

MAX AUB Y LA ESCRITURA APÓCRIFA

Joan Oleza
Universitat de València

Luis Álvarez Petreña gestó su condición de apócrifo a lo largo de casi cuarenta años, desde la primera edición de 1932 hasta la tercera de 1971, *Jusep Torres Campalans* tuvo en cambio un nacimiento puntual, en 1958, al igual que el *Juego de cartas*, en 1964, los poetas de la *Antología traducida* lo tuvieron en 1963, y los poetas y combatientes de *Imposible Sináí* en 1967. Quiere ello decir que aunque la fascinación por el apócrifo es muy temprana en la obra de Max Aub, anterior a la guerra, cobra toda su intensidad entre finales de los cincuenta, con *Jusep Torres Campalans*, y principios de los setenta, con la última edición de *Luis Álvarez Petreña*, sin duda ayudada por la experiencia fantasmagorizante del exilio, cada vez más depurada y asimilada, y finalmente puesta en contraste con su vivencia de la realidad española de 1969, a la que Max decidió no reintegrarse. Y esta intensidad de la vida imaginaria de sus últimos veintitantos años alterna con las grandes novelas realistas de la vida literaria, como *La calle de Valverde* (1961), o de la reciente historia española, como *Campo del moro* (1963), *Campo francés* (1965), y *Campo de los almendros* (1968), lo cual desautoriza de entrada toda posible interpretación simplificadora que contraponga un Max Aub vanguardista e imaginario a un Max Aub comprometido y realista. Ambos tipos de escritura, la de los apócrifos y la histórico-realista convivieron durante los mismos años y en el discurso de su autor.

UNA GRAN TRADICIÓN APÓCRIFA EUROPEA

Con su abundante obra apócrifa Max Aub se suma a una gran tradición europea de lo falso, a veces compuesta de auténticas falsificaciones literarias (McPherson, Adolfo de Castro, Romain Gary...) a la manera de las falsificaciones artísticas (Hans Van Meegeren, Elmyr de Hory...), otras, las más, por juegos y estrategias que ponen a prueba valores literarios tan arraigados como el de la ficción, o la oposición historia /novela, o el principio de autoridad textual. Aunque los antecedentes son múltiples¹, el punto de referencia inicial, en la literatura europea moderna, hay que situarlo en 1760, cuando un joven escocés, de nombre James MacPherson, dotado de ciertos conocimientos de la poesía gaélica antigua que todavía se difundía oralmente en su natal Invernesshire, publicó unos *Fragments of Ancient Poetry Collected in the Highlands of Scotland, and Translated from the Gallic or Erse Language*. Era el primer aldabonazo. Después aparecieron dos poemas épicos, *Fingal* (1763) y *Temora* (1763), obras de un legendario guerrero y bardo gaélico, llamado Ossian, que se suponía haber vivido nada menos que en el siglo III a.C. Cinco años más tarde se publicaban los dos volúmenes de *The Works of Ossian*. En Europa fueron toda una revelación, y también la señal auroral que una época ya preñada de romanticismo estaba esperando. Goethe hizo que Werther y Carlota llorasen con las baladas de Ossian. En España la primera traducción se publicó en Valladolid en 1788 y en 1800 era el propio Pedro de Montengón quien ponía en castellano el poema épico *Fingal*, a partir de una versión previa al italiano de José Marchena. Aunque la autenticidad de estos poemas fue inmediatamente puesta en cuestión por el Dr. Johnson, que los denunció como falsificaciones, y aunque McPherson no pudo exhibir, cuando se los reclamaron, los manuscritos auténticos y antiguos que legitimaran sus traducciones del gaélico antiguo, sus apócrifos poemas le otorgaron el privilegio de ser enterrado en la abadía de Westminster, donde todavía deben reposar sus restos.

El caso de Ossian se extendió por Europa, especialmente por España. Ya en 1787 el padre Isla, al adaptar al castellano la novela francesa *Gil Blas de Santillana*, acusaba a su autor Monsieur Le Sage de falsificación, por haber usurpado un manuscrito en español convirtiéndolo en novela propia en francés, entuerto que el jesuita se proponía remediar con su versión (*Aventuras de Gil Blas de Santillana, robadas a España, adoptadas en Francia por Monsieur le Sage, restituidas a su Patria y a su Lengua nativa, por un español zeloso que no sufre que se burlen de su nación*), que originaría una larga y fantasiosa polémica. Por su parte, José

¹ Para el estudio de la tradición apócrifa europea, véase la tesis de doctorado de María Rosell (2011). Para el caso español, J. Álvarez Barrientos (2011).

Marchena descubría hacia 1800, en un códice del monasterio de Saint Gall, un fragmento perdido del *Satiricón* de Petronio (*Fragmentum Petronii*), que editaba, y años más tarde cuarenta hexámetros latinos de Catulo, haciéndolos pasar por otro fragmento perdido del *Epitalamio de Tetis y Peleo*. Leandro Fernández de Moratín, hacia 1815, trabajaba en falsificar el *Guzmán de Alfarache*, de acuerdo con los gustos del XVIII, dándola como versión realizada por el propio Mateo Alemán y hasta entonces desconocida (Álvarez Barrientos, 2009), y el erudito Adolfo de Castro escribía a nombre de Cervantes una *Epístola a Mateo Vázquez* o un opúsculo inédito, *El Buscapié* (1848), supuestamente escrito por Cervantes en defensa de la primera parte del *Quijote*. En Francia, Prosper Mérimée, veinte años antes de *Carmen*, se sacaba de la faltriquera a toda una dramaturga española del siglo XVII, Clara Gazul, de sangre morisca “et arrière petite fille du tendre Maure Gazul, si fameux dans les vieilles romances espagnoles”, cuyas obras publicaba en francés bajo el título de *Théâtre de Clara Gazul* (1825), precedidas de un retrato de la dramaturga, tan falso como el texto, por Étienne-Jean Delécluze.

Pero a finales del siglo XIX y principios del XX la invención de un *apócrifo* (es el término que utiliza Machado) o de un *heterónimo* (el que utiliza Pessoa) se convierte en juego literario y proliferan artistas-escritores imaginarios que se presentan, en buena medida, como máscaras, como *alter ego* o doble de su autor, sin que el verdadero autor ponga demasiada insistencia en su existencia independiente: es el caso del Adoré Floupette con quien Henri Beauclair y Gabriel Vicaire parodiaron a los decadentistas, el Monsieur Teste de Paul Valéry, el Malte Laurids Brigge de Rainer Maria von Rilke, el A. O. Barnabooth de Valéry Larbaud, el André Walter de André Gide, el supuesto poeta desconocido, Rafael, de las rimas de *Teresa* de Unamuno, el Azorín de José Martínez Ruiz, el Sigüenza de Gabriel Miró, el Octavi de Romeu de Eugeni d’Ors... Especímenes resultantes de un cambio profundo en el desempeño de la subjetividad moderna, todas estas máscaras son más bien personajes literarios que mantienen una relación de dependencia tan ambigua como sutilmente variada con sus autores, a veces, incluso, de interdependencia, como en el caso de Azorín, en el que el personaje creado en 1902 acaba superponiéndose al autor, José Martínez Ruiz, nacido en 1873, de modo que su nombre se engulle el del autor para pasar a representar en exclusiva a su persona. Ninguno de ellos, quizás con la excepción del poeta y *riche amateur*, Archibald Olson Barnabooth, es un verdadero apócrifo, como sí lo fue Ossian. Para llegar al apócrifo netamente autónomo, diferenciado de su autor, y con obra propia hay que llegar a Antonio Machado y a Fernando Pessoa, dos de los arcángeles mensajeros de Luis Álvarez Petreña y Jusep Torres Campalans. Uno y otro nos ofrecen aspectos fascinantes, aunque alternativos, como he estudiado en otro lugar (Oleza, 2003 b), de la condición de apócrifo.

DE PESSOA A MACHADO

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

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

Un estallido tan radical de la subjetividad anticipa al menos en cincuenta años las tesis postestructuralistas de la muerte del sujeto, hasta el punto de que nadie como Pessoa ilustraría tan ajustadamente la hipótesis de F. Jameson (1984) según la cual la psicopatología representativa de la Posmodernidad sería la esquizofrenia, entendida como imposibilidad de mantener agregada la propia identidad. Un tal estallido del yo solo podía traducirse en una escritura diseminada, escindida en fragmentos, dispersa en modalidades, géneros, posiciones textuales, puntos de vista, autores diversos, heterónimos en suma. La aprehensión del mundo pierde su perspectiva, y con ella su orden jerárquico y unitario. Hay un texto impresionante, titulado “Aspectos”, que como la mayoría de los suyos, permaneció manuscrito y amontonado en un baúl hasta después de su muerte, y que ofrezco en traducción de A. Crespo, en el que Pessoa explica lo inevitable de sus heterónimos:

A cada personalidad más dilatada que el autor de estos libros ha conseguido vivir dentro de sí, le ha concedido una índole expresiva, y ha hecho de esa personalidad

un autor con un libro, o libros, con las ideas, las emociones, y el arte de los cuales él, el autor real (o por ventura aparente, porque no sabemos lo que es la realidad), nada tiene [que ver], salvo el haber sido, al escribirlas, el médium de unas figuras que él mismo ha creado.

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

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

El período de incubación de los heterónimos, al menos de los tres principales, Alberto Caeiro, Álvaro de Campos y Ricardo Reis, es el que se extiende entre 1912 y 1914, pero alrededor de ellos brota toda una caterva de heterónimos menores, algunos que escriben en inglés, como Alexander Search o M. R. Cross, otros en francés, como Jean Seul, otros en portugués, como Bernardo Soares, Vicente Guedes, Cesário Verde, etc. y entonces aflora ese *drama em gente*, esa representación dramática distribuida en personajes y no en actos o jornadas, esa ficción multipolar que dio nacimiento a toda una consigna, *fingir é conhecer-se*, tan presente en las ideas de Jusep Torres Campalans.

Pessoa diferencia con bastante claridad al heterónimo puro, diferente del autor, del personaje literario más o menos vinculado al autor, como puede comprobarse en el caso de Bernardo Soares, el autor al que finalmente se atribuye, después de diversas vacilaciones, una de las obras maestras de Pessoa, el *Livro do Desassossego*, libro inédito a su muerte, en 1935, y que no se publicó hasta 1982. En una carta a J. G. Simoes, del 28 de julio de 1932, Pessoa confiesa que Soares “no es un heterónimo, sino una personalidad literaria”, esto es, más un personaje del propio autor (a la manera de un Mr. Teste o de un Sigüenza) que un heterónimo propiamente dicho, conclusión que parece confirmarse en una nueva carta del 13 de enero de 1935, esta vez a Adolfo Casais Monteiro, en la que dice que Soares “es un semiheterónimo porque, no siendo la personalidad la mía, es, no diferente de la mía, sino una simple mutilación de ella. Soy yo menos el raciocinio y la afectividad”. Ángel Crespo, que ha traducido y prologado brillantemente el *Livro do Desassossego*, explica las vacilaciones de Pessoa por medio de una hipótesis esgrimida por la crítica especializada: “Las dificultades que Pessoa encontró para convertir en heterónimo al autor del *Livro* proceden, sin duda, y sobre todo, de la calidad de intermitente diario íntimo que tienen la casi totalidad de sus fragmentos” (1984:13). Habría que añadir: de diario íntimo y

en prosa, pues como escribió el propio Pessoa y recuerda A. Crespo, “en prosa es más difícil oírse que en verso” (14).

El *Livro do Desassossego* se sitúa, por tanto, en la transición entre la obra de los apócrifos genuinos, como Álvaro de Campos o Ricardo Reis, y la del personaje literario, doble o *alter ego* del autor, como Bernardo Soares, y arroja luz sobre las fases de mutación que dan lugar al apócrifo. Tipológicamente, Bernardo Soares está más cerca de Sigüenza que de Álvaro Caeiro, y este a su vez se acerca más a la experiencia de Abel Martín y, sobre todo, de Juan de Mairena.

Los primeros apócrifos de Machado saltaron a la luz tardíamente, pues permanecían inéditos en un cuaderno de *Apuntes* que Guillermo de Torre rebautizó como *Los complementarios*, al publicarlo parcialmente en 1957. En este cuaderno, y bajo el título de *Cancionero apócrifo*, aparecía una curiosa antología de *Doce poetas que pudieron existir* — aunque en realidad eran catorce —, compuesta hacia 1923, diez años largos después del nacimiento de los heterónimos de Pessoa. Se trata de poetas supuestamente nacidos a lo largo de todo el siglo XIX, desde 1812 hasta 1899, por lo que alguno de ellos no estaba muerto todavía en el momento de ser inventado. Posiblemente el más singular de los catorce es el que lleva el número 5. Su escueta nota biográfica dice: “Antonio Machado. Nació en Sevilla en 1895. Fue profesor en Soria, Baeza, Segovia y Teruel. Murió en Huesca en fecha no precisada. Algunos lo han confundido con el célebre poeta del mismo nombre, autor de *Soledades*, *Campos de Castilla*, etcétera”. La humorada de Machado inventa un poeta con su mismo nombre y apellido veinte años más joven que él, le obliga a ser profesor en los mismos lugares que él, pero le añade, de remate, Teruel, después se cansa de él y lo mata en Huesca.

Poco después, y en la *Revista de Occidente* (1926) primero, y en la segunda edición de las *Poesías completas* (1928) después, Machado publicó sendos textos correspondientes a dos nuevos apócrifos, el primero de un poeta y filósofo del siglo XIX, llamado Abel Martín, el segundo de su discípulo Juan de Mairena, un guasón “poeta, filósofo, retórico e inventor de una máquina de cantar”. El último es embrión de una prole de textos que no cesará de crecer hasta la muerte del poeta, y que lo hará — salvo alguna excepción — fuera y al margen de las *Poesías Completas* de su autor. Una serie de artículos publicados en la prensa madrileña entre 1934 y 1936, con el título de *Apuntes y recuerdos de Juan de Mairena*, vinieron a reunirse en forma de libro en 1936, ahora con el título *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*. Pero durante la guerra civil Machado siguió publicando en diversos medios (*Hora de España*, *Madrid*, *La Vanguardia*...), comentarios que o bien atribuía a Juan de Mairena, o bien conjeturaban los que habría hecho en caso de estar todavía vivo (“así hablaría hoy Juan de Mairena a sus alumnos”), o bien evocaban dichos y sentencias del maestro que su discípulo Machado aplicaba a los

acontecimientos de rabiosa actualidad, y especialmente a la guerra. En algunos de ellos Mairena es ya apenas una sombra que la fuerza de los acontecimientos va desvaneciendo².

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

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

Afloran así, nítidamente, los fundamentos de los apócrifos machadianos: se trata de crear a lo largo del siglo XIX una tradición de poetas que no existió en España, que sea capaz de engendrar a los nuevos poetas que todavía no existen, pero que deberían comparecer para encarnar una poesía basada en una “nueva objetividad”, alternativa a la de los jóvenes vanguardistas y neogongorinos. Tres años más tarde de esta carta, Machado ha profundizado sus ideas y envía a Gerardo Diego un “Arte poética” que acompañe sus poemas en la célebre antología de 1932, *Poesía española contemporánea*, con la que el grupo de poetas del 27 trataba de establecer su canon poético del siglo XX. En este “Arte poética” Machado no se priva de mostrar que no juega en terreno propio: “Me siento, pues, algo en desacuerdo con los poetas del día”, dice, y menos aún de contraponerles su alternativa, la de “los poetas futuros de mi Antología, que dará a la estampa, cultivadores de una lírica otra vez inmersa en las *mesmas vivas aguas de la vida*, dicho sea con frase de la pobre Teresa de Jesús* [* *nota al pie*: llamo pobre, porque recuerdo a alguno de sus comentaristas]”.

De esta manera, pues, si los apócrifos le nacen a Machado como una humorada, en pocos años adquieren una fascinante tarea estratégica, la de una carta de batalla como las de Tirant lo Blanch, pero de signo más poético que belicoso

² Vid. ahora los artículos de 1937-1938 reunidos en el libro de 1936 en Fernández Ferrer ed. (1986).

(aun no faltándole intención agresiva). Se trata de desafiar a la poesía española (e incluso a la occidental), a la que responsabiliza de haber conducido al callejón sin salida de una poesía deshumanizada, autoexcluida del tiempo y de la historia, ensimismada y solipsista. A la altura de 1930, el cincuentón Machado reta a un combate de antologías a *la infame turba* de poetas contemporáneos, y convoca en su apoyo a una hueste de poetas y filósofos fantasmales.

Los dos primeros apócrifos han sido comisionados para desempeñar una tarea formativa, preparando en el siglo XIX los fundamentos en que se ha de apoyar esta nueva vanguardia. Y así es como nace, inventado por Juan de Mairena, el apócrifo que faltaba, Jorge Meneses, el autor de las *Coplas mecánicas* y de la *Máquina de trovar*. Mairena dialoga con Meneses, dejándonos intuir hasta qué punto el lenguaje y las propuestas de este apócrifo de otro apócrifo (un apócrifo al cuadrado) desbordan en radicalidad a sus maestros y creadores:

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

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

Mairena —¿Piensa usted?...

Meneses —Me refiero al poeta lírico. El sentimiento individual, mejor diré: el polo individual del sentimiento, que está en el corazón de cada hombre, empieza a no interesar, y cada día interesará menos. La lírica moderna, desde el declive romántico hasta nuestros días (los del simbolismo), es acaso un lujo, un tanto abusivo, del hombre manchesteriano, del individualismo burgués, basado en la propiedad privada. El poeta exhibe su corazón con la jactancia del burgués enriquecido que ostenta sus palacios, sus coches, sus caballos, y sus queridas. El corazón del poeta, tan rico en sonoridades, es casi un insulto a la afonía cordial de la masa, esclavizada por el trabajo mecánico. La poesía lírica se engendra siempre en la zona central de nuestra *psique*, que es la del sentimiento; no hay lírica que no sea sentimental. Pero el sentimiento ha de tener tanto de individual como de genérico, porque aunque no existe un corazón en general, que sienta por todos, sino que cada hombre lleva el suyo y siente con él, todo sentimiento se orienta hacia valores universales, o que pretenden serlo. Cuando el sentimiento acorta su radio y no trasciende del yo aislado, acotado, vedado al prójimo, acaba por empobrecerse, y, al fin, canta de falsete. Tal es el sentimiento burgués, que a mí me parece fracasado; tal es el fin de la sentimentalidad romántica [...] Un corazón solitario —ha dicho no sé quién, acaso Pero Grullo— no es un corazón; porque nadie siente si no es capaz de sentir con otro, con otros... ¿por qué no con todos?

Mairena —¿Con todos! ¡Cuidado, Meneses!

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

Mairena —Gracias.

Meneses —Le parece a usted que sentir con todos es convertirse en multitud, en masa anónima. Es precisamente lo contrario. Pero no divaguemos. Hay una crisis

sentimental que afectará a la lírica, y cuyas causas son muy complejas [...] Una nueva poesía supone una nueva sentimentalidad, y ésta, a su vez, nuevos valores... (Macrí 1988: II, 709-714).

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

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

Jorge Meneses, poeta de una nueva sentimentalidad, es el otro que Machado crea a imagen de su deseo pero a diferencia de su condición, la de un poeta formado en la tradición de la poesía solipsista del Modernismo. Si interesa no es porque se parezca a Machado sino porque difiere de él, camina en la dirección que él considera que debe caminar pero en la que él no puede acompañarle, lastrado por la edad y por sus lecturas, pero sobre todo por una obra ya en buena medida hecha. Tampoco Juan de Mairena y Abel Martín son como Jorge Meneses, pero conforman con Antonio Machado, con quien comparten ideas y talante, la tradición de la que brota Meneses, son sus profetas. Los apócrifos machadianos vienen a ser los agentes de una estrategia de lucha estética e ideológica, los heraldos de una carta de batalla que aspira a transformar la poesía acompasándola a la historia y a la vida.

MAX AUB FRENTE A SUS APÓCRIFOS: UN AJUSTE DE CUENTAS CON EL ARTE Y LA LITERATURA CONTEMPORÁNEOS

Es bien posible que en el personaje de Luis Álvarez Petreña pueda encontrarse el rastro de todas las incertidumbres sobre su propia capacidad de escritor que debían asaltar al joven Max Aub de treinta años³, especialmente si se tiene en cuenta su procedencia extranjera y su incorporación a la literatura desde una profesión “burguesa” que nada tenía que ver con ella, cosas ambas que le debieron provocar en más de una ocasión sentimientos de advenedizo, sobre todo

³ Así parece interpretar la obra Javier Quiñones (2007) en su novela, por otra parte tan llena de sugerencias biográficas.

en contacto con aquel brillantísimo Madrid de la dictadura primorriverista, el Madrid de una generación de jóvenes que parecían dotados de un talento congénito para la poesía, el cine, la pintura, y que se movían como impulsados por el duende o el ángel por la Residencia de Estudiantes, el Ateneo, el Centro de Estudios Históricos, la *Revista de Occidente*, el Madrid de las tertulias de los cafés el Henar o el Regina... Es muy posible: no debió ser fácil para Max Aub abrirse un hueco entre aquellos jóvenes y ser aceptado como un igual por los Federico, Rafael, Dámaso, Jorge, Buñuel, Dalí...

No cabe dejar de lado, por otra parte, que Max buscó en Luis a un representante de su misma generación, y casi de su misma edad. En la Tercera Parte se nos informa de que nació en 1897, un año antes que Federico García Lorca, Dámaso Alonso o Juan Chabás, dos antes que Ernesto Giménez Caballero; de 1900 son Luis Buñuel y Guillermo de Torre, y de 1902 Rafael Alberti y Luis Cernuda, el propio Max Aub nació en 1903 y Francisco Ayala, en 1906. Es la generación que dio lugar a los movimientos vanguardistas y al grupo del 27.

Como tampoco cabe dejar de lado que alguna de las ideas estéticas de Jusep Torres Campalans se correspondan con las de su autor⁴, que fue en definitiva quien pintó los cuadros y realizó los dibujos que firma Campalans.

Pero ni las huellas de Max en uno y otro personaje, ni la proximidad de generación y de época entre los tres, son capaces de proporcionarnos una explicación suficientemente justificada de estos apócrifos. *Sí, en cambio, su puesta en relación con la tradición europea del apócrifo y, especialmente con la obra de Machado, y también con la de Pessoa, a quien probablemente Max no llegó a leer, o al menos no debió leer antes de 1958, pero con cuya disgregación de la propia obra entre distintas personalidades apócrifas coincide.*

Con los heterónimos de Pessoa comparten los de Max Aub, además de ese impulso a dotar de obra propia a las personalidades inventadas, la radical alteridad de éstas, la neta diferenciación de los Alberto Caeiro, Ricardo Reis o Álvaro de Campos con respecto a su inventor. Y en efecto, tanto Campalans como Petreña son muy distintos, radicalmente distintos, diría sin dudar, de la imagen de sí mismo que Max Aub elabora⁵ en su obra: distintos en cuanto a su personalidad respectiva, y con respecto a la cual Aub mantiene una distancia a menudo irónica, y en el caso de Luis no exenta de menosprecio, pero distintos también por el esfuerzo que su autor pone en proporcionarles una vida independiente, con obra propia, así los relatos y sobre todo los diarios de Petreña, la

⁴ En este aspecto insiste Dolores Fernández en su excelentemente documentada tesis de doctorado (1993: I, 42).

⁵ Véase el estudio del personaje Petreña en Oleza (1996) y el de Campalans en Oleza (2003b), en ambos trabajos se constata la profunda diferencia que les separa de su autor, en su formación, sus actitudes, sus predisposiciones o sus actuaciones.

mayoría con un cierto sello de autor, un cierto estilo reconocible, o los dibujos y pinturas de Campalans, que llegaron a tener dos catálogos diferentes y toda una cadena de exposiciones que han llegado a nuestros días, y cuyas obras alcanzaron a situarse en el mercado del arte. Distintos por último por la galaxia de amigos, relaciones, testimonios, opiniones críticas, pruebas documentales que avalan la existencia de cada uno de ellos.

Pero si con Pessoa comparte la alteridad de sus apócrifos, de Antonio Machado hereda la estrategia estética y los presupuestos ideológicos en que se sustenta. Basta leer su ensayo *Poesía española contemporánea* (1969) para constatar que Max Aub conoció, probablemente desde su primera aparición en la *Revista de Occidente* y en las *Poesías completas*, a Abel Martín y Juan de Mairena, y en consecuencia a Jorge Meneses, y que se apercibió de inmediato de su importancia para la comprensión de la obra de Machado (1969: 55). Conocería también, con bastante probabilidad, los artículos publicados en la prensa madrileña entre 1934 y 1936, que culminarían en el libro *Juan de Mairena* (1936), y los que continuaron publicándose durante la guerra civil, época en la que “nos vimos a menudo”, según cuenta Max (*Cuerpos presentes*: 168), sobre todo en Rocafort, en la villa valenciana que el gobierno de la República había puesto a disposición del poeta y su familia, y en la que Max le confió lo mucho que le debía a Mairena (2001:169). En el *Manual de literatura española* (1966, II: 262) se hace cargo, además, de la publicación póstuma de *Los Complementarios* (1957), con la primera antología de apócrifos que concibió Machado y que, sin duda, influyó en su propia concepción de la *Antología traducida* (1963).

Y Max Aub no olvidó la lección. Usó a sus apócrifos para combatir la dirección dominante del arte contemporáneo, la que arrancando del Romanticismo alemán evolucionó hacia el Modernismo, la deshumanización del arte, la poesía pura, y el arte abstracto. Pero los usó de manera distinta, invirtiendo el planteamiento. Los apócrifos de Machado son sus aliados, los de Max Aub sus antagonistas. En ellos identifica Aub las tendencias estéticas con las que pretende ajustar sus cuentas históricas.

Jusep Torres Campalans es un hombre nacido en 1886 y forma parte, generacionalmente, de la promoción novecentista, es decir, de la de Ortega. Tanto ideológica como estéticamente se nos muestra evolucionando desde el influjo noventayochista —el del primer noventayochismo, crítico e implicado social y políticamente en la regeneración del país— hacia los primeros movimientos vanguardistas, el cubismo muy especialmente, junto con Picasso, pero a diferencia del pintor malagueño, del que se distancia progresivamente, Campalans deriva hacia la órbita de la deshumanización y de la pureza, con el decidido propósito de romper los vínculos con la tradición y de hacer brotar un arte nuevo, con un nuevo lenguaje, emancipado de la representación de la vida, y que culminará en

la pura abstracción. Al final de su trayectoria artística las tramas geométricas de Mondrian desplazan el modelo de Picasso. Al Campalans refugiado en la selva Lacandona el *Guernica* no le interesa. Después ya no queda más que el silencio.

En cuanto a Luis Álvarez Petreña, el conjunto de sus textos nos lo muestra como un escritor procedente de la burguesía, representativo de la generación de Aub, formado en el romanticismo alemán de Novalis y los hermanos Schlegel, predicadores de la autonomía de lo estético, en el Parnaso y en el Simbolismo, con especial incidencia de Rubén Darío y del conceptismo unamuniano. Un escritor que madura literariamente entre la emergencia del cubismo, las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, y la ruidosa eclosión del surrealismo; que ha aspirado un denso nietzscheanismo ambiente y algunas de las incitaciones de Zaratrusta (la crítica de la moral, la legitimación de la voluntad de poder, el imaginario del eterno retorno). Su experiencia vital ha transcurrido “demasiado lejos de lo externo, de lo real”, encerrado en sí mismo, “repleto de literatura”, hasta el punto de que “cada frase mía lleva en sí germen de libro ajeno”, de que “estoy podrido de literatura”. Este secuestro de la voz propia por la escritura literaria constituye al lenguaje en una infranqueable barrera respecto de la realidad y de la vida: Luis siente “repugnancia y aversión” ante lo natural, que experimenta como lo crudo frente a lo cocido (la contraposición es fundamental en la antropología de Lévi-Strauss), y muy especialmente ante el concepto de pasión, pero cuando la experimenta en primera persona, cuando la vida o la naturaleza se apoderan de su sensibilidad entonces el lenguaje se muestra totalmente incapaz de expresarlas, solo sirve para amontonar “frases para esconderme de mí mismo, hasta ahogarme”, y sobre todo se revela inútil como vehículo de comunicación: “yo no puedo comunicar a nadie esto que siento, ni a mí mismo”. El lenguaje, abducido por la escritura, pierde la capacidad de expresar tanto como la de comunicar, pierde funcionalidad, pierde transitividad, pierde profundidad, el lenguaje solo puede hablar del lenguaje, solo puede remitirse a sí mismo, se emancipa del sujeto, llega a dominarlo, le separa definitivamente de la vida: “¡He leído tanto que ya no sé si te quiero!” —exclama Luis. “Todas mis deducciones se basan en postulados novelescos [...] y mi imaginación se llena de trapos a todo viento, de lienzos al aire, de velas, de horas en vela, de las novelas que he bebido como fuente misma de la vida”.

En 1932-1934 el Luis Álvarez Petreña de los *Diarios*, no el Max Aub de *Luis Álvarez Petreña*, es un epígono del programa modernista: como Alberto Díaz de Guzmán y otros héroes del fin de siglo, todos ellos herederos de Des Esseintes, vive encerrado entre los muros del lenguaje y no conoce sino un mundo interior, pues como él ha perdido la capacidad de conectar con lo que está más allá de la palabra y de la literatura, como ha perdido también el don de la naturalidad, de la actuación espontánea y de la relación sencilla con las cosas

cotidianas. “Vivir sencillamente, tomar lo que venga; he aquí cosas vedadas para mi manera de ser”. El gesto más insignificante se convierte en instrumento de tortura en la medida misma en que se convierte en autoanálisis. Vivir es, sobre todo, contemplarse vivir, desdoblarse, distanciarse de los propios actos, de los propios sentimientos, para someterlos a análisis, un análisis que por otra parte no es nada proclive a la tolerancia. “Me veía, un triste Luis abajo, conjurando a una mujer lejana y desconocida, y otro Luis arriba, riéndose de sí mismo”. Así se contempla Luis en sus momentos de fervor amoroso.

La disociación del sujeto se traduce en disociación del lenguaje⁶. El discurso de Luis Álvarez Petreña es, como él mismo declara, “un amasijo de contradicciones”, y su universo discursivo se alimenta de negaciones: “Desde siempre me he negado a todo —escribe—, ya que las cosas me han sido negadas”, y su procedimiento más socorrido es el de rectificarse, desmentirse, avergonzarse de lo dicho, negarse, arrepentirse. A Luis no le es posible decir nada directamente: sus afirmaciones son precedidas de toda clase de precauciones, preámbulos, presunciones, y son continuadas por rectificaciones, matizaciones, aclaraciones, desmentidos, hasta el punto de disolverse como afirmaciones, de desaparecer en el entrecruzamiento de sus circunstancias de enunciación. En ese universo discursivo las certidumbres han sido abolidas, tanto como la perplejidad: no hay otro camino que el de las aserciones que se modifican, se rectifican, se contradicen, se persiguen, se prolongan o se anulan. Todo en principio es plurivalente. Este universo discursivo está empapado del irracionalismo que acompañó al fin de siglo y la eclosión de las Vanguardias: “Me dicen que Lutero llamaba a la razón -la inteligencia, digo yo, lo mismo da- la gran puta. // Sólo por eso estoy por hacerme protestante”. Y de un individualismo excluyente, resabiado, huracán, que considera un adversario a todo otro posible, incluso a la deseada, a la amada, o al padre. No puede sorprender por tanto ni el desinterés ni la distancia con los que son consideradas las cosas públicas, ni siquiera cuando el entorno social se deja conmover por graves crisis históricas. “Vengo de los cafés; arden en discusiones: en uno levantan lo que en otro denigran, niegan y destrozan. Corre por Madrid un aliento, un hálito de interés por las cosas públicas y se discute con pasión ¡Qué me importa a mí! Hablan de política y a mí ya no me interesa”. Muy al fondo del discurso de Álvarez Petreña le llega al lector, casi inaudible, el eco de fronda revolucionaria, y cuando llega es a través de sus negaciones: “¿Qué hago yo en esta vida por cuyos intereses no me intereso? ¿Qué me importa a mí

⁶ Sobre la relación de esta disociación de la identidad que experimenta Petreña con la crisis del sujeto que caracteriza el fin de siglo, y en la que inciden de forma muy notable el método histórico de Marx, la crítica de la moral de Nietzsche, o los planteamientos del psicoanálisis freudiano, véase Oleza (2013).

del marxismo por el cual andan mis amigos revueltos?”. Si hay algo en la revolución que pueda ajustarse a sus expectativas personales, es su energía destructiva, su carácter de subversión generalizada e incontrolable: “Creo que mi salvación estaría en una revolución social. Una revolución como la rusa. No te rías, me la ves desear, no como un bien para los oprimidos -que no me importan- sino por mí, subjetivamente. Nada menos que una subversión total del mundo pido para posibilitar mi salvación”. Pura ensoñación, puro coqueteo con la idea, puro juego desde la barrera, en definitiva. Luis no podría asumir nunca la fe de un revolucionario en la revolución.

Del Decadentismo a la Vanguardia la literatura occidental asistió al espectáculo de un yo que en la misma medida en que se descentraba y disgregaba multiplicaba la atención sobre sí y elaboraba en la escritura el minucioso protocolo del egocentrismo. Como confiesa Petreña: “En los libros no busco más que la confirmación de mis propias ideas y todo lo que no sea yo, o conmigo tenga estrecha relación, no me interesa”. Max Aub, en la nota de la primera edición, habla de *narcisismo* y de *romanticismo*, y si el gesto de Narciso proporcionó imagen y emblema al artista modernista, romántica es “la manera atrabiliaria, el amontonamiento voluntario de la expresión de sus más íntimos sentimientos”, en palabras de Max Aub, ese impudor confesional que se goza en la exhibición —magnificada— de los turbios fondos del yo. Escribe Luis: “tengo el pensamiento desnudo y escribo en carne viva”, y lo escribe como si todavía fuese un mérito, y en otro lugar describe su actitud de escritor como un “¡Sacar placer de sí mismo!”. Pero este romanticismo nada tiene que ver con el que en 1930 había comenzado a predicar José Díaz Fernández, ni con el que se inauguraría desde las páginas de *Caballo verde para la poesía*. Tampoco era el viejo romanticismo. Su novedad respecto al confesionalismo de un Chateaubriand, de un Byron, de un Musset o de un Espronceda, no consistía en el exhibicionismo del yo, que sí lo compartía con ellos, sino en el extravío mismo del yo, en la disgregación de la fuente de tanta lágrima y tanta maldición. La exaltación del yo romántico es la exaltación de un yo pleno, centrado en sí mismo, eje del universo, la del yo modernista es la de un yo escindido, disgregado, disipado. “Por falta de ser yo mismo, muero”, escribe un Luis Álvarez Petreña que no ha dejado de decir *yo* en una sola frase de su discurso. Y en el primero de los poemas que se incluyen en el *Apéndice* de 1934, Luis saluda así a los fragmentos disgregados de su subjetividad: “Pasad sombrías, sombras mías,/ que sólo sois yos, yos y más yos en suma”.

Un yo que además no levanta la voz tanto contra los poderes sobrenaturales o contra la prosa del mundo, a la manera romántica, como contra su propio desasosiego: “¿No comprendes, espejo, que no quiero ser yo?”. Un yo “cargado del más implacable odio hacia sí mismo; por mi incapacidad y mi humana condición”, un yo que se desprecia: “Asco, eso es lo que tengo de mí, asco. Me doy

asco, asco, asco”. Es posible que una buena parte del contenido de ese auto-odio, de ese asco y desprecio de sí mismo, sean estrictamente personales, se deban a la manera con la que Luis Álvarez Petreña castiga su propia mediocridad, pero no es personal en absoluto ni el sentimiento de disgregación y de disolución del yo ni el convencimiento de la imposibilidad de su redención, que asalta a Luis incluso en sus precarios momentos de euforia, cuando se siente renacer como un hombre nuevo: “este hombre inédito [...] que renace en sus cenizas; este hombre nuevo que a cada momento ansía serlo, ¿no se cae de viejo, impotente e inútil?”. Es la maldición de Des Esseintes, que se perpetúa en Álvarez Petreña.

Tampoco tienen nada de personales su voluntaria marginación social, ni la apatía y la abulia que consumen sus escasas energías: Luis se pasa la vida tumbado en la cama, encerrado en una habitación de ¿una pensión? que no es su casa, y califica su vida como: “la vida de un no jugador”, o describe así su situación: “permanezco lacio, inútil, inmóvil, hundido, sin fuerza, sin la voluntad necesaria para levantar una mano”. Su anhelo más persistente es “dormir y no soñar, y no pensar”.

Luis Álvarez Petreña, como más tarde Jusep Torres Campalans, siente la necesidad de despojarse de su propia obra, de olvidarla, de sobrevivir más allá de ella. “Uno no es más que lo que escribe» dice Luis: dejar de ser uno, escapar de lo que uno es supone por tanto escapar del propio discurso, de la propia escritura, si es que se puede. Luis quema sus manuscritos y entonces escribe: “He quemado todos mis manuscritos. Me da la sensación de que acabo de suicidarme, y que, desde ahora, empiezo a vivir una vida nueva, de ser otro, de otro ser”.

La huida de sí mismo, la huida del propio discurso, son formas de muerte. “Tal vez yo no tengo derecho a vivir», sospecha Luis, y en el mismo barco en el que se aleja de lo que ha sido su vida se adentra en la gran soledad, en la gran noche, en la incomunicación esencial, en el mar innumerable: “Estoy solo, Laura, solo en la más espantosa soledad, con un reloj que me marca el tiempo”. La última frase de Luis Álvarez Petreña, antes de lanzarse al mar, denota una desolación sin grandeza, la desolación de lo gratuito, de lo absurdo: “Muerdo porque no puedo descubrir el por qué no moriría. Adiós”.

Max Aub no estaba dispuesto de ninguna manera a concederle a su personaje un final de tragedia. Fiel a su maestro Valle Inclán los últimos fragmentos de la edición de 1934 superponen a ese intento de suicidio la ironía poco piadosa, más bien cínica de Laura: “Parece como si la muerte de L. me trajera suerte», pues propició el acercamiento de su nuevo amante, según le confiesa a su viejo amigo, amante y maestro en una carta que recuerda por su cinismo las intercambias en *Les liaisons Dangereuses*.

La diferencia de posiciones de un Campalans que separa radicalmente vida y arte, o de un Petreña enredado en el laberinto del lenguaje, con el Max Aub

comprometido con un realismo de poderoso arraigo histórico y vinculación intensa a su época, que por esos mismos años escribe *Campo del moro* y *Campo de los almendros*, pero que ya antes ha escrito el *Diario de Djelfa* y los dramas mayores de su teatro, *Morir por cerrar los ojos*, *San Juan* o *No*, no puede ser más abismal. Max Aub, quién sabe si por exorcizar tendencias que percibía en sí mismo, busca en Jusep Torres Campalans y en Luis Álvarez Petreña emanciparlos de sí mismo, resaltar sus diferencias, lo que les hace heterogéneos, convertir al otro de sí mismo en un antagonista.

Max y sus apócrifos coinciden en vivir, con pocos años de diferencia, la misma experiencia histórico-cultural, la que transcurre entre el Modernismo, el Novecentismo y la Vanguardia; pero a diferencia de Max, sus apócrifos comparten un individualismo excluyente; asumen el arte o la literatura como un universo al margen de la vida, exento de contaminación social, que gira en torno a la indagación del lenguaje artístico y a la consecución de la pureza; ambos, finalmente, son inevitablemente mediocres, el uno como escritor y el otro como pintor. Pero tal vez lo que más les identifica es su necesidad de huida, de escapar de sus vínculos, de sí mismos y hasta de su propio discurso. Los dos repiten el gesto de Rimbaud, pero también el de Gauguin, el de Artaud, o el de Silvestre Paradox: incapaces de encontrar sentido a sus vidas dentro de la civilización en la que han crecido, renuncian, escapan de su medio pero también de sí mismos, de su obra, de todo lo que han sido. El uno finge un suicidio y termina al cabo de los años en un hospital de Londres, solo y con el nombre cambiado, el otro huye a la selva Lacandona, donde durante cuarenta años vive entre los indios chamulas, olvidado de cuanto fue, sin hacer nada que no sea estrictamente necesario para la subsistencia. Pero la huida de ambos no es solo la huida del territorio donde han sido algo, es también la huida de todo aquello que les da identidad: su nombre, su firma, su escritura, su obra plástica. En suma, tanto uno como otro le sirven a Max Aub para expresar la agonía del sujeto histórico modernista y el fracaso de una estética y de una actitud intelectual autosuficientes⁷.

En los últimos años de su vida, y al preparar su *Luis Buñuel*, novela, que no pudo acabar, Max Aub se lanza a un experimento literario que es exactamente inverso al realizado con Campalans y Petreña, personajes ficticios que la escritura hace pasar por reales: se trata ahora de hacer pasar por ficticio a un personaje real. Pero no es solo inversa la apuesta narrativa, lo es también la relación que Max establece con su personaje. Luis Buñuel, a medida que Max

⁷ Sobre el manifiesto estético que tanto *Luis Álvarez Petreña* como *Jusep Torres Campalans* suponen en el debate contemporáneo entre estéticas modernistas, realistas y vanguardistas, y sobre la crítica al romanticismo como tendencia de larga duración en la historia, véase Oleza (1994, 2011) y Corella (2003).

Aub se introduce en su mundo, se va conformando como un personaje alternativo a Campalans, o a Petreña. Él representa lo que Víctor Fuentes (1993), otro entusiasta de Buñuel, ha llamado “la otra cara del 27”, o si se prefiere, la otra cara de la vanguardia. Buñuel es, como los otros dos, un artista, y también como Campalans (o como el Petreña de 1970, que reclama para sí la experiencia del surrealismo) se adhirió a la Vanguardia, pero a diferencia del pintor y del escritor su obra no evolucionó hacia la pureza y la abstracción, ni rompió los puentes entre experimentalismo y arraigo vital. Y esa evolución se realizó bajo el signo de un compromiso ideológico y social que está presente en muchos de sus films. En las páginas de su inacabada *Luis Buñuel, novela*, Max se afana por comprender a Buñuel —cosa que no hizo ni con Petreña ni con Campalans— e identifica sus gustos propios con filmes que antes ha calificado de surrealistas: “Adoro *La Vía Láctea* —confiesa—, es una espléndida película” (1985: 364)⁸. Es como si Max fuera comprendiendo, por medio de Buñuel, que hay una conjugación posible de surrealismo y compromiso, de surrealismo y realismo, algo así como la síntesis del vanguardismo surrealista y la tradición galdosiana, tal como él lo puede comprobar en el cine que más le atrae de Buñuel: *Tierra sin pan*, *Los olvidados*, *Nazarín*, *Viridiana*...

Probablemente esta hipotética simbiosis era la que él había buscado en libros como *Jusep Torres Campalans* y *Luis Álvarez Petreña*, tan atraídos por la representación realista de una época como por una factura vanguardista, libros-collage, pero también libros-superchería (con su pretensión de hacer pasar a sus protagonistas por personas reales), ejercicios de falsificación, que a lo que más se parecen es a las bromas surrealistas, esas bromas a las que Buñuel fue tan adicto durante toda su vida.

Por eso, probablemente, Max Aub no encontró dificultad en alternar, dentro de su producción, y en los mismos años, las novelas programáticamente realistas y formalmente vanguardistas de *El laberinto mágico* con las de ese vanguardismo realista que comienza a configurarse en *Luis Álvarez Petreña* y llega a su culminación en *Jusep Torres Campalans*: ambas tienen de vanguardista la técnica y el juego provocador, pero también tienen de realistas su voluntad de dar cuenta de una época y de unos personajes capaces de representarla.

Por eso, finalmente, y a mi modo de ver, es diferente el trato que Max asigna a sus apócrifos, Campalans y Petreña, del que asigna a Buñuel. A aquellos los ubica en la línea de Vanguardia que él rechaza, a este en la que al fin viene a afirmar. Los apócrifos son los antagonistas de su programa ético-estético; Buñuel,

⁸ Cito por la edición parcial de los materiales preparatorios de esta novela, que editó Federico Álvarez en 1985 bajo el título *Conversaciones con Buñuel seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*.

con todas sus contradicciones, es su aliado. En el ajuste de cuentas con el arte y la literatura contemporáneas, que alimenta buena parte de la escritura de Max Aub ya desde 1934, el saldo de Campalans y Petreña es netamente crítico, representan la vía que debe ser abandonada. En el balance final de Buñuel, Max encuentra, en cambio, algo de lo que él ha venido buscando ansiosamente a lo largo de toda su obra: sumar las fuerzas de la Vanguardia a las del Realismo. El saldo, por consiguiente, había de ser positivo. Buñuel personaje se presenta así, para Max, como la superación necesaria de Petreña y de Campalans.

NOVELAS DE ARTISTA, NOVELAS CUBISTAS

Tanto *Jusep Torres Campalans* como *Luis Álvarez Petreña* o, incluso, *Luis Buñuel, novela* se encuadran en un género muy característico de la Modernidad, la *novela de artista*, que si bien conoce toda una serie de antecedentes alcanza su momento de referencia con *Le chef-d'oeuvre inconnu* (1931), de Balzac⁹. Esta novela de artista, atrae hacia sí otros géneros, muy especialmente la *Biografía de artista*: Max comienza llamando *Luis Álvarez Petreña*, en 1932, a una obra que en 1970 acabará llamando *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña*, a la manera de las biografías de artista, y en cuanto a *Jusep Torres Campalans*, la novela debe bastante a los procedimientos típicos de esas biografías¹⁰. Atrae también géneros como el *libro de artista*¹¹, el *Catálogo de Exposición*, el *Diario* (sobre todo en el caso de *Luis Álvarez Petreña*) o las *Conversaciones con...* (en los tres, pero sobre todo en *Buñuel, novela*)¹². Pero más allá de las diferentes amalgamas de género, o de las distintas proporciones en que se combinan estos géneros en cada uno de los libros, los tres se elaboran con materiales heterogéneos, desagregados pero superpuestos, que convierten a cada uno de los textos en un mosaico de textos-fragmento. A los fragmentos biográficos puros (en *Campalans* y en *Petreña*) se han de sumar diversos textos supuestamente autógrafos, en primera persona, de carácter confesional (los *diarios* de Petreña, el *Cuaderno verde* de Campalans), múltiples entrevistas (de Aub con Petreña, en Londres; de Aub con Campalans,

⁹ Sobre el género, véase Gutiérrez Girardot (1983), Calvo Serraller (1990), Tomás (2003). El concepto, aplicado a Max Aub, en Corella (2003).

¹⁰ Von Prellwitz (2003) examina lo que la biografía de Campalans debe a las anécdotas y procedimientos característicos del género, tal como son analizados en el libro de Kris y Kurtz, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist. A Historical Experiment* (1934).

¹¹ Véase la Introducción, en este mismo volumen, de Dolores Fernández a *Jusep Torres Campalans*.

¹² Un caso especial, muy distinto, es el del *Juego de cartas*, cuyo género reúne en una bastante insólita simbiosis la novela de artista, la novela epistolar y el juego de cartas. Véase la Introducción de María Rosell.