

MAX AUB

Jusep Torres Campalans. Edición crítica de Dolores Fernández Martínez, vol. IX-A de las *Obras completas*, dirigidas por Joan Oleza

Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt am Main, 2019, págs. 33-593. Edición precedida del ensayo “Max Aub y la escritura apócrifa” de Joan Oleza, págs. 11-32.

Cuenta Max Aub en el Prólogo indispensable a *Jusep Torres Campalans* que, en 1955, fue invitado a dar una conferencia sobre el *Quijote* en Tuxtla Gutiérrez, capital del estado mexicano de Chiapas. Una noche, en la librería de la Plaza –sigue la ficción–, le presentaron “a un hombre, alto de color, seco, al que llamaban «don Jusepe»”, pintor en París antes de la guerra del 14 y amigo de Picasso. Fascinado por este pintor cubista, Aub “se mete de hocico en su vida” y decide escribir y editar su biografía. Para la realización de la misma, acude a ensayos y artículos publicados en su época y a testimonios orales y escritos de amigos y conocidos de Campalans (pruebas inventadas de personajes reales), que funcionan como cómplices para otorgar verosimilitud a la ficción: Jean

Cassou, André Malraux, Max Jacob, Pablo Picasso, Juan Gris, Alfonso Reyes o el (*inexistente*) crítico irlandés Henry Richard Town, entre muchos otros. Con esta miscelánea de juicios propios y ajenos empieza a gestarse la mixtificación literaria más conocida y radical en el corpus de la escritura apócrifa de Aub, una falsificación –“sin rebaba: puro cuento”– presentada, por el empeño de “un novelista doblado de dramaturgo”, como una monografía de artista o un libro de arte.

Vuelve a reeditarse este falso verosímil en las *Obras completas* de Max Aub, dirigidas por Joan Oleza (vol. IX-A), en una particular caja junto a otras dos mascaradas aubianas (vol. IX-B): *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña*, en edición crítica del propio Oleza, y la baraja literaria o novela de naipes, *Juego de cartas*, en

edición crítica de María Rosell. He escrito “vuelve a reeditarse”, aunque el lector no tiene en sus manos una reedición más de *Jusep Torres Campalans* –que vendría a añadirse a las numerosas que han visto la luz, con mejor o peor suerte, con más o menos acierto, desde la primera edición mexicana de 1958– sino un exhaustivo y riguroso trabajo de documentación, cotejo y aclaración de los múltiples aspectos de la obra, a cargo de Dolores Fernández, quien ya había dedicado su tesis doctoral (*La imagen literaria del artista de vanguardia en el siglo XX: “Jusep Torres Campalans”*) y numerosos trabajos más a ir develando las entretelas de este enmarañado y complejo palimpsesto narrativo-pictórico. La operación del escritor consiste en descomponer la biografía de Campalans en siete partes o capítulos

como la única opción posible de representar su época, su vida y su obra (Prólogo indispensable, Agradecimientos, Anales, Biografía, Cuaderno Verde, Conversaciones de San Cristóbal y el Catálogo de los cuadros de Campalans, reproducidos y agregados estratégicamente, junto a varios dibujos *a línea*, a lo largo de la novela). A través de este prisma o *collage* textual e iconográfico, indudable deudor de la estética de vanguardia, Aub fragmenta, disemina y esconde el personaje desde una perspectiva cubista (“he tenido que reconstruir esta historia como un rompecabezas”). De la misma manera, la editora ofrece una *edición cubista*, en la que los varios apartados del estudio introductorio y los del ingente aparato crítico que enmarcan el texto, así como el volumen y densidad de las notas de la edición crítica –que han exigido un meticuloso diseño de maquetación–, van dejando al descubierto el amplio repertorio de operaciones pragmáticas que ficcionalizan la escritura, sin terminar nunca –poderoso atractivo y riqueza de este nuevo quijote chiapaneco– de ser concluyentes: guiños autobiográficos, deslices, anacronismos y desajustes históricos, intertextualidad, apropiación, imitación, parodia, incongruencias, variaciones textuales y pictóricas...

Luis Álvarez Petreña (1934, 1965, 1971), *Jusep Torres Campalans* (1958) y *Juego de cartas* (1964) son tres construcciones laberínticas y especulares que desbordan el marco discursivo con la incorporación, superposición y dispersión de múltiples instancias, voces y materiales narrativos, proponiendo tres formas innovadoras, inclasificables y excéntricas de novelar, a las que habría que añadir el experimento inacabado que supone *Luis Buñuel, novela*. Estamos ante cuatro obras en constante crecimiento, dotadas de una permanente energía narrativa, con la que se aspira a dar cuenta tanto de la historia del personaje como del proceso de representación de esa misma historia ficticia. En ellas, además, la identidad del autor aparece enmascarada, diluida y oculta en los personajes biografiados, situados en una coyuntura histórico-cultural vivida y sentida igualmente por el escritor (“me traduzco a mí



mismo a través de mis personajes”). De suerte que a través de sus protagonistas, a través de ese continuo diálogo entre el hombre y su historia, Aub reconstruye narrativamente la vida cultural y social española de la primera mitad del siglo XX, esas “sombras llenas de rasguños”: la eclosión de las vanguardias artísticas, la significación de París y las secuelas en el exilio. Las reflexiones que Dolores Fernández formula en su prólogo en torno a las intenciones de Aub sobre la oposición de novela e historia, afirmándose en una tradición que se remonta a la corriente historiográfica francesa de la *Escuela de los Annales* a principios del siglo

XX, nos invitan a retomar las grandes obsesiones aubianas: ¿Es posible historiar? ¿Existe la verdad histórica? ¿No se contradice la verdad con el tiempo? (y ahí están los Anales del *Campalans* para corroborarlo). ¿No es la memoria individual, privada e íntima, también Historia? ¿No es la identidad una invención, una construcción del sujeto a partir de la experiencia múltiple? ¿Quiénes (per) viven: los personajes o las personas?

Aub recrea en *Campalans* los diversos géneros discursivos que se manejan para la elaboración de las biografías de artistas, los manuales de historia del arte y los ensayos de teoría estética. Recurre a una

gran variedad de documentos históricos, artísticos y literarios sobre Pablo Picasso y el cubismo (aunque no solo) como materia narrativa y como modelo de imitación pictórica. Sin embargo, mantiene Fernández, *Campalans* no es un mero espejo de Picasso. La obra supone para la novela del siglo XX lo mismo que el *Quijote* para los numerosos “Amadises en los siglos cervantinos”: una reflexión sobre la crisis del sujeto moderno; una respuesta artística a la imposibilidad de objetivar la realidad; una representación literaria de la disociación del sujeto y consecuentemente de la disociación también del lenguaje artístico (como plantea Juan Oleza en su ensayo introductorio, “Max Aub y la escritura apócrifa”); una expresión de la fragilidad de las opiniones y de los criterios que sostienen el mundo del arte en el mercado y en los manuales, enciclopedias y catálogos artísticos; una crítica al consumo del arte y a sus fraudes e imposturas comerciales en la época moderna –la época, según Walter Benjamin, de la reproducción sistemática de la obra artística.

Para esta edición crítica de *Jusep Torres Campalans*, Dolores Fernández ha acudido a la primera edición publicada en México en 1958, que se conserva en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, cotejándola con la también edición mexicana de 1970. Las dos ediciones sin duda más fiables, puesto que vieron la luz en vida del autor (aunque desconozcamos el grado de intervención que pudo tener Aub en las correcciones ortotipográficas y de puntuación de esta última respecto a la anterior) y no se vieron expurgadas por la censura, como ocurrió con la edición española de Lumen, aparecida ese mismo año de 1970. La editora ha seguido además el curso de las ediciones españolas posteriores del *Campalans* –completas o parciales– así como de las traducciones de la obra, que si bien no ha tenido en cuenta para la fijación del texto, le han resultado imprescindibles para desenredar la maraña de imágenes originada por el cúmulo de reediciones de la novela y de exposiciones de la obra gráfica (desde la primera exposición en las Galerías Excelsior de México hasta la actualidad).

El aparato crítico se sustenta, por tanto, en una amalgama de materiales que se van expandiendo, de manera concéntrica, agrandando y enriqueciendo notablemente la interpretación del texto aubiano. En ese sentido, merece destacarse la ingente labor realizada por la editora tanto en el capítulo de los Anales como en el del Catálogo, donde recopila, ordena y relaciona la totalidad de la obra iconográfica de Campalans/Aub (“Los dibujos, ¿qué me cuesta hacerlos? Con intentar copiar a Picasso o a Braque, basta. Mi inhabilidad dará la diferencia”). Los *Anales*, que exigirían, dada su complejidad e importancia, una edición y estudio independiente, son fruto, como explica irónicamente el autor, de un gran trabajo de documentación, en el que se ha apoyado para mantener todas y cada una de las afirmaciones, con el objetivo de que “el lector desprevenido recuerde el ambiente, sitúe acontecimientos sin esfuerzo, o pueda, por ejemplo, dar con la edad y circunstancia de citados personajes reales”. Las referencias explicitadas adolecen de numerosos errores, lagunas, desajustes y alteraciones cronológicas, debidos a “las intenciones, el estilo y el carácter del escritor”, como puntualiza Fernández, quien ha respetado tales licencias y libertades fácticas como un ingrediente más de la broma literaria, añadiendo tan solo las oportunas aclaraciones en notas a pie de página. No menos ardua ha sido su tarea de rastrear, compilar y cotejar la obra pictórica, con la que el texto dialoga continuamente (“¿Por qué ha de haber línea divisoria entre la pintura y lo que no lo es, cuando no se sabe dónde empieza la literatura?”). La editora ha integrado los dibujos *a línea* en el texto, en los lugares “donde ofrecen mejor luz”, siguiendo el criterio del propio Aub, acomodando así la lectura visual y literaria. En cuanto a las pinturas, que han tenido un devenir errático, colocándose en un sitio u otro de la novela, o apareciendo o desapareciendo del Catálogo según el criterio particular o comercial de los editores, se incorporan ahora al final de este, acompañadas de una tabula de correspondencias entre ilustraciones, ediciones y catálogos y del índice de los contenidos de las imágenes; tabla e índice en los que se

ordena y aclara, por primera vez, todo el variopinto y caótico conjunto.

Las relaciones, implicaciones y correspondencias que conectan *Jusep Torres Campalans* con la edición crítica de Dolores Fernández prolongan el laberinto textual y gráfico de la obra, ampliando notablemente el sentido de la misma. La *descomposición cubista* de voces, textos, géneros y registros crea un espacio de (con)fusión de las instancias narrativas que intervienen en el hecho literario (personaje – narrador – autor – editor), para presentar la vida y la obra de un artista fragmentado, escindido, en un tiempo histórico –el de la Vanguardia– marcado por la idea de ruptura y de crisis.

En 1964, Torres Campalans devuelve el homenaje biográfico ofrecido por Aub colaborando con el escritor en los diseños de los naipes de *Juego de cartas*, una nueva propuesta sobre la fragilidad de la identidad (“uno es como es y nadie sabe cómo”). En la obra, se disuelve la autoría discursiva en múltiples narradores, situando al protagonista ausente, Máximo Ballesteros, en el centro de un juego de espejo, o lo que es lo mismo, multiplicado “por ojos ajenos”, siguiendo la técnica de creación de un *cadáver exquisito* (procedimiento similar al utilizado en los *Crímenes ejemplares*). Esta permanente exploración en torno a los límites de la novela, que, en última instancia, es una exploración sobre los límites entre realidad y ficción, entre el yo y el personaje, entre el hombre, su obra y su tiempo, desemboca en el inacabado proyecto sobre Buñuel. *Luis Buñuel, novela* es una obra irrepetible y única en las letras españolas contemporáneas, en la que, a partir de fragmentos, esto es, escenas, esto es, fotogramas, el autor aspiraba a *montar* y *proyectar* dos vidas: una individual y otra colectiva. Aub convierte a Buñuel en personaje y lo coloca en el epicentro de los conflictos históricos, ideológicos y estéticos de su época, para dar cuenta del aliento de toda una generación, una generación que fue también la suya: “manera de intentar recordar lo mejor de mi pasado, intelectualmente hablando”. ♣

• CARMEN VALCÁRCEL •

Universidad Autónoma de Madrid