, alrededor de los apócrifos de Machado y Aub, que se acerca a los propósitos de Octavio de Romeu y Eligio Rabanera, continuando la vertiente paródica en torno a la figura emblemática de A. O. Barnabooth. Surge, estratégicamente, como antídoto frente a un discurso falsamente cosmopolita y moderno, apto sólo para iniciados, que contrastaba con su apego al microcosmos leonés en el que se inscriben las novelas del trío de escritores que se halla tras ella. Su teoría del apócrifo es un magnífico documento enraizado en esta tradición de signo machadiano con la que el apócrifo «se sustancia y toma plaza definitiva en nuestra historia literaria contemporánea» (Ordás: 107), y en la aubiana de unos años cuarenta americanos en los que Ordás desarrolla una apasionante actividad como historiador de apócrifos, cuyas investigaciones fueron decididamente seguidas por sus contertulios Max Aub y León Felipe, en los dos veranos del México republicano, cuando compartía un estudio con Bergamín:

La tendencia del apócrifo viene de una propensión vitalista creadora, que desborda las convenciones del arte y de sus géneros, que no se resigna a la mera ficción como resultado, sino que desea trascender ese campo imaginario y rozar de veras la vida abarcarla suplantándola, simularla hasta el límite de su verdad (...) La senda del apócrifo es gemela a la de lo novelesco, la diferencia está en la ambición y en el final (Ordás: 107-108).

A la luz de estas palabras, Sabino Ordás vendría a ser el último superviviente de la órbita aubiana, en la que el magnetismo ejercido por el astro machadiano sería el causante de la propia idiosincrasia del escritor de Ardón, aunque su obra ensayística sea cuantitativamente reducida, relegada ahora a prólogos, y su repercusión haya encontrado un número reducido pero fiel de adeptos, amantes de la superchería en estos tiempos en los que las multinacionales dirigen hasta tal punto la trayectoria de los escritores más reconocidos que ocultamientos de la personalidad autoral, al estilo de Émile Ajar, parecen irrealizables²⁵.

Se ha dicho que Max Aub, desde su juventud, habría llegado más lejos que Pessoa o Machado en la práctica apócrifa-heteronímica: sus apócrifos se habrían emancipado totalmente de su creador: Jusep Torres Campalans, como

²⁵ En la red se puede encontrar, por ejemplo, interés por el tema en el blog «Constelación decimioctava. Diario imaginado de Sergio. B. Landrove».

emblema de los conflictos vanguardistas, Luis Álvarez, como representante del agónico sujeto de la modernidad, y el inventario de poetas apócrifos de todos los tiempos y lugares como símbolo de la disgregación de los exilios seculares, resistente al desarraigo a través de la multiplicación, dramática como en un coro de actores, de autoridades autorales (Oleza (a): 25).

Todas las manifestaciones apócrifas reseguídas hasta aquí suponen una manifestación de la crítica cultural que manipula «aquellos instrumentos de que se sirve ésta para validar lo auténtico frente a lo espurio» (Álvarez Barrientos: 66). Cada actualización del falso literario requiere un análisis pormenorizado que calibre la incidencia de su intervención en la República de las letras, su recepción mediática y la repercusión sobre los autores y las obras que continúan el laborioso trabajo de reinterpretación de los códigos culturales que supone su práctica. En estas páginas se ha pretendido trazar las líneas de lo que necesariamente ha de ser un estudio en profundidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APARICIO, J.P. «La obra maestra y otros cuentos». En *Lateral* [en línea]. 2005, octubre, nº130. [ref. 22 de octubre de 2009]. Disponible en Web: <http://www.circulo-lateral.com>.
- ARÈNE, P. ET ALII. *Le Parnassiculet contemporain, recueil de vers nouveaux, précédé de l'hôtel du dragon-bleu et orné d'une très-étrange eau-forte, augmenté de neuf pièces inédites non moins surprenantes que les premières attribuées aux mêmes auteurs et découvertes après leur mort*. Bassac: Plein Chant, 1993.
- AUB, M. *Obra poética completa*. López-Casanova, Arcadio. (ed. crít., estud. intr. y notas); Oleza, Joan (dir.). En *Obras Completas de Max Aub*. València: Biblioteca Valenciana/IAM, 2001, vol. I.
- *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña*. Navarra: Salvat, 1985.
- . *Jusep Torres Campalans*. Madrid: Alianza, 1975.
- MARCHENA, JOSÉ. *Fragmentum Petronii*. Álvarez Barrientos, Joaquín (intr., trad. y notas). Sevilla: Ediciones de Plata, 2007.
- BECKFORD, W. *Memorias biográficas de pintores extraordinarios*. Madrid: Sexto Piso, 2008.
- CALVINO, I. *Si una noche de invierno un viajero*. Madrid: Siruela, 1998.
- CAPDEPÓN FERNÁNDEZ, I. *Poemas*. En: GARCÍA LORCA, F. *Antología moderna, precedida de los poemas de Isidoro Capdepón Fernández*. Granada: Comares, 1995.
- CASTRO DíEZ, A. *Sabino Ordás, una poética*. León: Diputación provincial de León/ Instituto leonés de cultura, 2001.
- CATELLI, N. *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen, 1991.
- CERNUDA, L. «El crítico, el amigo, el poeta». En: HARRIS, D. y MARISTANY, L. (ed.). *Obra Completa*. Madrid: Siruela, 1994, pp. 607-624.
- CHIRICO, C. *Monsieur Drudon*. París: Éditions de la différence, 2002.
- DEBUSSY, C. *Monsieur Croche et autres écrits*. Paris: Gallimard, 1987. Edición de François Lesure. [1921].
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, D. «La leyenda de Jusep Torres Campalans». En *Max Aub y el laberinto español. Actas del Congreso Internacional*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1996, pp. 825-858.

- FLEURET, F. *De Gilles de Rais à Guillaume Apollinaire*. 3e Edition Poitiers: impresor Marc Texier. Paris: Mercure de France, 1933.
- FLOUPETTE, A. *Les deliquescences: poèmes decadentes d'Adoré Floupette avec sa vie par Marius Tabora*. Paris: A.G.Nizet, 1984.
- FOLCO, P. DI. *Les grandes impostures littéraire: canulars, escroqueries, supercherries et autres mystifications*. Paris: Écriture, 2006.
- GARY, R. *Vie et mort d'Émile Ajar*. En *Les oeuvres complètes d'Emile Ajar*. Paris: Gallimard, 1991.
- GIDE, A. *André Walter: cahiers et poesies*. Martín, Claude (ed.). Paris: Gallimard, 1986.
- GREENACRE, P. «The Impostor». *Emotional Growth. Psychoanalytic Studies of the Gifted and a Great Variety of Other Individuals*. Madisson: Madisson International University Press, 1986, vol I-II, pp. 93-113.
- GROOM, N. *The forgers' shadow. How forgery changed the course of literature*. Picador: 2002.
- LARBAUD, V. *A.O. Barnabooth, son journal intime*. Paris: Gallimard, 2002.
- LAUGAA, M. *La Pensée du pseudonyme*. Paris: Presses universitaires de France, 1986.
- LOUÏS, P. *Chansons de Bilitis, Chansons de Bilitis. Pervigilium Mortis avec divers textes inédits*. Goujon: Jean-Paul (ed.). Paris: Gallimard, 1990.
- MACHADO, A. *Juan de Mairena, sentencias, donaires, recuerdos de un profesor apócrifo*. Valverde, José María (ed.). Madrid: Castalia, 1972, vol. I. Fernández Ferrer, Antonio (ed.). Madrid: Cátedra, 1989, vol. II.
- . *Los complementarios*. Alvar, Manuel (ed.). Madrid: Cátedra, 1996.
- MAS I USÓ, P. «Lo real de la ficción: De Max Aub a Antonio Muñoz Molina». En *Max Aub testigo del siglo XX, Congreso Internacional del Centenario* [en línea]. En *Entresiglos*. València: Biblioteca Valenciana. de la Universitat de València , 2003,7-12 de abril. [ref. 22-10-2009]. Disponible en Web: <<http://www.uv.es/entresiglos/>>.
- MERCADER, L. «Las leyendas del dandismo». En *La Vanguardia Culturas*. 29 de septiembre de 2004, n.º 129, p. 4.
- MÉRIMÉE, P. *Théâtre de Clara Gazul*. Berthier, Patrick (ed.). Paris: Gallimard, 1985.
- OLEZA, J. «La Guzla, ou choix de poésies illyriques recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et l'Herzégovine». Fonyi, Antonia (intr.). Paris: Kimé, 1994.
- . «Un mapa de lecturas. La biblioteca de Max Aub en Valencia». En AA.VV. *Libros en el Infierno. La biblioteca de la Universidad de Valencia*. 1939. València: Universitat de València, 2008, pp. 63-112.
- . (a) «Jusep Torres Campalans o la emancipación del apócrifo». [en línea]. pp. 2-26. [ref. 22-10-2009]. En web: <<http://www.uv.es/entresiglos/>>.
- . (b) «Luis Álvarez Petreña o la tragicomedia del yo». En *Max Aub y el laberinto español. Actas del I Congreso Internacional* [en línea]. Valencia, 13-17 de diciembre de 1993, pp. 1-34. [ref. 20-10-2009]. Disponile en web: <<http://www.uv.es/entresiglos/>>.
- ORDÁS, S. (APARICIO, J.P.; DÍEZ, L.M.; MERINO, J.M.). *Las cenizas del Fénix, de Sabino Ordás*. Madrid: Calambur, 2002.
- ORS, EUGENI D'. «Carta de Octavio de Romeu al profesor Juan de Mairena». *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid: 1949, 11-12, pp. 289-299.
- PARDO BAZÁN, E. *La Quimera*. Mayoral, Marina (ed.). Madrid: Cátedra, 1991.
- PAZ, O. «Fernando Pessoa. 1: El desconocido de sí mismo. 2: Intersecciones y bifurcaciones: A.O. Barnabooth, Álvaro de Campos, Alberto Caeiro». En *Obras Completas. 2: Excursiones/Incuriones. Dominio Extranjero*. Barcelona: Círculo de Lectores/Fondo de Cultura Económica, 1995, pp. 150-169 y 170-181.
- PERUCHO, J. *Dietario apócrifo de Octavio de Romeu*. Barcelona: Destino, 1985.
- PESSOA, F. *Livro do desassossego. Composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. Zenith, Richard (ed.). Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

- QUÉRARD, J. *Les supercheries littéraires dévoilés. Galerie des Écrivains français de toute l'Europe qui se sont déguisés sous des anagrammes, des astéronymes, des cryptonymes, des initialismes, des noms littéraires, des pseudonymes facétieux ou bizarres, etc.* Paris: G.-P. Maisonneuve and Larose éditeurs, 1964. vol I-V. Facsímil de la segunda edición de París, [s.n.], 1869.
- . *Les auteurs déguisés de la littérature française au XIXe siècle: essai bibliographique pour servir de supplément aux recherches d'A.-A. Barbier sur les ouvrages pseudonymes.* Paris: Au bureau du bibliothécaire, 1845.
- RABANERA, E. *El sindicato del crimen. Antología de la poesía dominante.* Argomasilla: Ed. La Guna, 1994.
- RUSSET, m. *Fictions and fakes: forging romantic authenticity, 1760-1845.* Cambridge: Cambridge university press, 2006.
- SAINTE-BEUVE, C. *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme.* Paris: Bartillat, 2004.
- SCARANO, L. «El sindicato del crimen. Un episodio inquietante en las polémicas poéticas del Posfranquismo». *Espéculo: Universidad Complutense de Madrid*, XI, noviembre 2006-febrero 2007, nº23, año XI.
- STAROBINSKI, J. «Sthendal, pseudonyme». En *L'oeil vivant: Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal.* Paris: Gallimard, 1999.
- SWIDERSKI, L. *Antonio Machado y Fernando Pessoa: el gesto ambiguo. (Sobre apócrifos y heterónimos).* Mar del Plata: Editorial Martín/ EUDEM / Editorial Universitaria de Mar del Plata, 2006.
- VALÉRY, P. *Monsieur Teste.* Paris: Gallimard, 2005.

Fecha de recepción: 2 de enero de 2009

Fecha de aceptación: 10 de marzo de 2009