

República Argelina Democrática y Popular
Ministerio de Enseñanza Superior y de Investigación Científica

Universidad Argel 2

Bouzarea

Facultad de Letras y Lenguas

Departamento de, alemán, español e italiano

TESINA DE MAGÍSTER

Literatura española

*“Ficción y realidad en el discurso
trantextual en la obra ‘Jusep Torres
Campalans’ de Max Aub”*

Presentada por:

Bouhaya Abdellah

Dirigida por:

Pra. Dra. Saliha ZERROUKI

Presidenta: FELLAG ARIOUT Meriem, MCA Universidad de Argel 2

Directora: ZERROUKI Saliha, Professeur, Universidad de Argel 2

Examinadora: HARFOUCHI Nachida, MCB, Universidad de Argel 2

Curso Universitario

2014/2015

Agradecimientos

Le doy gracias a Allah que me dio vida y salud para poder llevar a cabo esta tesina.

Dedico este trabajo a mis padres por su educación y su cariño.

Un agradecimiento especial a mi profesora Saliha Zerrouki, por su paciencia conmigo durante este tiempo, y su apoyo incondicional.

Un agradecimiento a todos los miembros del tribunal que dedicaron atención a mi trabajo.

Un agradecimiento a mi novia por su apoyo.

Índice

Introducción.....	1
Capítulo I. Conceptos teóricos.....	6
1. Narratología.....	6
2. Enlaces pluridisciplinarios.....	10
3. La concepción de la ficción.....	12
3.1. Ficción y discurso	18
3.2. Max Aub en la poética.....	31
Capítulo II. Construcción de la obra.....	35
1. Asunto de la biografía	35
1.1. Diégesis.....	35
1.2. Argumento.....	35
1.3. Concepción de la obra.....	39
1.3.1. Estructura interna.....	40
1.3.2. Ambientación.....	43
2. Semiótica narrativa.....	44
2.1. Rasgos estilísticos.....	47
2.2. Intertextualidad	50
2.3. Intermedialidad.....	52
2.4. Paratextualidad.....	53
3. Temporalidad y espacialidad.....	55
3.1. La temporalidad.....	55
3.1.1. El tiempo real.....	55
3.1.2. El tiempo ficticio.....	57
3.2. La espacialidad.....	61
3.2.1. Topografía.....	61
3.2.2. El espacio ficticio.....	63
Capítulo III. : La multiplicidad de la obra	66
1. Una obra excepcional.....	66
1.1. Razones de una creación.....	66
1.2. Una monografía de arte.....	68
2. Hibridación de géneros.....	75
2.1. Herramientas inéditas.....	75
2.2. Presencia tácita del autor real.....	78
2.3. Una mistificación	80
Capítulo IV. La pintura de <i>Jusep Torres Campalans</i>.....	84
1. Temática artística.....	84
2. Género pintoresco.....	86
2.1. Retratos.....	86

2.1.1. Retratos con colores.....	87
2.1.2. Retratos en tonos de gris.....	88
2.1.3. Retratos a lápiz.....	90
2.2. Bocetos y caricaturas.....	91
2.2.1. Bocetos	91
2.2.2. Caricaturas.....	92
2.3. Paisajes y bodegones	96
2.3.1. Paisajes.....	96
2.3.2. Bodegones.....	99
3. Crítica artística.....	102
Conclusión.....	107
Bibliografía.....	112
Anexos	

Introducción

En esta tesina de magister que lleva el título “*Ficción y realidad en el discurso transtextual en la obra ‘Jusep Torres Campalans’ de Max Aub*” tenemos la intención de estudiar la relación entre la literatura y la ficcionalidad que se han dado en una obra híbrida a medio camino entre novela biografiada y monografía de arte.

Nuestro objetivo será dar a conocer una obra que confirma las teorías literarias estructuralistas y las nuevas interacciones que se ha creado con otras disciplinas como es el caso de la pintura aliada a la literatura.

Para llevar a cabo nuestro de trabajo de investigación, pensamos contestar los planteamientos siguientes:

-¿Cuáles son los métodos necesarios para el análisis de un discurso narrativo, para entender la relación que existe entre el proceso de la ficcionalidad y la representación de la realidad?

-¿Cómo podemos clasificar una obra como la de *Jusep Torres Campalans*?,

-¿Es una simple broma literaria, cuyo objetivo es el placer del autor para enredar a sus lectores, o tendría el autor otro mensaje a transmitir?

-¿Cuáles son los procedimientos que utilizó Max Aub en esta obra para la elaboración de la historia?, ¿se puede leerla desde varias dimensiones?

-¿En qué consiste el secreto del juego aubiano en esta creación que alía pintura y literatura?

-¿Son auténticos la firma y los cuadros que contienen el libro?

En el primer capítulo titulado "*Conceptos teóricos*" nos proponemos explicar, apoyándonos en el trabajo de Miguel Ángel Garrido "*Nueva introducción a la teoría literaria*", el desarrollo que conoció la literatura en cuanto a su relación con otras disciplinas, y explicar el principio de la teoría literaria.

Precisaremos los elementos necesarios para un análisis de un discurso literario y el principio de la imitación, sabiendo que la literatura es igual que la pintura y que solo se hace por el lenguaje y no por la imagen, teniendo como base de trabajo, unos estudios de teóricos, como Todorov Tzvetan en su libro "*Littérature et signification*".

También, pretendemos exponer la relación entre el discurso narrativo y el proceso de la ficción en la representación de la realidad a través de los mundos posibles como lo plantea José María Yvancos Pozuelo "*Poética de la ficción*". Y comprobaremos que la ficción no es metafísica, ni ontológica, sino pragmática y que se hace a través de un acuerdo tácito con el lector con la poética como elemento necesario en este proceso, según la explicación de Pozuelo Ivancos en su libro la "*Poética de la ficción*".

Vamos a aclarar la relación de la producción literaria de Max Aub y su relación con la pintura, en esta obra, para poder entender el porqué de crear un personaje apócrifo, y tener en cuenta la dimensión artística de la obra, según el estudio de Xelo Candel Vila, *La poética realista de Max Aub en el contexto de la modernidad literaria*.

En el segundo capítulo que se titula: *Construcción de la obra* pensamos centrar nuestro análisis sobre la estructura y el discurso de la obra, para demostrar

una cierta participación de todas las partes del corpus de la obra, y otros elementos estéticos, que utilizó el autor en la preparación de esta historia basada en la mentira, y presentada como si fuera real, como aparece en el planteamiento de Irizarry Estelle en *Una biografía cubista Jusep Torres Campalans de Max Aub en la broma literaria de nuestros días*.

Podemos apoyarnos en la crítica de Vílchez Ruiz: “*Literatura y pintura. Jusep Torres Campalans, una novela cubista*”, para explicar la influencia de las nuevas teorías literarias en la producción narrativa de Aub y la elaboración de sus textos, y todo lo que enriquece los elementos textuales y artísticos.

En este sentido, queremos hablar de la intermedialidad como concepto, que puede influir en las obras de Aub y su carácter de modernidad, nos basamos en esta parte en el estudio de Santos Villanueva Sanz titulado “*Jusep Torres Campalans, Max Aub*”.

Según el artículo de Javier Quiñones titulado *Conceptismo y agudeza: “Max Aub en la tradición aforística”*, vamos a aclarar la dimensión del concepto de la libertad en la narrativa de Max Aub, y la relación de la literatura con la pintura, y hasta dónde puede llegar la imaginación de un escritor. Como vamos a hacer unas aproximaciones al estilo aubiano y sus características, como el embrollo y la complejidad, dos aspectos principales que están presentes en nuestra obra, lo que deja a Max Aub ser un escritor sobresaliente de su época, inspirándonos de la aportación de Joan Oleza; “*Max Aub entre vanguardia, realismo y postmodernidad*”

Vamos a dejar claro que el espacio y tiempo de la novela están inventados por el autor mismo, que todo es pura imaginación, nunca han existido en la realidad, como lo explica Gaston Bachelard en *La poética del sueño*.

En el tercer capítulo que lleva el título de *La multiplicidad de la obra*, vamos a aclarar la característica excepcional y estética del libro, basándonos en el análisis de Durante Soldevila “*La obra narrativa de Max Aub*” y Estelle Irizarry: “*Una biografía cubista Jusep Torres Campalans de Max Aub, en la broma literaria*”. Como trataremos de explicar también, que en este caso, no es una monografía de arte, como se nota aparentemente, sino que es una obra múltiple, que reúne muchos parámetros de transtextualidad y de intermedialidad, como bien lo explica Joan Oleza en “*Antagonismos de apócrifos*”.

Algo muy importante en nuestro trabajo en cuanto al concepto de la mentira y la falsedad en la obra, ya sea personajes, testigos o sucesos, que son pura invención del autor, es la particularidad de los cuadros que son verdaderos pero realizados por Max Aub y no por el pintor *Jusep Torres* como nos lo hace creer el autor, aspecto que trataremos con el estudio de Ana Calvo Revilla: “*Ficción y realidad en Jusep Torres Campalans de Max Aub*”.

Un detalle importante, que constituye un objetivo detrás de esta historia inventada, que es el tema del exilio, de la vida de Max Aub reflejada en esta biografía de manera que se percata un deseo de existir, de rastrear su propio espacio perdido, con una búsqueda constante de su vida en otros horizontes, como lo ve Joan Oleza en su libro “*Jusep Torres Campalans o la emancipación del apócrifo*”.

En el cuarto capítulo nombrado: *La pintura de Jusep Torres Campalans*, tenemos la intención de hacer referencia a la perfección del escritor en mezclar dos artes diferentes, pintura y escritura, es decir la dimensión artística basada en el cubismo, como aparece en las pinturas realizadas por el mismo autor y el papel de la tendencia de intermedialidad como factor de influencia en la obra de Aub el escritor y el pintor, dotado de mucha habilidad en el mundo de las creaciones artísticas.

Vamos a explicar, apoyándonos en Rosa María Grillo en “*Escritura de una vida: autobiografía, biografía, novela*” que los cuadros presentados en este libro están definidos en una parte llamada *Catálogo* que expone la historia detallada de cada pintura y que participa en la narración de la vida y carrera de Jusep Torres Campalans, además de enriquecer el contenido del libro.

Pretendemos indagar en el fenómeno de esta creación literaria, en la correspondencia con el pintor Picasso, máximo representante del cubismo, basándonos en el artículo de Fernando Martínez “*La imagen literaria del artista de vanguardia en el siglo XX Jusep Torres Campalans*”, para poder entender el lío que presentan los cuadros.

Pensamos poner de manifiesto que el arte de pintar es igual que el arte de narrar, que es libre como lo es la imaginación humana, con base a la explicación de Estelle Irizarry y que esta obra excepcional, representa una novedad en el mundo del arte y de la literatura.

Capítulo I.

Conceptos teóricos

Capítulo I. Conceptos teóricos

1. Narratología

Los trabajos sobre la teoría literaria han proliferado estos últimos años aportando cada vez más detalles importantes en el estudio y el análisis del arte literario, con unos mecanismos nuevos que permiten a los críticos y literatos estudiar los textos desde una óptica más específica.

Estudiosos como Miguel Ángel Garrido¹ explican que el campo literario como pensamiento crítico, históricamente se ha desarrollado en relación con otras ciencias antes de independizarse como un método de investigación en los tiempos modernos. Es así que ve que los estudios literarios actuales tienen su antecedente remoto en la retórica y en la poética, que fueron disciplinas que han cubierto el espacio de lo que hoy llamamos teoría de literatura, y si queremos dar una pequeña definición a estas dos disciplinas podemos decir, basándonos en Francisco Abad² que la poética es el arte de crear con palabras, y se dedica básicamente a formar un discurso que puede producir impresiones estéticas. En cambio llamamos retórica a aquel arte que lleva a persuadir a través del efecto de las palabras, se basa esencialmente en el discurso persuasivo como el ejercicio de un abogado en su práctica para convencer. Añade Miguel Ángel Garrido³ que no hay que olvidar el apoyo de la historia literaria y la filología que conoció en aquel momento un desarrollo destacado.

¹ Garrido, M. Á., (2000) *Nueva introducción a la teoría literaria*, Madrid: Síntesis. p, 149, p.162 y p.167.

² Abad, F., (1987) *Retórica, poética, teoría de literatura*, Madrid: UNID, p. 27.

³ Garrido, M. Á., op. cit., p. 25.

La evolución del pensamiento humano en cuanto a la crítica literaria abrió el mundo a un nuevo análisis del discurso narrativo en un marco determinado que contribuyó a entender mejor el arte de forma general. Este marco se llama “narratología”, según Darío Villanueva¹, que dice que el término se propuso en primera vez por Tzvetan Todorov en el siglo XX.

Miguel Ángel Garrido² la define como “*la disciplina que se ocupa del discurso narrativo en sus aspectos formales, técnicas y estructurales, en definitiva es la teoría de los textos narrativos y ciertos aspectos de los textos teatrales*”. Entendemos de esto que la narratología puede ser la rama de la ciencia que estudia los elementos principales de la narración. Según Antonio Martín Infante y Javier Gómez Felipe³ los géneros literarios narrativos se dividen en categorías o modelos, en que se clasifican los textos narrativos en la historia según sus características temáticas y formales, y dichos modelos pueden dividirse también en otras subdivisiones, como por ejemplo la novela que se puede dividir en subgéneros: picaresca, epistolar, bizantina...etc., esto se denomina: subgénero narrativo. Antonio Martín Infante y Javier Gómez Felipe⁴ explican que unas técnicas importantes deben estar presentes para el análisis del discurso narrativo, Las presentamos resumidas en estos tres puntos:

¹ Villanueva, D., (2006) *Comentario de textos narrativos: cuento y novela*, Gijón: Júcar, pp. 181-201.

² Garrido, M. Á., op. cit., p. 25.

³ Infante A.M y Felipe J.G. *Apuntes de narratología*, p.12-13. www.maristahuelvas.es. 30/3/2014

⁴ Ibid., pp.12-13.

1. Exposición y argumentación: la exposición consiste en el análisis objetivo de un asunto determinado, y la argumentación ayuda en aportar más entendimientos para demostrar un hecho o defender una opinión con el fin de convencer a alguien. Por lo tanto ambas técnicas no son propias de la narrativa, sino de otros tipos de textos los periodísticos pero a veces se usa en la narración por parte de un narrador omnisciente o poniéndolo de una manera indirecta en la boca de los personajes.

2. Descripción: el hecho de describir reside en destacar y comentar cualidades significativas de una persona, objeto, fenómeno, proceso, paisaje, ambiente o una situación, podemos decir que es un reemplazo de los sentidos por la imaginación, por eso es difícil imaginar un texto narrativo privado de los elementos descriptivos, algo le va faltar al texto en cuanto a la acción que va ser lenta o incoherente de una manera indirecta con respeto a los personajes y objetos implícitos en ella, así notamos la utilidad de este punto en el ejemplo:

...Otras de las pocas personas que torres Campalans seguía tratando con gusto -acompañado generalmente de Pla- era Luis Forestier, el viejo anarquista, que tenía un puesto de libros viejos en la orilla derecha del Sena, antes de llegar al Pont Neuf. El viejo -tuerto, carrasposo, con un pañuelo, impoluto, anudado en la garganta...¹

3. El diálogo: el uso del dialogo en los textos narrativos significa que el narrador se esconde y no aparece, para dejar la palabra a los personajes, de una manera parecida a lo que pasa en el teatro.

Y como lo afirma Jesús Gómez², el diálogo es una copia del discurso real, porque sirve para determinar los personajes, hacer desarrollar la acción y dar más

¹ Aub, M., (1999) *Jusep Torres Campalans*, Barcelona: Destino, p. 175.

² Gómez, J., (1995) *El dialogo en el cementerio español*, Madrid: Cátedra, p. 52.

realismo al relato, trata de jugar con las convenciones lingüísticas de los actos de habla.

Explica Jesús Gómez que el diálogo es parte esencial en la narrativa y la forma de expresión caracterizada del teatro, y en la ficción literaria se suele distinguir entre el discurso del narrador y el discurso de los personajes:

Tanto el hablar del narrador como el de los personajes se encuadran en un proceso marcado por convenciones conocidas por el lector, es decir, el lector a las convenciones propias del dialogo “real” ha de sumar las propias de lo literario- por ejemplo la reproducción en estilo directo, los signos que suplen lo gestual. La competencia del lector permitirá contrastar el valor estilístico de los diálogos contenidos en una obra¹.

Gómez sigue explicando que el estudio de los textos narrativos tiene un carácter puramente especulativo y se apunta en una dirección de la semiótica y la lingüística, como lo hace la crítica aplicada. No se articulará en torno a comentarios de obras literarias específicas (al margen de ejemplos ilustrativos ocasionales), y se desarrollará según un plan estrictamente conceptual. Tampoco se trata de una introducción a las diferentes teorías del relato, sino de un estudio crítico y comparativo de las mismas, colocándolas en el marco de una teoría más integradora que contribuye a la vez a iluminar las relaciones entre teoría lingüística, semiótica, y teoría literaria.

La teoría de la narración, como la teoría de la literatura en general, ha prestado insuficiente atención al desarrollo de la lingüística, de la misma manera que la lingüística, en su exploración de unidades formales y de sentido superiores a la

¹ Gómez, J., op. cit., p. 52.

oración, no siempre ha sabido aprovechar el camino ya abierto en gran medida por la crítica literaria, es necesario establecer una mayor comunicación entre las dos disciplinas. Hoy, el beneficio para la teoría literaria es evidente: una vez más, como sucedió anteriormente en la época de la estilística de los años veinte-treinta, y del estructuralismo desde los años sesenta, y así la teoría literaria toma nuevo impulso y adquiere un mayor rigor formal.

2. Enlaces pluridisciplinarios

En una explicación presentada por José Ángel García¹ sobre la relación de la narratología con otras disciplinas que aparecieron en el siglo XX, el cambio evolutivo más interesante que se ha producido en el campo de la narratología en los últimos diez años no ha consistido tanto en el desarrollo de nuevos conceptos específicamente narratológicos como en un interés renovado en el fenómeno de la narración que ha ocurrido en otras áreas de la crítica.

Comenta el estudioso² que la narración no se concibe como un simple género literario, sino como un esquema psicológico de ordenación de la realidad, un marco de referencia que permite dar un sentido a los sucesos (reales sean o imaginarios) insertándolos en una perspectiva temporal, perceptual o conceptual, imponiéndoles un orden causal o teleológico. Este nuevo enfoque es muy fecundo, y representa en la aparición una relación entre la narratología y otras muchas disciplinas de estudio:

¹ García Landa, J. A., *Los conceptos básicos de la narratología*. www.unizar.es 24 /05/2015.

² *Ibíd.*

La psicolingüística y la psicología en general: En el sentido que las categorías narrativas (argumento, personaje, punto de vista, narrador, etc.) pueden reformularse desde un punto de vista constructivista, considerándola como mecanismos de interpretación que se aplican a un texto.

La gramática textual: Las estructuras se cuentan entre las más frecuentes y poderosas macro-estructuras textuales.

La pragmática: Todavía está por desarrollar una teoría satisfactoria que establezca las conexiones entre literatura y actos de lenguaje. Es de suponer que el instrumento que permita esta reformulación sean conceptos como motivo o género literario entendidos como acto de lenguaje con unas características relativamente estables conocidas en una comunidad determinada, y utilizados como esquema compositivo e interpretativo. La relación entre la narración es como un esquema abstracto, y los distintos subgéneros narrativos, cada uno con las convenciones asociadas a él sería un caso significativo y que permite apreciar la complejidad de esta asociación.

Los estudios sociológicos y políticos de la literatura, como la crítica marxista o la feminista. El marxismo ya cuenta con una fecunda teoría de la narración como resolución simbólica de conflictos sociales.

De los elementos que constituyen el “Circuito de la comunicación” –según el lingüista Roman Jakobson¹- (emisor, mensaje, receptor, referente, contexto, código, canal), predomina la importancia del mensaje en sí mismo, su forma (selección de palabras y estructuras), más que su contenido (referente, de qué se habla), no es que el contenido no pueda ser importante, porque muchas veces un escritor tiene un mensaje importante que quiere transmitir, o hechos reales que quiere contar. Sin embargo, decide no hacerlo como periodista o historiador, sino a través de una forma estética especial: un poema, una novela, una obra teatral. Entonces, la intención estética, la focalización en el cómo se construyó el texto, es la primera característica que define lo literario.

2. La concepción de la ficción

Nos centramos sobre lo que ha constituido una cuestión capital en el desarrollo de la teoría literaria; la relación entre literatura y realidad. Una obra literaria se puede considerar como representación de la realidad por una parte, y por otra parte, como ficción. Se manifiesta también consecuentemente la consideración de que los mundos ficcionales comprenden una variedad de categorías ordenadas que, por unos mecanismos referenciales crean mundos posibles que tienen solamente una relación de correspondencia parcial con el mundo real.

La palabra “realidad” tiene muchos sentidos: real, hecho de existir, el mundo real, lo que existe, lo efectivo y práctico; pone de manifiesto la idea de verdad.

¹ Lada, Ferreras, U., (2003), *La narrativa oral literaria: estudio pragmático*, Reichenberger, p.50.

Tocante a la “ficción”, encierra dos términos muy variados: mimesis, verosimilitud e imaginación. Y así, de esa manera la literatura se puede definir por la ficción, es decir si queremos por ejemplo responder a la pregunta de: ¿Qué es la literatura? Podemos responder, la literatura es ficción, como lo explica Brahiman Saganogo, y lo confirma su frase: “*el texto literario no se somete a la prueba de verdad, es decir, ni verdadero ni falso, sino ficcional*”¹.

Abundando en este sentido Todorov Tzvetan escribió:

El arte es una imitación, diferente según el material que se utiliza; la literatura es imitación por el lenguaje, así como la pintura es imitación por la imagen. Específicamente, no es cualquier imitación, porque no se limitan las cosas reales sino las ficticias, que no necesitan haber existido”²

Y siguiendo la misma perspectiva de Todorov sobre la naturaleza de la literatura, se deduce que en las obras más literarias, uno se refiere a un mundo de ficción, de imaginación, las afirmaciones de una novela, de un poema o de una obra de teatro no son literalmente verdaderas, no son proposiciones lógicas, eso es lo que distingue la literatura y es lo que llamamos “ficcionalidad”³.

Tzvetan Todorov en su definición relaciona la literatura con la ficción, cuando dice:

La literatura es el arte por el cual uno expresa, por medio de la palabra escrita o hablada, su pensamiento y su imaginación en un estilo artístico. Es también un discurso sensible; como tal sería por una parte, una ficción, o sea, las proposiciones literarias no estructuran solamente acciones particulares susceptibles de ser reales; y, por otra, se resumiría a lo bello”⁴.

¹ Brahiman, Saganogo, *Realidad y ficción: literatura y sociedad*. www.cervantes.es-10-01-2015.

² Todorov, T., (1967) *Littérature et signification*. Paris: Larousse, p.354.

³ Ibid., p. 359.

⁴ Todorov, T., op. cit., p. 354.

En este apartado analizamos el tema de la ficcionalidad en el mundo literario, enfocándonos precisamente en nuestra obra, trataremos de entender mejor el aspecto de la ficcionalidad que se presenta en ella.

El fenómeno de la ficcionalidad literaria, sea de una novela o relatos es una de las cuestiones más debatidas en la crítica y las teorías modernas de literatura. Antes de todo nos gustaría hechar un vistazo sobre esta tradición según Ana Calvo Revilla¹ que nos da una idea global sobre otras experiencias parecidas, y que esto significa la anterioridad de unos ejemplos en la tradición moderna y occidental, pues en 1760 James Mac Pherson hizo creer en la existencia de un poeta épico del Siglo III a.de C. llamado Ossian, de quien publicó sus obras.

Juan Oleza² por su parte también cita otros ejemplos de personajes ficticiosos : Zaratustra, Mr. Teste, Malte Laurids Brigge, Steven Dedales, y entre los españoles: el *Azorín* de José Martínez Ruiz, el *Alberto Díaz de Guzmán* de Ramón Pérez de Ayala, el *Sigüenza*, de Gabriel Miro, pero casi todos ellos tienen una naturaleza de personajes literarios más que de apócrifos, y actúan como un *alter ego*, como un *doble* más o menos imaginario del autor, con los apócrifos de Antonio Machado (Abel Martín, Juan de Mairena, Jorge Meneses...) y con los heterónimos de Fernando Pessoa (Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis...) cambia el escenario: ya no son personajes literarios sino personas ficticias, poetas de obra propia, con una identidad diferente a la del autor. Y en este cambio de escenario, y en

¹ Calvo, Revilla, A. (2006) *Ficción y realidad en Josep Torres Campalans de Max Aub*. El correo de Euclides. nº 1, Segorbe, Castellón, p. 428.

² Oleza, J., (2003) *Antagonismos de apócrifos*, Madrid: Blanco y negro cultural, p.17.

la radicalización de sus estrategias, es donde hay que situar a los apócrifos de Max Aub.

Recordamos que esta biografía de Jusep Torres Campalans, no es la única invención, sino también hubo otros casos como el personaje de *Luis Álvarez Petraña* (1934), que relata un doble fracaso literario y amoroso de un escritor imaginario. Aub sigue con la misma historia en dos ocasiones, en 1965 y en 1970 vuelve a escribir la misma historia con dos relatos atribuidos a Petraña.

En la misma línea escribió *Juegos de cartas* en 1964, donde el título presenta una cierta ambigüedad semántica, porque la novela está basada en el modelo del relato epistolar como en la reproducción de cada carta al dorso de un naipe de baraja francesa que dibujó el mismo apócrifo catalán Jusep Torres Campalans. *Luis Buñuel* es otro apócrifo que quedó inacabado a la muerte de Aub que intentaba inventar otra biografía, esta vez de un cineasta en la cual recopiló muchos documentos, entrevistas y conversaciones, posteriormente se pudo editar solo una parte bajo el título *Conversaciones con Buñuel*, en 1985; cómo podemos citar también su obra *La Antología traducida* (reelaborada también en diversas ocasiones desde 1965 hasta 1972), *Versiones y subversiones* en 1971, *Imposible Sinaí* (aparecida en edición posterior, en 1982). Todas las obras están incluidas en la misma línea de apócrifos donde predomina una ironía.

No olvidemos su falso discurso en la Real Academia Española en 1971, titulado: “*El teatro español sacado a luz de las tinieblas de nuestro tiempo*”, donde

pretende su ingreso a la Real Academia, pero es una pura mentira ese evento, nunca tuvo lugar, incluso el mismo discurso fue leído por el mismo durante el acto de su recepción a la academia en 1956 y contestado por Juan Chabás.

Así notamos una fascinación por los apócrifos en Aub, y esta vez con la biografía de un pintor se concretiza una vez más su amplio conocimiento del arte y de la cultura en general. Esa actitud estética le dio a la obra pictórica más fama a pesar de ser una obra literaria.

Luis, Bagué¹, que reproduce un análisis hecho por Ignacio Soldevila² en una clasificación de la producción narrativa de Aub, dice que en esta obra Jusep Torres Campalans, la fantasía y la documentación histórica se mezclan de una manera tan imbricada que lleva al lector a admitir que la existencia del pintor ficticio es efectiva, y que él es un personaje muy famoso igual que Picasso y Gris, pintores cuyos nombres son recurrentes en la novela, por ello el realismo ético que Aub propugna en sus campos no se opone al despliegue de libertad creadora que exhibe en Jusep Torres Campalans. Explica Luis Bagué³ que:

las perspectivas de estas obras no son antagónicas, sino complementarias: ante el espejo de la historia, Aub prefiere ahora la distorsión y el pastiche al fiel reflejo que predominaba en su faceta testimonial. En este sentido Torres Campalans no es muy distinto del *Max Estrella* de Valle-Inclán ya que ambas figuras surgen de la esperpentización del universo cotidiano y obedecen al mismo impulso de tratar de explicar una realidad que les desborda.

Ante ese montón de apócrifos, nos damos cuenta de una literatura basada sobre el pastiche y el surrealismo literario, donde Aub se ve influido por la enseñanza

¹Bagué, L., *Una parodia de la literatura de vanguardia, Jusep Torres Campalans, de Max Aub*, <http://www.uv.es/entresiglos/max/pdf/luis%20bage.pdf> 28-02-2015

²Soldevila, Durante, I., (1999) *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*, Segorbe. pp. 126-127.

³Bagué, L., op., cit.

de Antonio Machado y Pessoa, pero nuestro autor va más lejos que ellos en lo que Juan Oleza llama “*el proceso de emancipar a los personajes de su creador*”¹.

Entre la literatura y la ficción puede existir una relación de semejanza, ya que la producción literaria se basa mucho en el arte de la imaginación, Antonio Muñoz Molina² realizó un intento de explicación de su inclinación a la literatura y el lugar de la ficción en su vida, diciendo que se trata de un escrito en el que el escritor nunca se cansa de explicar que para él, la abundancia máxima de la expresión se alcanza solo en la escritura. Entendemos que la imaginación tiene un gran papel en los artes, por eso notamos a Max Aub interesado mucho por el pastiche y la superchería literaria (como ya hemos visto los otros ejemplos anteriores escritos por él, arriba citados), si no fuera por buscar la fuerza del verbo en su máxima libertad, para conquistar al mundo falsificando la realidad.

Pasqual Mas i Uso³ reflexiona en su artículo diciendo que el discurso más allá de *Jusep Torres Campalans* y de *Antología Traducida* que inventan biografías, modifica la historia, la falsea y narra una ficción como si la historia hubiera seguido su curso de manera diferente, es decir, de la manera sugerida por nuestro autor, y aquí hay que recordar un comentario hecho por Max Aub, citado en su obra *La gallina ciega*, en que se trata de cómo veía la realidad española cuando volvió en el año 1969:

¹ Oleza, J., op. cit., p.6.

² Muñoz, Molina, A., (1992), *La verdad de la ficción*, Sevilla: Renacimiento, p.71.

³ Mas i Uso, P., *Lo real de la ficción: De Max Aub a Antonio Muñoz Molina*, Congreso Internacional del Centenario, Valencia, Abril de 2003, disponible en: www.uv.es/entresiglos/max/pdf.

“¿Dónde está nuestra España? ¿Dónde queda? ¿Qué han hecho con ella? No lo sabes, no lo sé, nadie lo sabe. Habría que inventarla” y además “soy un turista al revés, vengo a ver los que ya no existe”¹.

En este fragmento se trata de una pequeña venganza, y Aub intenta a raíz de eso crear una realidad falsa con el objetivo de sustituir la realidad que existe.

Según Conchi Sarmiento Vázquez², la ficción es el mundo de las posibilidades, de lo que pudo ser y nunca fue, donde todo es posible todavía porque podrá suceder pues aún no ha ocurrido, ni se sabe si no ocurrirá jamás, la irrealidad de la ficción no es lo fantástico, ni lo inverosímil sino lo siempre posible en la realidad.

La noción de ficción como lo precisa Castillo Merlo, identifica al acto y consecuencia de fingir (es decir de permitir la existencia de algo que, en realidad, no aparece en el plano real). Una ficción es una cosa que ha sido fingida o bien, que trata de un invento. Una ficción es toda obra literaria o trabajo cinematográfico que narra hechos imaginarios³.

¹ Aub, M., (1995) *La gallina ciega*, Barcelona: Alba, p. 413 y 245.

²Sarmiento, Vázquez, C., *Realidad y ficción en la novela: la ficcionalidad*, www.filosofiayliteratura.org 11-05-2015.

³ Castillo Merlo, M. C., *Paul Ricoeur, lector de Aristóteles: un cruce entre mimesis e historia*. Revista de Filosofía y Teoría política.2011, n° 42, p. 33-47

3.1. Ficción y discurso

Basándonos en Paul Ricoeur¹ podemos llegar a entender que, el concepto de la ficción está ligado con la mimesis, (Grecia clásica), en las obras de Platón que consideraba a las obras poéticas como imitaciones de los objetos reales que, a su vez, eran imitaciones de las ideas puras, sobre todo en la poética de Aristóteles, en la que el concepto de la mimesis juega un papel esencial. Para Aristóteles todas las obras literarias copian a la realidad de acuerdo con el principio de la verosimilitud, lo que diferencia a la literatura de la historia, es que esta copia las cosas que han sucedido, y aquella las que podrían suceder.

Paul Ricoeur considera que es necesario insistir en que Aristóteles no dice que la literatura debe ser la imitación del mundo real, sino la imitación de las acciones de los hombres, esta diferencia es la que permite que lo verosímil irreal tenga cabida en la literatura, también ha subdividido el concepto de mimesis aristotélico en tres fases:

Mimesis 1: el proceso de configuración del texto y la disposición y la disposición de la trama por parte del autor.

Mimesis 2: la propia configuración del mundo del texto que debe realizar el lector o el espectador ya que toda ficción es narrativa, ni toda narración es ficticia, la narración si es el modo predominante de introducirse en mundos de ficción.

Mimesis 3: tomando en consideración el objetivo de cualquier obra que es transmitir normalmente una experiencia a alguien, llega al tiempo de la reconfiguración aquí, que restituye la acción al tiempo vivido del lector.

Gerard Genette², en cuanto a él, piensa que en el discurso narrativo ficcional,

existen unos actos de la ficción, y son enunciados de la ficción narrativa, se

¹ Ricoeur, P., que cita Castillo Merlo, M. C., op. cit., p. 68.

² Genette G., (1991), *Fiction et diction*, Paris: Seuil, p. 45.

consideran como actos de habla, pues a partir de este punto de vista aparecen tres tipos de actos de ficción:

Primero, los discursos pronunciados por personajes ficticios, esta puesta en ficción puede definir el marco de la representación escénica que puede ser real o imaginaria.

Segundo, actos de habla de los personajes de ficción, cuyas características son similares a las del acto del habla de personas reales.

Tercero, el discurso narrativo del autor o conjunto de actos de habla constitutivos del contexto ficcional, y así para Genette los enunciados de ficción son afirmaciones fingidas porque son actos de habla artificiales en la ficción, y contra cualquier sospecha o lo que pudiera pensarse, a veces transmiten mensajes como una fábula o moraleja, como los mismísimos enunciados verdaderos (los personajes de ficción son creados por el novelista que quiere fingir un hecho refiriéndose a una persona; es decir, las obras de ficción son creadas por el novelista que finge decir afirmaciones sobre seres ficcionales).

Ese análisis de Genette puede aplicarse perfectamente a Josep Torres Campalans, ya que reúne los elementos de un discurso ficcional, y si queremos aplicar esa observación de Genette, en ella encontramos los requisitos de la ficcionalidad tal como la interpretada por el teórico.

Comenta Valles Calatrava¹ que el asunto de la “ficcionalidad” desde sus primeras apariciones con los planteamientos aristotélicos de lo que se llama concepto de mimesis, constituye uno de los problemas angulares y fundamentales de la poética y la teoría literaria, y fue un tema tratado por muchos críticos y teóricos.

Abundando en el mismo sentido, Pozuelo Yvancos² cita a algunos autores que se interesaron de cerca a la “ficcionalidad”, cabe destacar entre ellos a Patt (1977),

¹ Valles Calatrava J. R. (2008) *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática*. Iberoamericana editorial, p. 133.

² Pozuelo Yvancos, J.M., (1993) *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, p.50.

Dolezel (1980,1999), Martínez Bonati (1992), Genette (1983, 1991), Eco (1979, 1990), Mignolo (1978), Hamburger (1957), Albaladejo (1991), entre los más destacados.

Estébanez¹ escribe sobre esto también:

Puede entenderse, en un primer acercamiento, como aquel «término utilizado en teoría de la literatura para designar uno de los rasgos específicos de la literariedad: la posibilidad de crear, mediante la imaginación artística, mundos de ficción, diferentes del mundo natural, que se configuran a través del lenguaje literario. El término ficcionalidad se utiliza también en Pragmática y en Semántica textual para aludir al sistema de reglas con las que el receptor de una obra literaria puede poner en relación el mundo posible que en ella aparece con el mundo exterior al texto.

Es posible afirmar, siguiendo la opinión de Reis y Lopez² que los textos narrativos por sus características estructurales y semiodiscursivas, son los mejores que puedan bien representar la “ficcionalidad” a través de la construcción de mundos posibles, teniendo en cuenta por supuesto que no es la exclusividad, sino existe la posibilidad para otros textos literarios, como lo explica Pozuelo³, la ficción no es metafísica, no es ontológica, sino pragmática resultado de un acuerdo con el lector con la exigencia de una condición de poeticidad, quiere decir: “*lo creíble lo es si es estéticamente convincente*”.

El mismo Pozuelo⁴ sigue dándonos aclaraciones sobre la función de la ficcionalidad en un texto literario, que se resume en dos cuestiones relevantes:

1. En un texto narrativo

En lo que se refiere a la situación comunicativa que ese establece en el mismo acto de la enunciación y la relación pragmática que hay entre el locutor y

¹ Estébanez Calderón, D., (1999). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial, p.132.

² Reis, Carlos y Ana Cristina Lopes (1996) *Diccionario de narratología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, p.97.

³ Pozuelo Yvancos, J. M., op. cit., p.51.

⁴ *Ibíd.*, p. 65.

alocutor, entre autor y lector ocultada bajo el denominado “pacto narrativo”, lo que explica bien Valles¹ en su diccionario, que es un acuerdo contractual de ambas instancias basado en la voluntaria suspensión de la no-creencia y la aceptación del juego de la ficción de acuerdo con las pautas pragmáticas socioculturales y todo gira sobre el concepto de la verosimilitud², con la aparición de un espacio ficcional de enunciación intertextual, que se caracteriza y se conforma de acuerdo con las cuestiones siguientes teórico-narrativas: la constitución de un *yo* ficcional (locutor imaginario) en el *yo* narrador, la presencia de deícticos; un sistema pronominal; tiempos; voz narrativa; contexto narrativo; empleo de las oraciones o proposiciones y de los modalizadores para crear determinadas modalidades³ como: (la *alética*, la *epistémica*, la *deóntica* y la *axiológica*).

Cabe precisar que *Modalidad* es un concepto que Greimas toma de la lógica para referirse, en su modelo semiótico que intenta formalizar inmanentemente la narrativa, a la forma en que el locutor se relaciona con su mundo y que puede articularse en la modificación de un predicado de un enunciado –descriptivo– por otro predicado –modal– o bien en un enunciado cuyo actante objeto es otro enunciado.

Rodríguez Pequeño Javier⁴ también explica que en cualquier caso, la verosimilitud a la que nos referimos, la literaria, no depende de su posibilidad de realización sino de la apariencia de verdad que el autor pretende y consigue. Esto no

¹ Valles, Calatrava, J., (2002). *Diccionario de teoría de la narrativa*. Granada: Alhulia, p. 371.

² Rodríguez, Pequeño, J., (2008). *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid: Eneida, p.79.

³ Valles, Calatrava, J., op. cit., p. 439.

⁴ Rodríguez, Pequeño, J., op. cit., p. 79.

quiere decir que el lector se convenza de que lo que se le cuenta en una obra sea posible en la realidad. Simplemente ha de recibir como posible unos hechos que el autor cree como tales. Se trata de un pacto literario similar al que lleva al lector a aceptar un narrador omnisciente o al que se establece con los hechos de ficción verosímiles, que el lector percibe más fácilmente como reales aunque sea consciente de que nunca han ocurrido y probablemente nunca ocurrirán.

2. Dimensiones lógico-semánticas

El segundo punto que plantea Pozuelo trata de las dimensiones lógico-semánticas de la ficcionalidad, precisamente el conjunto de mecanismos que modelizan a los mundos ficcionales en los textos narrativos, esencialmente sobre la configuración de los mundos posibles o ficcionales en las obras narrativas¹.

En cuanto a Pozuelo, añade que la evolución moderna de las teorías literarias muestra que hay un interés de la ficcionalidad por la teoría literaria, que surge básicamente del cambio de paradigma que reemplaza una poética del mensaje-texto por una poética de la comunicación literaria. Por lo tanto la lengua no puede ser una estructura verbal diferenciada como una comunicación socialmente diferenciada. Lo literario se investiga tras la crisis de los modelos estructuralistas, no en el grupo de los caracteres verbales o propiedades de la estructura textual, sino en el perímetro de ser una modalidad de producción y recepción comunicativa, donde la ficcionalidad ocupa un lugar importante, añade Pozuelo².

¹ Pozuelo, Yvancos, J. M., op. cit., p.65.

² Ibid., pp. 64-65.

El mismo crítico¹ prosigue afirmando que existen diferentes modalidades que representan la ficcionalidad en los textos, y son: la autoficción (aloficción); metafiction (metanovela); autobiografía; biografía; mundos posibles (modelos de mundo).

3. Géneros derivados

- La autoficción (aloficción):

Siguiendo a Gerard Genette² que nos hace entender que en esta modalidad narrativa, el autor empírico se presenta como narrador homodiegético-personaje y relata en primera persona, sin embargo, ésta es una historia ficticia.

Y como afirma Valles³ que ve en la concepción de la obra unas similitudes con la novela maestra de Cervantes:

El Quijote (1605-1615) de Cervantes, por su desdoble como autor de un relato ficcional, ha sido uno de los ejemplos resaltados de autoficción. La autoficción engarza así con toda la literatura del *maqamat* [⁴] y, en general, de la autobiografía —más que falsa— ficticia, que tiene en España un excelente exponente en el Libro de Buen Amor (s. XIV) de Juan Ruiz, el arcipreste de Hita; el caso paralelo, en la biografía, que podríamos denominar analógicamente aloficción, sería, pues, el de la biografía ficticia, como la famosa de Josep Torres Campalans (1958) de Max Aub.

La planificación de lo metaliterario, el predominante frente a lo histórico y psicológico, son sumamente importantes en la novela, de la misma manera la va definiendo Molero de la Iglesia⁵ atendiendo a su estructura creativa, y se entiende más en ese fragmento:

¹ Pozuelo, Yvancos, J. M., op. cit. p.68.

² Genette, G., op. cit., p. 45.

³ Valles, Calatrava, J., op. cit., p. 238.

⁴ *El maqama(t)*: es una modalidad literaria propia de la literatura árabe desde la que se trasladó a otras, como la persa o la hebrea. Se caracteriza por una serie de narraciones breves, independientes unas de otras, que tienen un mismo protagonista. www.cervantes.es

⁵ Molero de la Iglesia, A., (2006). *Figuras y significados en la autonovela*. Revista de estudios literarios ISSN-e1139-3637, nº 33.

la autoficción surge de la intención de abrir dudas en el lector por parte de un escritor poéticamente interesado en hacer caer las barreras entre discurso histórico y ficticio. En la práctica, se trata de anteponer un artilugio retórico donde tenga cabida lo biográfico (hechos, evocaciones y reflexiones personales); de este modo el discurso referido a sí mismo tendrá lugar dentro de una situación narrativa supuesta, convirtiendo el enunciado en una ficción. Luego, el diferente estatuto de lectura que establece la autonovelación, respecto al enunciado autobiográfico, reside en la imposibilidad de que en este último quede solapado el autor, dejando de hablar en su propio nombre para recurrir al fingimiento de voces, como hace en la novela.

-Metaficción (metanovela):

La metaficción según el pensamiento de Valles¹, es cuando se trata en general, de cualquier narrativa que se interrogue sobre la naturaleza de la escritura, de la ontología o de la estructura de la narrativa, precisamente, la narrativa que habla sobre sí misma, el discurso que aborda su propio acto de enunciación. Francisco Álamó² la relaciona con la *autoreferencialidad*, es decir cuando recurre a la inserción en el propio texto novelesco de las preocupaciones acerca del estatuto de la narrativa, esto es todo lo que afectaría a lo que podemos llamar “*metatextualidad interna*”.

Podemos entenderla en otras palabras de Pozuelo³:

Discurso propio sobre la construcción artística como artificio, sobre la imposibilidad de captar una compleja y múltiple dimensión de lo real que escapa inexorablemente al entramado artificial del espejo realista, de la cámara o la escritura.”

Como señala Francisco Álamó⁴, entre los autores que han utilizado esa modalidad, cabe citar: André Gide *Los monederos falsos* (1925) , Julio Cortázar *Rayuela* (1963), Juan José Millás *El desorden de tu nombre* (1988), o José María Merino, *El centro del aire* (1991), la narrativa metaficcional moderna y

¹ Valles, Calatrava, J., op. cit., p. 435.

² Francisco, Á., que cita García Berrio A., op. cit., p.21.

³ Pozuelo, Yvancos, J. M., op. cit., p.228.

⁴ Francisco, A., que cita García Berrio A., op. cit., p. 21.

contemporánea y la llamada postmoderna: pues, la primera se caracteriza por centrarse en la cuestión del autor y la obra, pero la segunda se dedica más precisamente en el proceso creativo y la reacción lectorial.

- Autobiografía

El estudioso Pozuelo nos explica que el estatuto narratológico de lo autobiográfico como concepto tolera un vasto y complejo discurso teórico, evidentemente se considera en sus principales y más significativas aportaciones, y la discusión sobre la autobiografía es un campo de batalla en donde se enfrentan otras muchas y variadas cuestiones: singularmente la lucha entre ficción y verdad, los problemas de referenciabilidad, la cuestión del sujeto, la narratividad como constitución de mundo, etc. Es interesante que este género trate también cuestiones que tradicionalmente preocuparon a la filosofía y las que vienen preocupando a los teóricos de la literatura¹.

Darío Villanueva² por su parte, la define como « *biografía de una persona hecha por ella misma*». Dice que se trata de una narración retrospectiva autodiegética que un individuo real hace de su propia existencia, con el propósito de subrayar la constitución y el desarrollo de su personalidad. Una novela autobiográfica se distingue de la autobiografía propiamente dicha solamente por un rasgo pragmático: “*el carácter ficticio del narrador autodiegético*”.

¹ Pozuelo, Yvancos, J. M., op. cit., p.180.

² Villanueva, D., *El comentario de textos narrativos: la novela*. 1989, Gijón: Júcar, p.185.

El teórico Philippe Lejeune¹ explica la autobiografía como un relato retrospectivo en prosa que hace una persona real de su propia existencia, cuando coloca la tónica en su vida individual, en particular en la historia de su personalidad, y exige unas condiciones para que un texto escrito forme parte de esta modalidad, como por ejemplo: la forma del lenguaje, que tiene que ser generalmente en prosa (narración), el tema; en que debe tratarse de una vida individual o historia de una personalidad, la situación del autor (identidad del autor real y el narrador- identificación del narrador con el personaje principal- perspectiva retrospectiva).

- Biografía

Francisco Álamó² opina que la *biografía* es diferente a la *autobiografía*, en el sentido que, en la primera, la relación que existe entre el sujeto de la enunciación y el del enunciado (biógrafo/biografiado; narrador/ protagonista) no posibilita la alteridad, así como porque el sujeto de esa enunciación se encuentra en una extrema exterioridad en relación al protagonista, por lo demás, esa exterioridad puede ser representada por un narrador “heterodiegético” alejado del universo del biografiado, o por uno “homodiegético” que sí va a ser testigo directo de las experiencias vitales del personaje en cuestión. Y se puede definir como una narración de la vida de una persona de la que se tiene, normalmente, un cierto conocimiento con la que generalmente se pretenden diversos objetivos o fines en el lector de tipo por ejemplo: divulgativo, culturalista, morales, ejemplarizante...etc., dada su vertiente significativamente pragmática. Así lo interpreta Álamó³ con sus palabras:

¹ Lejeune, P., (1994) *El pacto autobiográfico y otros ensayos*. Madrid: Megazul, p. 31.

² Francisco, A., op. Cit., p.25.

³ Francisco, A., op. cit., p.25.

La *biografía* se construye en términos de revelación, haciendo patentes gradual y calculadamente diferentes etapas en el desarrollo de una vida; tal construcción exige con frecuencia una actitud selectiva por parte del biógrafo, que elige los eventos dignos de mención y desprecia los irrelevantes. Todo esto tiene que ver con la vertiente pragmática de la *biografía*: su proyección sobre el destinatario, que normalmente lee en la *biografía* las marcas de una ejemplaridad (moral, social, política, cultural, etc.) que importa retener.

Queremos señalar unas diversas modalidades narrativas de la escritura biográfica según la clasificación hecha por Kar Frank¹, una biografía analítica (ensayística e interpretativa), una biografía narrativa (en la que se subrayan las etapas vitales y los méritos del biografado. La biografía novelada cuando es de carácter ficcional, siempre recurre a unas técnicas de caracterización del personaje, de tratamientos de tiempo, de ilustración de espacios etc.

- Mundos posibles (modelos de mundos):

Ese concepto se deriva de la filosofía del lenguaje y de la semántica formal en donde se plantea la existencia de mundos, paralelos y alternativos al real objetivo, que pueden ser psicometales (los sueños, el deseo, el temor), o pueden ser también hipotéticos (nuestro mundo actual está rodeado de una infinidad de otros mundos posibles).

El filósofo y el teórico Karl Popper² cita tres tipos de mundo con respecto a esto, el físico, el de los estados mentales, y otro el de los productos mentales (cuando se refiere a la ficción artística). A propósito de lo mismo Umberto Eco³ dice: “*un mundo posible también puede interpretarse como un ‘desarrollo de acontecimientos’*”. Como un desarrollo de acontecimientos no es efectivo, sino

¹ Kar, Frank, que cita Francisco Abad, op. cit., p. 27.

² Popper, K., que cita García Berrio A., op. cit., p. 28.

³ ³ Eco, U., (1990). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen, p.142

precisamente posible, el mismo debe depender de las “*actitudes proposicionales de alguien que lo afirma, lo cree, lo sueña, lo desea, lo prevé, etc.*”.

Garrido¹ lo aclara bien en esta definición de los mundos posibles cuando afirma lo siguiente:

Son mundos posibles, por tanto, los que se apoyan en el mundo efectivo —sean factibles o no—, aunque sólo se consideran ficcionales los plasmados en los textos (los cuales pueden ser literarios o no). En suma, cada universo de ficción encierra una serie de acontecimientos, personajes, estados, ideas, etc., cuya existencia se mantiene al margen de los criterios de verdad o falsedad y de su posibilidad o imposibilidad en la realidad efectiva. La ficción posee su propio estatuto: los mundos posibles.

Así lo confirma mejor Francisco Álamó² con su opinión, que cualquier texto literario o narrativo construye semióticamente, como mundo imaginario, un mundo posible, de un carácter ficcional, aproximadamente cercano al mundo de la realidad física u objetiva, y siempre alternativo y ontológicamente distinto, ya que su existencia solo es posible en un marco textual.

Queremos señalar de acuerdo con Pozuelo³, que existen tres tipos principales de mundos posibles en la semántica ficcional literaria y son:

1. *Los mundos ficcionales son posibles estados de cosas:* Con lo que se legitima la existencia de personajes, acontecimientos, atributos, etc., ni verdaderos, ni existentes.

2. *La serie de los mundos ficcionales es ilimitada y la más variada posible:*

Lo literario no admite restricción alguna.

¹ Garrido, Domínguez, A., (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis, p.31.

² Francisco, A., op. cit. p. 29-30.

³ Pozuelo, Yvancos, J. M., op. cit., pp.138-140.

3. *Los mundos posibles son accesibles desde el mundo real*: Dada la imposibilidad de acceso físico, se realiza el mismo a través de canales semióticos.

Basándonos en planteamientos escritos por filósofos como *Leibniz*, Marina Garces¹ explica ese planteamiento: cuando se dice “teoría de los mundos posibles” refiere que toda ficción crea un mundo semánticamente distinto al mundo real, elaborado específicamente por cada texto de ficción y al que solo se puede acceder precisamente a través de dicho texto, y puede que una obra de ficción llegue a alterar o eliminar algunas de las leyes físicas en el mundo real (igual que en la ciencia ficción o las novelas fantásticas).

Esta explicación de la semántica de la ficción puede llevarnos a entender cómo es posible realizar juicios de verdad o falsedad acerca de afirmaciones ficcionales: ¿serían verdaderos aquellos enunciados que cumplen con las reglas propias del mundo posible creado por la ficción?

Con respeto a nuestra obra, el autor intenta presentarnos dentro de un modelo de mundo I, es decir bajo la apariencia de un modelo de mundo de lo verdadero y de la reproducción del mundo real efectivo, y un modelo de tipo II, de lo ficcional verosímil.

En el mundo narrativo de Josep Torres Campalans, como lo explica Ana Calvo Revilla² la ficción se interpreta como uno de los elementos fundamentales, sin

¹ Garces, M., (2005) *Leibniz o la arquitectura de un mundo solo*, Thémata, Revista de filosofía, n° 34, p.54.

² Calvo Revilla, A., op. cit.

él va ser imposible hacer una interpretación adecuada del fenómeno literario de la obra, y el tema de las relaciones entre ficción-realidad o verosimilitud-ficción, no es solo un tema sobre que se argumenta, sino que estas relaciones comprometen la estructura novelística, su forma arquitectónica, desde el momento que la misma empieza de un protagonista, cuya existencia se mueve en la ficción.

Dice García Berrio¹ que la ficcionalidad, como totalidad de lo literario que abarca, también, en los textos no artísticos (televisión, cine, cómic, etc.), deviene fundamental a la hora de entender y explicar la ficción cuya actividad forma parte de las más antiguas manifestaciones del ser humano y que es, además, puente comunicativo entre la filosofía, la lingüística, la ciencia y la teoría literaria.

3.2. Max Aub en la poética

En este apartado queremos evocar la concepción poética y narrativa de Max Aub y la trayectoria de su discurso bajo influencia de los corrientes de la teoría literaria, más bien en la modernidad literaria como lo afirma Xelo Candel Vila². Si nos acercamos a su obra tanto poética, como teórica, comprobamos hasta qué punto exactamente queda impresa en ella la huella vanguardista, qué dimensiones puede alcanzar el compromiso social en toda su trayectoria poética, qué aporta el juego ficcional en su contexto literario.

¹ García Berrio, A. (1994) *Teoría de la literatura (la construcción del significado poético)*, Madrid: Cátedra, p. 436

² Candel, Vila, X., op. cit. p. 218.

Hay que señalar, según Xelo¹ Candel que el autor mantuvo una cierta perspectiva con los diferentes corrientes en contexto literario de la edad de la plata, y quizás fue su etapa más controvertida, y sin duda la menos conocida. Ignacio Soldevila² ha destacado también el influjo de un escritor francés: Francis Jammes; poeta de la vida sencilla y del intimismo; también por el poeta francés Pierre- Albert Birot perteneciente a la escuela de vanguardia.

Otro aspecto es el del papel del poeta ante los problemas sociales; de hechos; en más de una ocasión ese mismo sujeto se pregunta si el deber del poeta es evadirse de lo que ocurre a su alrededor. Ciertamente; en muchas ocasiones Max Aub se refiere a la generación de las vanguardias como la suya propia, Federico García Lorca junto con Picasso y Falla representa para Max Aub la sensibilidad moderna de esa época, aquella que ha sido formada en la admiración por la magia.

Lejos de esta influencia de la realidad social; señalamos que Max Aub se deja llevar esta vez por la creación de una serie de poetas apócrifos; y esto forma parte de la poesía moderna, pero no es la única ocasión en la que Max Aub desarrolla ese complejo lleno de voces de ficción, en otros ejemplos como “*Versiones*”, “*Antología traducida*”, “*Imposible Sinaí*”, aparecen muchas figuras apócrifas, y *Jusep Torres Campalans* es “una autobiografía imaginaria” propia de Max Aub en la que se mezclan ficción con historia, figuración con realidad textual.

¹ Candel, Vila, X. op. cit. p. 220.

² Soldevila, Durante, I., op. Cit. p.70

Y como lo dice Candel Vila Xelo: *en estos textos cabe una serie de voces heterogéneas que configuran unas estrategias de arterialización a través de las cuales el yo se disuelve en varias mascararas del autor.*¹

Joan Oleza² ya había destacado la situación de intersección estética en la que se encuentran textos como *Jusep Torres Campalans* y *Antología Traducida*, algunos cuentos y sus escritos sobre Luis Buñuel. Apunta que:

Estas obras ponen en juego la crisis del modernismo, las expectativas y desilusiones de la vanguardia, las posibilidades y límites del realismo y al hacerlo enuncian actitudes estéticas de postmodernidad y que en definitiva Max Aub entraría plenamente en el debate sobre el proceso de disolución o crisis del sujeto monolítico de la tradición moderna. Uno de los planteamientos básicos en los que se ha centrado la teoría posmoderna es la crítica del monolitismo de la modernidad, concebida como un todo homogéneo opuesto a la pluralidad posmoderna caracterizada, en cambio, por la fragmentación³.

Por todo ello en este debate en torno a los límites de la modernidad, el juego de ficción maxaubiana encarna una visión importante de los postulados modernos y posmodernos al ser un poeta que arranca de la tradición simbolista y llega a la palabra de la razón histórica.

Podemos concluir que el papel de la ficcionalidad en las teorías literarias, es cambiar una poética del texto por una poética de la comunicación literaria, así la lengua literaria sería una comunicación diferente y específica, como modalidad de producción y recepción de textos, y en este sentido reside el gran papel del estatuto ficcional. Hemos visto también, como la ficcionalidad puede influir sobre la teoría literaria actual, y los fenómenos de literatura, tal como la biografía, autobiografía,

¹ Candel Vila X., op. cit. p. 224.

² Oleza J., (1994) *Max Aub entre Vanguardia, realismo y posmodernidad*, Madrid: Ínsula, pp.1-2.

³ *Ibid.*, pp. 1-2.

mundos posibles, etc. Por otra parte, el apoyo que tiene la teoría literaria por la lingüística y psicología, permitió establecer unos mecanismos, por los cuales los mundos posibles no verdaderos, pueden existir en toda actividad textual.

Hemos intentado aclarar que la literatura narrativa ficcional se actualiza a través de los mundos ficcionales, que permiten crear alternativas equivalentes al mundo real. Una vez que están creados, el lector los puede recibir durante el proceso de lectura, y establece una *conexión* con ellos, el ejemplo de la obra de *Jusep Torres Campalans* de Max Aub es una prueba más que existe y su finalidad, en nuestro parecer es el fin de entender mejor la relación que reside entre ficción y literatura.

Capítulo II.

Construcción de la obra.

Capítulo II. Construcción de la obra

La obra de *Jusep Torres Campalans*, se presenta como una simple biografía pero una primera lectura no informa de la dificultad que representa para ser entendida como se merece. La complejidad de esa obra reside en su originalidad, lo que dificultó hasta su clasificación en el mundo de la creación literaria. La mayoría de los críticos, la consideran una novela literaria, por lo tanto, queremos proceder a un método de análisis literario en sus principales fases sabiendo que la característica de esa obra, es que representa un personaje que nunca existió en el mundo real, pero esto no impide que se estudien sus elementos constituyentes como narrativa y que se ponga en relieve la belleza estética del estilo aubiano.

1. Asunto de la obra

1.1. Diégesis

Jusep Torres Campalans es una biografía concebida y escrita por Max Aub en 1958, constituye su broma más grande. Se trata de la historia de la vida de un pintor ficticio, llamado Jusep Torres Campalans, vanguardista, de origen catalán, que se quedó desconocido durante muchos años, a pesar de ser uno de los fundadores del cubismo junto con Picasso, como lo que pretende Max Aub. Dice que este hombre nació el 2 de septiembre 1886, en Mollerusa en la provincia de Lérida, España. Nos informa que lo conoció en 1955 en la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, cuando estaba de viaje para dar una conferencia sobre el 350 aniversario de la publicación del Quijote, donde se encontraron por la primera vez. Este pintor ha estado alejado de la

civilización, vivía con los indios chamulas de Chiapas, en Méjico, a partir de esto empieza la narración de esta biografía.

El gran embrollo de esta creación es que el pintor es ficticio y la obra aparenta ser una biografía auténtica, pero no lo es, todo es invención de Max Aub.

1.2. Argumento

En este trabajo se trata del tema de la ficción y de la realidad en la obra “Jusep Torres Campalans”, del escritor español Max Aub. Este libro es una biografía que relata la vida del protagonista, su carrera artística y al mismo tiempo describe con muchos detalles el mundo de la pintura y su relación con la literatura.

Esta obra se publicó por primera vez en 1958, Méjico, por el republicano español Max Aub que vivía en Méjico en aquel tiempo, y según él fue una casualidad descubrir el personaje desconocido, Jusep Torres Campalans, cuando iba dar una conferencia sobre el Quijote y es así que se encuentra con el pintor que ya vivía en Chiapas con los indios. Es de origen catalán, nació en 1886, en Mollerusa, Lérida y fue amigo de Picasso en su juventud.

Jusep Torres Campalans es un gran pintor cubista que ha dejado huellas en el mundo de la pintura, sus cuadros forman la mayor parte del libro. El autor, Max Aub, las insertó para mostrar la vida artística del pintor.

Este artista quedó desconocido por el público durante muchos años hasta que Max Aub dio la oportunidad que lo conociéramos después de tanto tiempo de silencio y de olvido, fue como un renacimiento del artista que prefirió retirarse entre

los Chiapas de Méjico después de haber sido uno de los fundadores del movimiento de cubista junto con Picasso y Braque.

El libro lleva una dedicatoria con la firma del pintor y va dirigida a André Malraux, un amigo de Max Aub; la obra contiene siete partes: *Prólogo indispensable, Agradecimientos, Anales, Biografía, Cuaderno verde, Las conversaciones de San Cristóbal y Catálogo.*

Según Carmen E. Vílchez Ruiz¹ este libro tuvo una gran repercusión cuando se publicó, y no solo en Méjico sino en muchos países, nos detalla los tres motivos principales de su éxito:

Primero, el hecho de ser una novela literaria con pinturas y cuadros realizados por el gran memorable pintor; Max Aub las coleccionó y las puso junto con el texto para que el lector pueda apreciar el arte y la biografía, y así el texto escrito con los cuadros fortalece el mensaje llevado por la obra, por lo tanto es una novela que se concibe como una verdadera monografía de arte, con carácter metaartístico y metaliterario, es una experiencia única y rara en el mundo de la escritura, y que pueda significar también que nuestro autor más que un dramaturgo, escritor y poeta, domina e interpreta el arte de la pintura, porque en libro demuestra el detalle de sus conocimientos y los secretos profundos de este arte que maneja como un especialista.

El segundo motivo, el más enigmático y misterioso en esta experiencia, es la falsedad y la ficción en la obra, cuando el mismo autor declara al público en una conferencia que todo fue una broma, mentira, falsedad, pura imaginación, apócrifa ficción. Sus palabras provocaron el gran choque.

¹ Carmen E. Vílchez Ruiz (2007), *Literatura y pintura. Josep Torres Campalans, una novela cubista* Universidad de Santiago de Compostela Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura clxxxiii 726 julio-agosto 503-510 PDF, p. 50.
Disponible en <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/122>. 21/2/2013.

A raíz de esta declaración se multiplicaron las críticas y la obra cogió más fama que antes, hasta a Max Aub le costó muy caro convencer al mundo de la verdad sobre el autor auténtico. El choque fue inmenso y las reacciones han sido varias, al final quedó Max Aub como un genio que pudo hipnotizar a los lectores y críticos sin que nadie tuviera la duda de la verosimilitud de los hechos.

En el libro figuran muchos testimonios y testigos que no dejan caber ninguna sospecha o algunas lagunas para el lector, la importancia que dio Max Aub a reunir todos aquellos acontecimientos es para dar más razón y credibilidad a la historia, y no solo esto, tuvo que inventar hasta otros pintores que conocieron a Jusep Torres Campalans y nunca fueron reales porque fueron creados solo para poder manipular a los lectores. Sin embargo, podemos decir que fue una mentira basada en una mentira, que asienta el autor como un gran creador, que suele tener salidas raras, propias de él, lo que hace toda su originalidad.

El tercer motivo por lo cual se destaca esta obra es que detrás de toda esta creación literaria se esconde un autorretrato del propio autor, y una vez más el mundo descubre a Max Aub el pintor, porque en su confesión al público dijo que era él quien pintó los cuadros fotografiados en el libro que supuestamente pertenecían a Jusep Torres Campalans.

Se entiende que el gran intelectual Max Aub quería decir al mundo que él también era un pintor y escogió la forma más sutil de hacerlo.

Aprendemos de Tomas Álvarez¹, en cuanto a la creación de esta obra maestra que Max Aub tuvo la colaboración de otros destacados intelectuales como André Malraux o Josep Renau, este ultimo confeccionó un fotomontaje en el que aparecía Torres Campalans con Picasso, con lo que se hacía aún más creíble la genial patraña.

Entre osadía, frescura, irreverencia, Torres Campalans es una creación magnífica y atrevida, en su *Cuaderno verde* deja escritas sentencias llenas de valor y temeridad, citamos por ejemplo:

En la pintura se da todo por hecho. Se daba todo hecho. Nosotros vamos a ir un poco más allá: que trabajen también los mirones (Aub: p. 241)

....

No creo que sobreviva gran cosa del Arte Moderno. Es una época fea. Lo único divertido será que dentro de cien años el cubismo será tan difícil de explicar como hace cincuenta. Había que hacer, después, otra cosa. Pero se atascaron. Tendrá que nacer otro Picasso, y eso siempre tarda (Aub: p. 277).

...

El que explica se rebaja. Por eso todos los críticos son pequeños (Aub: p. 232).

....

Hay, urgentemente, que volver el hombre a la medida de las cosas; las cosas a la medida del hombre. Para eso –se nos están escapando–, para medirlas, hay que romperlas, destruirlas, destrozarlas y empezar desde el desierto. (Alusión al cubismo) (Aub: p. 240).

Max Aub demostró con su trabajo no sólo audacia, sino también conocimiento de la pintura, como otros grandes intelectuales.

1.3. Concepción de la obra

El libro consta de 352 páginas está concebido a manera de documento de referencias a carácter artístico-literario-histórico.

¹ Tomas Álvarez que cita Vilchez Ruiz C. E., op. cit., p. 50.

1.3. 1. Estructura interna

Los capítulos que forman la obra se presentan de una manera inusual en cuanto a la narrativa, la novela está organizada en siete partes bien diferenciadas: *Prólogo indispensable*, *Agradecimientos*, *Anales*, *Biografía*, *Cuaderno verde*, *Las conversaciones de San Cristóbal* y *Catálogo*. Seis partes lleven incluidas las notas al final, salvo el “*Catálogo*” que las lleva a pie de página.

El *Prólogo indispensable* (10 páginas) explica la situación del escritor ante el fenómeno de un artista desconocido e ignorado por el mundo, y el método utilizado para escribir esta “biografía”. Este prólogo presenta el testimonio de un “*testigo de la época*”, la primera referencia de alguien que supuestamente tenía que ser un protagonista.

Los *Agradecimientos*, (4 páginas) nos presenta esta parte numerosas pistas sobre las fuentes que ha utilizado el autor para construir la novela y el ambiente histórico de Picasso.

Los *Anales*: (31 páginas) en este apartado el autor nos da un montón de datos y informaciones históricas, imitando ciertas monografías de arte que relacionan los años de actividad del pintor, con otros acontecimientos, año por año, desde 1886 en que nace, hasta 1914, en que decide desaparecer de París. Max Aub las recoge en diferentes formas que varían entre nacimientos, muertes, estrenos literarios, teatrales, artísticos, científicos y una sección de sucesos que nos van informando de muchos detalles y eventos de la época, y que demuestran al mismo tiempo la buena documentación que posee el autor, y su cultura general. Acompañada de numerosas

notas reales e imaginarias entre las que figura incluso Perpetua Barjau esposa de Max Aub como traductora.

La *Biografía*, (111 páginas) o “novela” de Max Aub sobre un artista contemporáneo, está acompañada de muchas notas y documentos, como la carta de presentación para Julio Torres que Alfonso Reyes facilita a Campalans.

El *Cuaderno verde*, (91 páginas) según Max Aub, esa parte se denomina así, por las tapas de cartón de un cuaderno escolar que el protagonista Jusep usaba como su diario íntimo, donde escribía numerosas frases, reflexiones, anécdotas etc., como hacen la mayoría de los artistas. Su significado se adivina en relación con las partes anteriores o por medio de las notas del “investigador” Max Aub.

Las conversaciones de San Cristóbal, (40 páginas) según la cronología restablecida, debían figurar al inicio del libro, puesto que se supone que Max Aub habla con Jusep, al azar de un encuentro en el extranjero, antes de conocerlo y sin saber nada de su vida, por lo que debían constar a continuación del prólogo, aunque cronológicamente situadas en 1955, muchos años después de la aventura cubista del artista. De nuevo se acompañan los textos de numerosas notas, cronológicamente posteriores al hecho físico de las conversaciones, por lo que comentan inteligentemente, ya que con conocimiento de causa, las desorganizadas declaraciones de Campalans.

Catálogo, (11 páginas) la mayor estafa es esta parte del libro que lleva el inesperado título de catálogo, como para decir que se trata realmente de un archivo. Su procedencia es bastante rara como lo afirma Estelle Irizarry¹ ya que dice que el catálogo fue elaborado por un crítico “Henry Richard Town”, diecisiete años después de la muerte del pintor:

La última sección del libro es un catálogo comentado de las obras existentes de Campalans, preparado por Henry Richard Town en Dublin en 1942, cuando éste iba a montar una exposición del artista. Su casa fue destruida por la guerra, pero los cuadros, depositados en un guardamuebles, se salvaron. El catálogo le llegó a Aub a tiempo para poderlo incluir en su libro, ya en prensa.

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

Nos explica Pozuelo Yvancos² que la estructura de la obra, asigna a la lectura un papel activo en la recreación del texto. La multitud de “informaciones” aportadas sobre el vanguardista catalán, sobre el contexto histórico, sobre el autor de la monografía y la presentación del libro, permiten, en su recíproca complementariedad y en sus contradicciones parciales, una posibilidad de combinaciones tan grande de los diferentes elementos textuales, de los datos biográficos o de los exámenes autorreflexivos, que no puede ser agotada por ningún lector.

¹ Irizarry, E., (2000), *La broma literaria en nuestros días: Max Aub, Francisco de Ayala, Ricardo Gullón, Carlos Ripoll, César Tiempo, Estelle Irizarry*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, p 108.
<http://www.biblioteca.org.ar/libros/89947.pdf>. 17 / 06/2015.

² Pozuelo Yvancos, op. cit., p.46

Esto se confirma en los mismos hechos presentados en los “*Anales*” que, a primera vista, parecen ordenados sin más y que contienen, además de datos históricos, tecnológicos, sociales, literarios y artísticos, alguna información falsa (haciendo casi imperceptible la inclusión de lo imaginario en el plano de la realidad). Tal procedimiento de lectura que se puede definir como versión interrelacional, obligando al lector a saltar continuamente entre las diferentes partes de la monografía. El esquema del movimiento de comprensión que encontramos no es tan lineal (el de una lectura que progresa de manera lineal), sino el de los saltos continuos.

1.3.2. Ambientación

El contexto histórico de la obra narrativa de Max Aub como lo explica Soldevila¹ nos lleva a distinguir dos tonalidades estéticas de su estilo literario a partir de dos periodos principales en su vida: primero el periodo de la guerra civil española, donde se identifica una producción literaria de grandes rasgos, con criterios de abstracción y purismo.

El segundo periodo el de su exilio mexicano² en esta época se caracteriza el estilo de Max Aub por la influencia de sus propias experiencias y el compromiso humano, sin olvidar su capacidad de fabulación e imaginación poética.

¹ Durante Soldevila. I, (1973), *la obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*. Edit. Gredos, pp. 13-61

² *Ibíd.*

Pues a pesar de ser publicada en 1958, *Jusep Torres Campalans* es una obra que reúne los parámetros de la estética del cubismo como movimiento artístico que apareció en Francia a principios del siglo XX¹

Vílchez Ruiz ² explica en su artículo que se trata de una monografía de arte porque el autor expone la dimensión artística y literaria basada sobre un *bagaje confeccionado cuidadosamente* en el libro, y todos los testimonios están presentes para darle certeza a la vida del pintor y confiar una verosimilitud al texto: cronología histórica entre 1886 y 1914, detallada biografía del artista con ilustraciones fotográficas, catálogos de sus obras, testimonios y juicios críticos de personajes que son reales y de otros que nunca han existido, inventados por el mismo autor con el fin de darle un aspecto de realidad a la vida del pintor.

2. Semiótica narrativa

Si queremos entender el estilo de Max Aub y su estética, lo mejor sería empezar por un breve recorrido histórico de su carrera literaria. Según Soldevila³ la producción narrativa aubiana conoció una evolución desde sus primeras apariciones y la resume en tres etapas importantes de la vida del autor:

- Una etapa de tentativas, representada particularmente por un teatro de preguerra, en aquella juega con diferentes estilos y formas, luchaba por la posesión del idioma y dominarlo, como se caracterizó esa etapa por una rigidez del orden de las palabras en la frase y la estructura de la oración.
- Una etapa que se marca por una consolidación del idioma por la influencia de la tendencia contemporánea, y en la que domina el léxico y juega con la sintaxis.
- Un período en que controla los medios expresivos en el que simplifica la sintaxis y abandona “la exuberancia léxica y el gusto neologista”.

¹ Irizarry E., op. cit., pp. 79-110.

² Carmen E. Vilchez Ruiz. op. cit., p. 65.

³ Soldevila Durante, I., op. cit., p.358.

Soldevila sigue explicando que el estilo aubiano se caracterizó durante esta época no solo por el énfasis en el diálogo sino por la combinación entre los diálogos escénicos y las indicaciones detalladas como las didascalias, esta combinación se puede notar en *Enero sin nombre*¹ sin olvidar las consideraciones sobre el ser humano que se refleja también en muchos de sus relatos.

Pilar G. Sáenz², en una contribución sobre el libro, comenta más o menos la misma idea: “*Jusep Torres Campalans nos ofrece una fragmentada y discontinua serie de componentes textuales que pueden leerse vertical o transversalmente, cuya correlación y interrelación admite múltiples variantes*”.

Estas variantes están de lleno en la obra ya que ofrece varias lecturas como lo explica Carmen E. Vílchez Ruiz³:

Max Aub introdujo en su obra una cantidad de intertextualidad, paratextualidad e intermedialidad que se encuentran en el discurso desde la primera página hasta la última, en forma de citas, artículos, alusiones, y notas, sin olvidar los cuadros lo que con lo que llega a abrumarnos completamente con el fin de convertir la ficción en realidad.

En cuanto a Joan Oleza⁴ afirma que esa obra puede caber dentro de la corriente de principio de siglo, en aquellos momentos en que se buscaba retornar a la literatura pura ya que:

... se dirige hacia una pureza y deshumanización del arte, con el propósito de romper con la tradición literaria española, en un nuevo lenguaje, basado en la representación de la vida, para llegar a un lenguaje puro igual que la pureza del lenguaje artístico para expresar “*la agonía del sujeto histórico modernista y el fracaso de una estética autosuficiente*”.

¹ Aub, M., (1995) *Enero sin nombre*, Barcelona: Alba.

² Pilar G. Sáenz (1995), *De ambigüedades y violaciones del arte de narrar: la novela de Max Aub*. Actas XII., p. 238. www.cervantesvirtual.com

³ Carmen E. Vílchez Ruiz, op. cit., p. 504.

⁴ Joan Oleza. op. cit., p.76.

En cuanto a la originalidad del libro, Javier Quiñones¹ por su parte señala que:

los lectores de la obra aubiana saben que en su estilo hay una inclinación hacia el barroquismo, tanto en lo que se refiere al nivel metafórico como al contenido significativo, y el estilo de Aub se resuelve a menudo en una prosa llena de juegos de palabras y cuya riqueza léxica nadie pasará por alto, como se nota también en su obra literaria de forma general, una notable densidad conceptual, una complejidad de temas y de ideas que se manifiestan frecuentemente, en una innegable tendencia a la prosa conceptista, a la concentración expresiva tan cercana a la sentencia y al aforismo.

Lo que quiere decir que Max Aub no ha desmentido su fama, su escritura, sus pensamientos, sus innovaciones atraen la admiración de cualquiera que leerá sus libros.

Al examinar con detenimiento la novela *Jusep Torres Campalans*, encontramos que a la hora de expresar las ideas estéticas de este “pintor-narrador” imaginario, recurre Max Aub a la forma aforística. Así, en la parte titulada “*Cuaderno verde*”, incluye una larga serie de sentencias con sentidos éticos y estéticos, llenos de agudeza y expresados en un estilo que recuerda el conceptismo a la moda del siglo de oro, colocándonos en la época vanguardista, cuando la moda era a los giros y conceptos inesperados. Citamos algunos ejemplos como el siguiente que nos ofrece unas definiciones del arte:

- El Arte es creación, no reproducción. El arte no es vida, sino muerte que produce vida. Reproducción es vida que produce vida, no necesita más que artesanos. (AUB: 1999,210).
- El arte arde o no es. (AUB: 1999 ,208).
- El arte por el arte: imbecilidad. ¿O habéis oído hablar del arte por el no arte? (AUB: 1999 ,243)
- El arte, ¿verdad o mentira? ¿Importa? No. Si es arte, es verdad (AUB: 1999, p.263).

¹ Quiñones, J., *conceptismo y agudeza: Max Aub en la tradición aforística*, www.uv.es/entresiglos/max/pdf/javierquinones.pdf, p. 505.

-Arte: convertir la verdad en mentira, para que no deje de ser verdad". (p.274).

Esto lleva Javier Quiñones¹ a decir que estamos ante un autor planteando un arte ligado a la vida, un arte que refleje la vida. Observamos una apasionada defensa del acto creador y una reivindicación de la creación artística en libertad. Recurre, para expresar esas ideas, a los juegos de palabras y a las paradojas: "*el anarquismo aunque no lo crea era anarquista*".

2. 1. Rasgos estilísticos

Según Soldevila², se pueden relevar en la obra de Aub muchos aspectos estilísticos tal como frases breves, frases verticales, mezcla de los personajes de ficción con personajes históricos como en *Las conversaciones de San Cristóbal*

-¿Qué le pareció México?
-No conozco México.
-Quiero decir esto: Chiapas.
-Bien.
Evidentemente no quería hablar. Siguió
-Otro mundo
-El nuevo
-No. Otro.
Un silencio. Me trajeron el refresco. No sabía qué decir.
-¿Y Palenque?
- No sé
-¿No ha ido?
-¿Yo para qué?
-Para verlo...(1999: 305).

Volviendo a la argumentación de Joan Oleza³ sobre el uso del diálogo en esta obra, aprendemos que no es una casualidad, sino una intención directa del autor de involucrar al lector en plena realidad, anegarlo de manera a que esté persuadido de la

¹ Quiñones, Javier, op. cit., p.507.

² Soldevila Ignacio, op. cit., p. 203.

³ Joan Oleza, op. cit., pp.76-77.

veracidad de lo que lee. En la misma línea, Vílchez Ruiz¹, por su parte explica este modo directo entre personajes: “*puede dar la sensación de que la acción ocurre ante los ojos del lector, quien se siente en trato directo con ellos*”.

-¿se queda esta noche?
-muy temprano
-¿nos podemos ver esta noche?
-sí quiere.
-¿aquí mismo?
-a las nueve... (p. 318).

El mismo efecto se da en la especie de entrevista con el protagonista *Las conversaciones de San Cristóbal*. Es una serie de preguntas y respuestas entre el autor y su personaje sobre el arte en general, la literatura, los personajes históricos, sobre la filosofía de la vida, aquí sacamos unos fragmentos:

-Bueno..., o había que ser como Picasso, dispuesto a aceptarlo todo.
¿Usted conoce a Picasso, no? Me importaban demasiado los demás.
Callo. Se veía que no tenía nada que decir.
-En tantos años en México, ¿a qué se ha dedicado?
Sonrió a medias, alzando la comisura derecha de sus labios:
-¿Yo?...al mestizaje.
Rio, se hizo soez:
Me hice pintor de brocha gorda. Los españoles no somos gentes bien educadas, señor. (AUB: 1999, 304)
-Lo único que se queda del hombre es arte. ¿Se da cuenta, Aub? El arte...El arte en ruinas, con lo queda mejor. Aderezarlo es arte del tiempo, que en algo ha de entretenerse... ¿se da cuenta?
Sus ojos se brillaban con malicia.
-No queda nada más. Lo demás desaparece. Y a mí me tiene sin cuidado. No se preocupe: la literatura también es una de las bellas artes, como las figurillas de azúcar de doña Soledad. Todo es folklore. (Aub: 1999, 328).

Como podemos observar también que existen muchas escenas con réplicas en la novela, un ejemplo sería el siguiente:

-sí – le dije en broma- y por haber nacido catalán.
Volvió a sonreír:
-¡Quien se acuerda de eso!
Pero de ahí en adelante hablamos catalán. Y de Cataluña. Parecía otro...²

¹ Vílchez Ruiz, C. E., op. cit., p. 504.

² Vílchez Ruiz, C. E., op. cit., p. 310.

En su análisis, Joan Oleza¹ defiende el embrollo que supone la estructura de la obra y reconoce que desenmarañarla va a suponer un enorme esfuerzo para poder bien entenderla, ya que se está ante una pluralidad que contiene un poco de novela, de historia, de lo íntimo y personal, de lo cotidiano así que una multitud de notas para confundir al lector. Esta pluralidad de contenidos son las herramientas y los útiles que usa el autor como materiales de trabajo, en su necesidad de asentar una verdad que autentifique su “no verdad”, asunto que le presta ser a la vez tanto un historiador, un escritor, y un artista entre otras funciones. Lo que explica Max Aub mismo en su obra:

Doy, pues, primero, cuenta y razón escueta de los acontecimientos que juzgué más significativos de la época (1886-1914).
Luego vida y obra, tan interdependientes (los cuadros y dibujos, apartes forzosos, se colocan donde ofrecen mejor luz).
A parte, sus escritos. A parte también, sus declaraciones y los pocos artículos que se escribieron a cerca de su obra, a final las dos conversaciones que tuve con él, en San Cristóbal, sin saber quién era.
Es decir, descomposición, apariencia del biografiado, desde distintos puntos de vista, tal vez, sin buscarlo, a la manera de un cuadro cubista².

Existe también una modalidad de versos libres, que se nota mucho en la parte “*Cuaderno verde*”, citamos a modo de ejemplo este fragmento:

Pintar con el deseo
No pintar por necesidad
Pintar como se piensa, sin darse cuenta.
El instante no poético: volverlo.
Las relaciones no son funciones del punto de vista
Lo ilógico es un efecto de perspectiva...(Aub, 293).

Una lectura detenida nos lleva a notar que el libro está escrito en una forma de que sus componentes estén interrelacionados, y cada uno de ellos coopera en la construcción de la biografía del pintor al estilo cubista, es decir adoptar unos puntos

¹ Oleza J., (1994), *Max Aub entre vanguardia, realismo y postmodernidad*, Ínsula. pp. 25-33.

² Aub, M., op. cit., p. 2.

de vista múltiples, diversos sobre el mismo objeto como lo explica Federico Gerhardt¹ y Max Aub lo confirma con este párrafo:

Lo que importa es la vida. Por eso hay que dar la misma importancia a todo y a todos los aspectos de las cosas, de los hombres. Darlos en conjunto, completos, procurando no olvidar nada. Por delante y por detrás, por arriba y por abajo. Una pintura total. Sin olvidar lo que nos funda: los objetos desde el punto de vista de dios, que tiene mil ojos. (AUB: 1999, 258)

Explica Dolores Fernández² que la estética textual de Jusep Torres Campalans está afectada por la inclinación artística de Aub y que remonta al vanguardismo, y que se expresa en un lenguaje hondo, con muchas reflexiones sobre el hombre y el mundo citando una digresión del mismo en este fragmento: “*¿Qué es el hombre? Lo han defendido miles: el único ser que sabe que tiene que morir, que sabe que hace, que escoge, que cree en Dios sin duda. Pero lo más el único que miente*” (Aub: 1999, 260).

Es de notar la atención al detalle cuando habla del pintor hasta en los simples momentos de su vida cuando dice:

Torres era un buen mozo, y hubiera sido más si no le hubiera entrado la ventolera de afeitarse la cabeza por amor de la higiene que le inculco un padre en el seminario. Su lavado de dientes llegó a ser famoso entre sus conocidos, no por repetido sino por tardado. Figúrese: ¡para que quince años después se acordaran esas mujeres! Untaba el cepillo con pasta, de punta a punta y se restregaba, de arriba abajo, de abajo a arriba, de frente, el lado derecho, el lado izquierdo, veinticinco veces con cada posición. Lo había leído en un prospecto...” (AUB: 1999, 96).

¹ Federico Gerhardt: “*Tres epígrafes y uno solo verdadero: Jusep Torres Campalans o el lugar de la ficción en la historia del arte*”, <http://www.fahce.unlp.edu.ar-21/02/2015>.

² Dolores Fernández Martínez, (2002), “*La imagen literaria del artista de vanguardia en el siglo XX: Jusep Torres Campalans*”. Universidad Complutense de Madrid. p.6.

2.2. La intertextualidad:

La intertextualidad que es cualquier texto inserto en el discurso, como lo explica Julia Kristeva¹, se presenta también en forma de palabras ajenas al español que es normalmente la lengua de Max Aub. En la novela se insertan una variedad de vocablos en lenguas extranjeras como:

En francés: «*au nom de la loi je vous arrête* » p.74, aparece en apartado *Notas*, donde Aub cuenta un asalto de la casa de Madelaine y el arresto de un anarquista.

«*Bonne à tout faire* » p.134, esta expresión aparece en la parte *Biografía*, cuando el autor hablaba de la luz como elemento esencial en la pintura cubista, y la cita en medio de su frase diciendo: «...una luz creada, “*bonne à tout faire*”, nunca molesta, puesta ahí, por Dios...»

“Vive la France” p.317, con esa expresión Aub refería a un pintor comunista llamado Pablo, que estaba pintando un cuadro cubista cuando grita: ¡viva Francia!

En alemán : «*Der naturmystische irrationalismus in Deutschland* »p.84

En italiano: «*ciascuno a suo modo* » p.80, “*Ma non é una cosa seria*” p.321.

En latín: “*in albis*” p.182

En catalán: “*Plora el Conflent, sos pagesius i pobles*”, p.115.

Incluso Aub usa unos términos que son típicos de la cultura mejicana como: *el pozol*, p.319, (de la comida chiapaneca como lo explica él en notas de *Las conversaciones de San Cristóbal*.

Las comunidades de Tzeltales y Tzotziles (p. 333), que se ubican en Chiapas, un estado libre y soberano de Méjico.

¹ Kristeva, J., (1978) *Le mot, le dialogue et le roman, Sèmiotiké*, Le Seuil : Paris, p. 85.

Existe también una parte que se intitula “*Anales*” y que contiene una multitud de fechas y de datos biografiados de obras y artistas, así que de literatos españoles, catalanes, franceses y de otros países. Los Anales constituyen un gran archivo histórico para el libro, donde el lector puede encontrar todas las pistas y huellas sobre la vida del pintor, se considera esta parte como unos intertextos.

También hay que tener en cuenta que aparecen algunas palabras malsonantes, en lenguaje vulgar y coloquial como: *marica*. (p.207), *las putas*. (p.217), *hijos de...* (p.219), *a la mierda* (p.278).

2.3. La intermedialidad:

La intermedialidad, según Heinrich F. Plett¹, se define como una relación semiológica entre un texto literario y otras artes (pintura, música, cine, canción etc.). Por su parte, Ruth Cubillo Paniagua² plantea que la intermedialidad implica realizar un cambio en la perspectiva desde la cual producimos y analizamos las representaciones de la realidad, es decir, un cambio que involucra tanto a los artistas como al público receptor de sus producciones artísticas.

La intermedialidad surgió con las nuevas tecnologías, a principios del siglo XX, llevadas por los vanguardistas, precisamente de los europeos, sobre todo en pintura, literatura y otras artes, ya que provocaron una ruptura con la realidad e

¹ Heinrich F. Plett, que cita Azcárate Varela L. en su artículo: *Génesis semiótica de la intermedialidad: fundamentos cognitivos y socio-constructivistas de la comunicación*. www.revistas.ucm.es 14/06/2015.

² Ruth Cubillo Paniagua *La intermedialidad en el siglo XXI*, Diálogos, Revista electrónica de Historia, pp. 169-178. <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/dialogos/article/viewFile/8444/11465>.

introdujeron un cambio fundamental en las formas de representarla, manipulando la noción del tiempo y del espacio.

En esta obra existe este aspecto que acabamos de explicar, como lo detalla tan bien Santos Sanz Villanueva¹ en el pasaje siguiente:

Hay un juego inteligente y sugestivo, el de esta biografía, novela, “o lo que sea”, por decirlo a la manera de su autor. Pero en modo alguno entretenimiento gratuito porque en ella, como en todo Aub, está la crónica crítica y escéptica de nuestra época. Y no en su dimensión estética -aunque también en ella-, sino en la humana y social. Lo curioso es notar cómo esta escritura de ayer tiene una plena modernidad que hace que Aub no haya envejecido, como les sucede a muchos autores de su tiempo.

Y para abundar en el sentido de las ideas de Santos Villanueva, hemos probado que realmente la modernidad y la actualidad de Max Aub que hacen que es siempre de moda en el mundo de las artes, es tanto su escritura cubista como la propia producción de cuadros que salieron de su mano. Y la misma fusión arte-literatura que hoy forma parte de lo que se llama intermedialidad es un ejemplo incuestionable sobre el genio de nuestro autor, es una opción más en la vasta gama de cualidad que poseyó y que hacen de él un eterno pionero de las artes y de las teorías.

2.4. Paratextualidad

Gerard Genette² explica que el paratexto es la copresencia alrededor o al lado del texto, propiamente dicho, de la obra; de un texto exterior que la enmarca, la determina y condiciona su lectura con títulos, subtítulos, prefacio, notas, epígrafe, etc.

¹ Sanz Villanueva S., *Jusep Torres Campalans, Max Aub El mundo* (Suplemento *El cultural*) 26 de diciembre de 1999, p. 11.

² Genette, G., (1982), *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris : Seuil, pp. 9-10.

La biografía está concebida de tal manera a encerrar una multitud de elementos paratextuales que aparecen en casi todo el contenido de la obra y todo lo que es fotografías, prólogos, entrevistas, cronologías, notas, epígrafes, fragmentos autobiográficos y testimonios, constituyen una plataforma paratextual según lo explica Rosa María Grillo¹.

Una valiosa información nos la proporciona Carmen Valcárcel² sobre el *Cuaderno verde*³, aprendemos que el texto está copiado originalmente de un borrador en donde el autor asume la posición del yo narrador, en donde se encuentra una gran cantidad de reflexiones acerca del arte y la literatura como la siguiente “*Porqué pintar desde un solo punto de vista? Eso cualquiera. Un pintor, por el hecho de serlo, tiene la obligación de acabar más*”.

Y así como lo hemos mencionado anteriormente, el *Cuaderno verde* de Jusep Torres Campalans que estaba escrito originalmente en catalán con algunos fragmentos en francés y alemán, aparece escrito en español, traducido por Max Aub lo que le confiere carácter de paratexto.

Los otros elementos paratextuales que contiene Jusep Torres Campalans son dedicatorias, citas y notas.

¹ Grillo R. M., “*Escritura de una vida: autobiografía, biografía, novela*”. www.cervantesvirtual.com, 25-02-2015.

² Valcárcel C., op. cit., p. 1515.

³ Aub M., op. cit, p. 228.

La dedicatoria está dirigida a André Malraux, escritor y político francés, amigo de Aub. Hay que recordar que esta amistad es antigua ya que los dos, el autor y el director, rodaron juntos la película *Sierra de Teruel* en 1936 en plena Guerra civil española.

Aparecen además textos sobre la verdad, la mentira y la creación que pertenecen a celebres escritores de la literatura española y a pensadores, como Baltasar Gracián, Santiago de Alvarado y José Ortega y Gasset. Todo este material, Max Aub lo prepara como una plataforma a la estructura de su obra.

La principal paratextualidad que se incluye al libro reside en el hecho de que cada una de las siete partes: *Prólogo indispensable*, *Agradecimientos*, *Anales*, *Biografía*, *Cuaderno verde*, *Las conversaciones de San Cristóbal* y *Catálogo* tiene un conjunto de notas situado al final de las mismas, excepto el *Catálogo* cuyas notas se insertan a pie de página. En los dos casos, las citas presentan textos, comentarios críticos, referencias bibliográficas elaboradas a la manera de una monografía de arte que confieren a la biografía el carácter de documento de referencia por la calidad del trabajo de investigación de alto nivel que contiene, por su profundidad y exhaustividad.

3. Temporalidad y espacialidad

3.1. La temporalidad

3.1.1. El tiempo real

Para una breve cronología de la vida del protagonista, aprendemos que nació en 1886, en Mollerusa en Lérida, y que de niño de apenas 12 años, escapó sin razón, de sus padres, para irse a Gerona. Luego su rastro aparece en Palamós en donde pasó unos meses, trabajando en el puerto (AUB, 95).

Estuvo siete años en Gerona, entre 1898 y 1905, pero era inestable y cambió muchas veces de oficio (AUB, 96). Se enamoró de Juana Muñoz, y cuando ésta se traslado a Barcelona, la siguió. A raíz de una altercación con ella, se separaron. Fue en Barcelona en donde conoció a Picasso (AUB, 98), lo volvió a encontrar Paris en 1906.

Durante los doce años que transcurren desde su viaje a Barcelona hasta su paso a Francia, Jusep Torres Camplans permaneció en Gerona en donde trabajó, como cartero sustituto.(AUB, 111).

Viajó en 1905 a Barcelona para reencontrarse con Pablo Picasso, pero no logró a verlo, porque estaba en Paris (AUB, 115). A raíz de la Primera Guerra Mundial, se prepara a irse a Méjico (AUB, 193). En un atardecer desapareció, pasando a Francia por Puigcerda, y no regresó nunca más a España (AUB, 114).

El tiempo transcurrido entre su niñez y madurez en España se para a su viaje al Nuevo Continente, en donde el tiempo de ficción parece reflejar el lapso de tiempo vivido por el autor y sus vivencias y su muerte.

Luego, en donde la ficción toma el paso sobre la realidad, es decir cuando Max Aub intenta persuadirnos que existe este hombre y que lo añora y quiere volver a verle, fue en esta declaración que hace: *“Al regresar de Europa, en diciembre de 1956, procuré saber si podía volver a verle. Supe de su muerte. Nadie ha podido precisarme la fecha, ni el lugar, no he tenido ocasión de volver a Chiapas”*.

3.1. 2. El tiempo ficticio

Para estudiar el fenómeno del tiempo en *Jusep Torres Campalans*, nos basamos en los aportes de Miguel Ángel González Sanchis¹ que revela que *“el desajuste temporal que se observa sobre el aspecto del tiempo y que aclara como siendo el influjo de las teorías de vanguardia sobre la concepción y tratamiento del tiempo como continuidad, duración y globalidad”*.

Entonces se presenta la novela a partir de un flash back, un retorno sobre el pasado, cuando aprende su muerte y deja de viajar a Méjico y se pone a escribir su vida. Para dar fe de este encuentro efectivo, menciona su amigo Jean Cassou, que es una señal para la lectura y como para confirmar una irrealdad.

Para restablecer el tiempo de la narración dentro de la obra debemos sortear entre los capítulos. En el apartado llamado *Prologo indispensable*, ve el autor una necesidad por explicar la razón de su escritura, así dice que en 1955 le invitaron a dar una conferencia sobre Cervantes en Tuxtla Gutiérrez, capital del estado de Chiapas.

¹ González Sanchis M. A., *“una lectura cubista en la obra de Max Aub”*. www.cervantesvirtual.com 13/03/2015.

A continuación, cita la fecha de 1956 para indicar que viajó el año anterior, refiriéndose a 1955, a París a contarle a su amigo Jean Cassou su encuentro con un personaje muy singular, Jusep Torres. Con ello nos situamos en 1957, fecha que enlazará con el final de la novela cuando Max al regresar de París en diciembre de 1956, decide reencontrarse con Jusep cuando ya está enterado de su muerte, entonces deja de viajar a Chiapas.

Biografía capítulo II:

La trayectoria del Jusep joven corresponde a los años 1903-1904 cuando huye a Barcelona y conoce a Picasso:

Años después, en 1906, cuando encontró de nuevo a Pablo Ruiz, en París, rememoraron en su *bistro* aquellas andanzas que les parecían viejas; de ahí nació uno de los cuadros más famosos de la pintura contemporánea: *Les demoiselles d'Avignon*"¹.

Biografía capítulo III:

Se vuelve a situar la acción en Barcelona el mismo año que en el capítulo II, antes de recordar el encuentro de París. Se realiza, por tanto, un salto temporal atrás, cuando dice Aub: "*Pablo llevó a su amigo -reciente, pero firme; eso se nota en la sangre- a su estudio en la Ribera de San Juan*"².

Biografía capítulo VI:

Se asiste a la vida en común de Jusep y Ana María «*buscaron alojamiento... Encontraron un zaquizamí oscuro, en el Boulevard de Clichy (...) Allí, en el 168, mal*

¹ Aub, M., op. cit., p. 89.

² Ibíd. p. 104.

vivieron tres meses”¹. Luego vuelve al punto de partida, allí donde el protagonista y su mujer buscaban otro lugar más económico para poder vivir.

Biografía capítulo X:

En el año 1912 se cambiaron a la plaza Dancourt. Conocen por entonces a Guillermo Wolf y a su mujer Germaine. Se introducen datos de esa amistad, anticipando la acción:

A más le llevó el amor, en 1914, con la guerra (...) se negó a volver a su patria (...) Lo encarcelaron (...) El 15 de agosto le dieron por desaparecido. Debió morir en los lindes de Alsacia (...) Todavía lo alcanzó Jusep, en Burdeos, la víspera de embarcar para México. Pensó varios días en el buen alemán (...) El amor es una cosa rara, pensaba mientras tendía elementales redes para convencer a una norteamericana, no muy joven, de que le prestara sus relativos encantos durante la travesía. Fue fácil y aburrido².

Aunque la ambientación de la novela sea la de la Primera Guerra Mundial, siempre hay que tener en cuenta los presupuestos que lleva el autor en su subconsciente, él de la Guerra Civil Española, e incluso si situara a los hechos y personajes en una época anterior y como lo explica José Ángel Sainz³:

Max Aub se adentra a fondo en las memorias del conflicto civil español y de ese trámite surge un mundo que al transmutarse en el espacio de la escritura y la ficción, es mitad verdadero y mitad imaginado, y se nota incluso, en los documentos testimoniales que es una mezcla de realidad y ficción, y el tiempo se varia, se confunde entre los dos mundos, el histórico de Aub, y lo de la memoria colectiva, que quiere preservar de una manera específica, es un deseo de reflejar la realidad pasada y quizás, de mejorarla corrigiéndola, con un claro propósito, luchar contra el exilio, el olvido, él se considera como rehén de su pasado, el individuo desplazado encuentra en la escritura una cualidad perdurable que aporta espacio tangible al recuerdo donde anclar el tiempo.

¹ Aub, M., p. 133.

² Aub, M., op. cit., p. 172.

³ Sainz J. A., “Max Aub testigo del siglo XX”- www.google.es – 02 / 03/ 2015.

Gérard Genette dice¹ “*La historia y la narración no existen para el lector, sino es por meditación del relato*”; esta concepción la explica Jacqueline Covo² dándonos el ejemplo de la parte titulada “*Cuaderno verde*”, se trata del prólogo presentado como una simple nota editorial, en donde se encuentra el diario íntimo de Josep Torres Campalans.

En nuestro caso, el prólogo es una herramienta para compensar una carencia vista como una sustitución que es el prólogo, al menos es ésta la intención que quiere hacernos sentir el autor. Y como lo explica Jacqueline Covo³:

El prólogo sirve, fundamentalmente, para hacer notar la incapacidad del biógrafo de intervenir en la dinámica temporal de una narración fijándole un orden cualquiera, aunque, implícitamente, preanuncie su intervención en lo que respecta al ordenamiento causal y interpretativo. El cuaderno verde pretende trazar una biografía que trascienda las acciones del personaje para centrarse en su razón de ser en el tiempo en su consistencia simbólica.

Entre pasado y presente el autor manipula el tiempo, usando su trayectoria del exilio, como lo afirma aquí Mari Paz Balibrea Enríquez⁴:

Busca el pasado en los espacios, en los olores, en los sabores, en las gentes, intentando establecer a partir de esos indicios, una continuidad con su presente que dé sentido a su presencia en España, y por extensión, a la del exilio republicano que él siente representar. Ese intento fracasara a sus ojos completamente, derrumbándose con ello en ese texto el sentido de esa labor de años de ir trabajando para mantener una continuidad española viva.

Explica Jacqueline Covo⁵ diciendo que la impresión que deja la lectura del libro es la de haber sido concebido a modo de unos apuntes espontáneos, al antojo de la inspiración:

¹ Genette, G., J., (2001), “*Lingüística y teoría literaria*”, Cindax, Siglo XXI . P.54.

² Covo, J., que cita Gerard Malgat, (2007), *Max Aub y Francia o la esperanza traicionada*, Editorial Renacimiento. p. 173.

³ Covo, J., op. cit., p. 174.

⁴ Balibrea Enríquez. M. P., (2007), “*Tiempo de exilio*” Editorial Montesinos, p .189.

⁵ Covo, J., op. cit., p. 174.

El personaje anota sus reflexiones siguiendo un curso que imita, en su discontinuidad la corriente del pensamiento. Las elipsis, los saltos, aparentemente ilógicos, de un tema a otro, la alternación de lo corriente y cotidiano con lo dramático o con los grandes hechos históricos permiten reconstruir un ritmo cuyo equilibrio reside en la mezcla de pasado y presente, de prosaico y grandioso, de personal e histórico.

Por su parte, Pérez Bowie¹ explica que bajo el aspecto de una biografía, Max Aub nos presenta la vida del protagonista a través de documentos, de manifestaciones de testigos, de sus propias obras, que se consideran como una garantía acerca de la veracidad de la información que se nos transmite, para lo cual nos sitúa la acción en un momento histórico y cultural concreto, es decir un tiempo real, con el objetivo de provocar en los lectores una lectura no ficcional de su obra, y dotar a su texto de diferentes marcas que le pueden dar aspecto real tal como fotografías, la reproducción de sus cuadros y diversos textos, etc.

3.2. La espacialidad

3.2.1. Topografía

La topografía en este libro es múltiple, ya que no hay que perder de vista que no es una narrativa corriente, la propia presentación del libro hace que los lugares sean variados.

Antes que nada nos interesa centrarnos en la biografía propia del personaje para poder cercar la topografía concreta que se nos ofrece. Se destacan tres ubicaciones geográficas principales que son España, Francia y México. Pero, en la

¹ Pérez Bowie, J. A., “*Max Aub: los límites de la ficción*”, Actas del congreso internacional. Barcelona-
www.google.es – 04 /03/2015.

creación de los espacios, ¿cómo procede el autor y qué pretextos se le presentan al momento de escribirlos?

Para contestar a estas interrogativas no referimos a lo que Michel Collot¹ define como el “*espacio en la escritura*” como una especie de lugar privilegiado en donde se produce el encuentro del hombre y de la poesía y donde se celebra la creación del lenguaje, es decir que tres factores van a hacer posible una escritura: “*Jusep Torres Campalans*”, que lleva una dimensión insospechada:

La llamada del mundo enigmático, expectativa de palabras inéditas, vagabundeo de la escritura entre las líneas del poema y las del paisaje: en cada uno de estos momentos la conciencia poética está confrontada a lo desconocido, a un margen de indeterminación que constituye de modo ejemplar como conciencia de horizonte.

Max Aub que reflexiona sobre los espacios de vida en la escritura, dice “*La vida de un hombre puede escribirse, debiera escribirse, dividirse, según no sólo los lugares sino las casas donde vivió*”².

Esto nos hace pensar en el filósofo francés, Gaston Bachelard³, que Alega que “*cubrimos el universo con nuestros diseños vividos, no hace falta que sean exactos, sólo que estén en reflejados sobre el modo de nuestro espacio interior.*

¹ Collot, M., que cita Daniela Evangelina Chazarreta, Universidad nacional de la Plata CONICET. *Construcción del paisaje en la poesía de Vicente Gerbasi: Los espacios cálidos*. <http://www.saber.ula.ve/> 16-06-2015.

² Aub, M., op. cit., p. 134.

³ Bachelard, G., (1965), *La poética del Espacio*, México Breviarios Fondo de Cultura Económica, p. 42.

El lugar donde vivimos es el espacio de la memoria como lo define Michel Collot, es aquel lugar que permanece en la obra y que puede haber desaparecido o no, en la vida real, con los ensanches y las urbanizaciones posibles. Tenemos a continuación una muestra topográfica que retrata las vivencias de Jusep y su compañera en la capital francesa:

En la rue Rambuteau conoció París metódicamente (...) descubrió a Gauguin y a los fauves. Durante los días de boulevard Clichy reanudó su devoción por Picasso. En la rue Caulaincourt -de fines de 1907 hasta julio de 1909- corrió la gran aventura del cubismo y se relacionó con algunos anarquistas. En la plaza Dancourt, donde se alojó hasta agosto de 1914, hizo amistad con Mondrian, tramó las tramas y se produjo la ruptura final¹.

Un interesante estudio de Rosa María Grillo² nos aporta aclaraciones sustanciales sobre las etapas de la vida de Jusep Torres Campalans que escalona en tres períodos:

Primera etapa: entre 1886 y 1905, con el siguiente itinerario: 1886 Mollerusa, Vich y Gerona, 1898, Barcelona y Gerona. Esa etapa se caracteriza por la búsqueda de un “Nosotros” desde un “Yo”. La primera huida, en 1898, no es pura casualidad, fecha que coincide con un acontecimiento de gran trascendencia social: el desastre del 98 que tanto impactó a los escritores y que influyó en Picasso y en el propio Jusep. Huye de la represión del seminario de Vich. La segunda huida, de Gerona a Barcelona en busca de una mujer mayor que él. Empieza entonces a pintar.

La segunda etapa: París, desde 1906 hasta 1914. En 1906 huye a París empujado por los acontecimientos políticos de Cataluña y por problemas personales en su relación con la mujer. Es la época de las Pinturas Fauves, del primer cubismo y de su evolución hacia el arte abstracto.

La tercera etapa: Chiapas, desde 1914 hasta 1956, esta etapa está marcada por un gran evento histórico, que es la primera guerra mundial en 1914, el pintor huye a Chiapas. Ha perdido la fe en los hombres, pero no en el hombre. Dejará de pintar y su vida contemplativa se centra a sólo mirar y esperar. Es una vuelta al Yo.

¹ Aub, M., op. cit., p. 134.

² Rosa María Grillo, op. cit. p.57.

3.2. 2. Espacio ficticio

Los lugares son significativos en la vida del protagonista, pero ya que todo es una invención, es decir es solo en el espacio de la mimesis que estos lugares existen, nos queda explicarlos a través del autor, Max Aub y cómo se las arregló para ubicarnos en unos espacios significativos, y al fin y al cabo, como lo señala la estudiosa Rosa Maria Grillo¹:

Estas huidas de Jusep Torres y los espacios señalados, se pueden relacionar con los momentos decisivos y cruciales de su vida, la relación con los otros, con la mujer; con el componente artístico reflejado en su obra y consigo mismo. Jusep Torres Campalans es la vida, la propia del ser humano, cuyo proceso existencial va desde un Yo a un Nosotros, y viceversa. De lo individual a lo colectivo, y de éste a lo individual, siempre con un aprendizaje existencial.

El personaje busca en los espacios la posibilidad de su felicidad terrena, el paraíso. Cuando no lo encuentra, porque pierde la fe en los hombres, huye en busca de otro espacio, entonces el autor le crea su espacio ficticio, donde esa idea de felicidad sea posible y el lugar idílico no es nada más que Chiapas.

Entonces esta busca de la felicidad está ligada al espacio, lugar soñado en donde se puede vivir sin las hostilidades del mundo circundante, lejos de la velocidad cotidiana y de la agresión de los demás y como lo confirma Maurice Blanchot²:

El discurso literario se ha encargado, al usar los medios de que dispone para decir la violencia, la vacuidad de los lugares; se propone sobre todo abrir este otro espacio, el espacio de la obra: “el que no se puede alcanzar, el único que valga la pena de alcanzar”.

¹ Sanz, Álvarez, M. P., “*La narrativa breve de Max Aub*” Fundación Universitaria Española, 2004. p. 172.

² Blanchot, Maurice, (1982), *L'espace littéraire*, Edit. Gallimard, Paris, p. 56.

La maestría que se hace alarde Max Aub en su creación es persuadirnos de la realidad de una irrealidad lo que corrobora Ana Calvo Revilla¹ al subrayar que el autor crea:

un mundo ficcional con instrucciones que no son propias de la realidad efectiva, pero con la que guarda fuertes relaciones de semejanza, sabiendo que nunca ha existido Jusep Torres Campalans, si los testimonios de elementos espaciales y culturales que lo rodean, él siempre reserva una gran verosimilitud a lo narrado.

Así es que el estudio del espacio confirma que la creación ficcional de Max Aub ha surtido sus efectos en nuestras lecturas ya que hemos buscado las autentificaciones topografías, aunque vengan del mundo de la ficción para averiguar su verdadera existencia.

¹ Calvo Revilla A. “*Ficción y realidad en Jusep Torres Campalans*”. El Correo de Euclides. N 1, 2006. P.431.

Capítulo III.

La multiplicidad de la obra.

Capítulo III. La multiplicidad de la obra

Este apartado en el que se intentará dejar claras las justificaciones de una obra múltiple, constará de aportaciones que hace Max Aub en el campo pluridisciplinar del arte pictórico y del arte literario, ya que la novela del corpus de estudio presenta ser una hibridación de artes, para no decir de géneros. El hecho que la obra se haya llamado una monografía de arte no es gratuito, esto se averiguará a través de la temática de los cuadros. En cuanto a su autoría y todos los alegatos que aporta el escritor para dar fe de ella misma, indagaremos en los entresijos de su discurso que discurre entre verdad y mentira, para aclararlo.

1. Una obra excepcional

En esta obra se narra la historia de un imaginario pintor catalán vanguardista llamado Jusep Torres Campalans. Dice el escritor haberlo conocido en 1955 en la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, cuando iba dar una conferencia sobre el 350º aniversario de la publicación del Quijote, y es a partir de este encuentro que se pone a contar la vida de este pintor famoso que vive alejado del mundo y de la civilización, a quedarse aislado con los indios chamulas de Chiapas en México.

1. 1. Razones de una creación

Entre los elementos que constituyen el “circuito de la comunicación” –según el lingüista Román Jakobson¹ predomina la importancia del mensaje en sí mismo, su forma (selección de palabras y estructuras), más que su contenido (referente, de qué

¹Jakobson, R., (1973), *Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie, Questions de poétique*. Seuil: Paris, p. 15.

se habla), no es que el contenido no pueda ser importante, muchas veces un escritor tiene un mensaje importante que quiere transmitir, o hechos reales que quiere contar, sin embargo, decide no hacerlo como periodista o historiador, sino a través de una forma estética especial: un poema, una novela, una obra teatral. Entonces, la intención estética, la focalización en el cómo se construyó el texto, es la primera característica que define lo literario.

Dice Ignacio Soldevila Durante¹ que:

El contexto histórico de la obra narrativa de Aub nos lleva a distinguir dos tonalidades estéticas de su estilo literario a partir de dos periodos principales en su vida, primero el periodo de la guerra civil española, donde se identifica una producción literaria de grandes rasgos, con criterios de abstracción y purismo.

El segundo periodo es a partir de su exilio mexicano en esta época se caracteriza el estilo de Aub por la influencia de sus propias experiencias y el compromiso humano, sin olvidar su capacidad de fabulación y imaginación poética.

Pues a pesar de ser publicada en 1958, *Jusep Torres Campalans* es una obra que reúne los parámetros de la estética del cubismo como movimiento artístico. que apareció en Francia a principios del siglo XX²

En el análisis profundizado de Carmen Valcárcel están las explicaciones que aclaran las motivaciones de Max Aub en esta creación; partiendo de una reflexión que hace nuestro autor en su libro: “*en el fondo, es lo que buscaba desde el principio: un alfabeto. Las palabras de la pintura*”³ (*Cuaderno verde* 1999:232), nos explica que todo es invención en el libro, que Max Aub usa la deconstrucción

¹ Durante Soldevila. I, op. cit., pp. 13-61

² Irizarry I., (1979), *una biografía cubista Jusep Torres Campalans de Max Aub en la broma literaria de nuestros días*, New York: Eliseo Torres. pp. 79-110.

³ *Ibíd.*, p. 108.

cubista, -para retomar el concepto de Jacques Derrida- del texto y la descomposición cubista de la pintura, logrando un inesperado resultado en que la falsedad reina. Todo es inventado, el artista inexistente, la biografía no es motivada por ninguna personalidad ya que el personaje es inventado. Y como en una composición de dómino, cuando cae el primero se siguen todos los demás. La negación es continua, la familia de Jusep Torres Campalans no existe, su amistad con Pablo Picasso tampoco. Todos los testimonios que llenan el libro, acerca de Jusep Torres Campalans no son auténticos, los artículos de prensa y crítica de arte son falsos y cuando se llega a los cuadros, son reales pero no son de Jusep Torres Campalans¹.

1.2. Una monografía de arte

Vílchez Ruiz² explica en su artículo que se trata de una monografía de arte porque el autor expone la dimensión artística y literaria basada sobre un *bagaje confeccionado cuidadosamente* en el libro, y todos los testimonios están presentes para darle certeza a la vida del pintor y confiar una verosimilitud al texto: cronología histórica entre 1886 y 1914 (*Anales*), detallada biografía del artista con ilustraciones fotográficas, catálogos de sus obras, testimonios y juicios críticos de personajes que son reales y de otros que nunca han existido, inventados por el mismo autor con el fin de darle un aspecto de realidad a la vida del pintor.

Las notas puestas al final de cada capítulo representan como una forma de monografía de investigación, entrevistas: *Las conversaciones de san Cristóbal*, *Cuaderno verde*: Reproducciones de algunos de sus cuadros, e incluso para

¹ Valcárcel, C., op. cit. p. 1514.

² Vilchez Ruiz, C., E., op. cit.

completar su falsificación inventada, nos comunica Tomas Álvarez¹ en su artículo, que Max Aub tuvo que pintar unos cuadros y los puso en una exposición en una galería en Nueva York, como obras originales del pintor para engañar más al público. Pues aquí descubrimos un talento doble “*el pintor que escribe y el escritos que pinta también*”, y eso es una característica estética de los autores que se distinguen por su amplio pensamiento y talento, como dice Julio Ramos cuando explica la relación que existe entre pintura y literatura: “... *El escritor ha de pintar como el pintor. No hay razón para que el uno use de diversos colores, y no el otro*”².

Dice Vílchez Ruiz que entre los elementos que pueden participar en el embellecimiento del estilo de la novela es la estética cubista introducida en el libro, y a lo mejor eso es típico de Aub para que sus lectores no se aburren de su estilo, entonces el hecho de ser un pintor que pertenece a la generación del cubismo como movimiento artístico le permite al lector a medida que avance su lectura, oscilar entre estética literaria y otra cubista pero unidas en una sola historia³.

Aparecen textos sobre la verdad, la mentira y la creación que pertenecen a celebres personajes del pensamiento y de la literatura española, como Baltasar, Gracián, Santiago de Alvarado y José Ortega y Gasset, todo esto Max Aub lo prepara como una plataforma a la estructura de su obra.

Quizás la belleza de la novela también existe en la complejidad de su estructura que exige al lector un enorme esfuerzo para poder entenderla bien, porque

¹ Álvarez T., *Torres Campalans. El Max Aub cubista*, www.guiarte.com. 12-06-2015.

² Ramos J., *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. p. 220.

³ Carmen E. Vílchez Ruiz, C., E., *Op cit.*

en ella el autor manipula lo novelístico, lo histórico, lo personal, lo personal, lo diario, y el despliegue de notas¹. Para confundir al lector, el autor los usa como materiales de su trabajo, a veces necesarios para fortalecer la credibilidad de la historia, y en ese proceso el autor se transforma en multifunción de historiador, novelista, cronista o artista, y el mismo Max Aub resume esa multiplicidad de materiales cuando dice:

Doy, pues, primero, cuenta y razón escueta de los acontecimientos que juzqué más significativos de la época (1886-1914).
Luego vida y obra, tan interdependientes (los cuadros y dibujos, apartes forzosos, se colocan donde ofrecen mejor luz).

Aparte de sus escritos, aparte también, de sus declaraciones y los pocos artículos que se escribieron acerca de su obra, dice Max Aub² que tuvo dos conversaciones en San Cristóbal, sin saber quién era Jusep Torres Campalans, es decir, descomposición, apariencia del biografiado, desde distintos puntos de vista, tal vez, sin buscarlo, a la manera de un cuadro cubista.

El lector puede notar que el libro está escrito en una forma de que sus componentes están interrelacionados, y cada uno de ellos coopera en la construcción de la biografía del pintor al estilo cubista³, es decir adoptar unos puntos de vista múltiples, diversos sobre el mismo objeto como lo explica Federico Gerhardt⁴, esto es una característica del texto de esta novela, debida a la multifunción del autor que hemos mencionado.

La estética textual de *Jusep Torres Campalans* como lo vemos está afectada por la inclinación artística de Aub y que remonta al vanguardismo.

¹ Oleza J., op. cit., p 25-33.

² Aub, M., op. cit., p. 2

³ Oleza J., (2003), *Jusep Torres Campalans o la emancipación del apócrifo*. Valencia, p. 301-330.

⁴ Federico G. *Tres epígrafes y uno solo verdadero: Jusep Torres Campalans o el lugar de la ficción en la historia del arte*. www.cervantesvirtual.com 11-05-2015.

Hay que recordar que Max Aub es un escritor cuyo estilo se ha puesto en metamorfosis continua como lo hemos señalado anteriormente, en este caso ha usado una técnica de tridimensionalidad, es decir transformó al protagonista.

Jusep Torres Campalans se presenta con un currículo inventado con muchos elementos autobiográficos propios del autor y esto deja al lector la libertad para que lo observe desde diferentes puntos de vista, y así parece haber sido creado literariamente utilizando una técnica de escritura “cubista” como lo afirma Ottmar Ette: “*la figura del artista aparece siempre nueva al ser iluminada y bosquejada desde diferentes perspectivas*”¹.

Incluso el mismo autor lo confirma también cuando dice en *Prólogo indispensable*: “*Es decir, descomposición, apariencia del biografiado desde distintos puntos de vista; tal vez, sin buscarlo, a la manera de un cuadro cubista*”².

En la parte *Cuaderno verde* el texto está copiado originalmente como un borrador del artista por el autor que está en la posición del (yo) narrador, encontramos una gran cantidad de reflexiones acerca del arte y la literatura, presentados en forma de una relación del desarrollo progresivo de una interpretación artística vanguardista y una estética implícita de los mismos textos de Max Aub, por ejemplo en este pasaje: “*Porqué pintar desde un solo punto de vista? Eso cualquiera. Un pintor, por el hecho de serlo, tiene la obligación de acabar más*”³

¹ Ottmar E. (2002) *Vanguardia, Postvanguardia, Posmodernidad. Max au, Jusep Torres Campalans y la vacunación vanguardista*. Revista de Indias, n° 226, pp. 675-708.

² Max Aub, p. 20.

³ *Ibíd.*, p. 228.

De este fragmento podemos entender el cuestionamiento planteado por Ottmar¹, respecto al desarrollo de las técnicas de pintura o “la estética artística” desde un punto de vista literario, con el fin de adquirir un nuevo significado, o sea el empleo de determinadas técnicas, permite trasladar la linealidad de la literatura a la simultaneidad de la pintura, y así crea “una pintura global”. Dice Max Aub en *Cuaderno verde* “en el fondo, es lo que buscaba desde el principio: un alfabeto. Las palabras de la pintura”² (Aub, 1999: 232).

La presencia de una parte que se intitula “*Anales*” contiene un montón de fechas y datos biografiados de obras y artistas, o literatos españoles, catalanes, franceses y de otros países, constituye un gran archivo histórico para el libro, donde el lector puede encontrar todas las pistas y huellas sobre la vida del pintor, también se encuentra frente a un espacio literario artístico de una riqueza universal.

Dice Soldevila³ que según la división de la obra en siete partes, nos da la impresión que el autor quiere dejar al lector que efectúe una lectura determinada de la misma forma del gran pensador Jorge ortega y Gasset cuando afirma “*hay que considerar cada obra de arte como un pedazo de la vida de un hombre*”⁴

Cada parte del libro presenta un aspecto de la figura de Campalans y las características formales de su biografía, es decir una estructura fragmentaria desde

¹ Ottmar E. op., cit., p. 698.

² Irizarry Estelle. op. cit., p 108.

³ Soldevila Durante, I., (2003), *El compromiso de la imaginación, vida y obra de Max Aub*, Valencia, p. 69.

⁴ Aub M. Opcit. P 213.

puntos de vista, textualizados en entrevistas, artículos críticos, relatos biografiados, etc.

Se usó también en esta obra una tipología narrativa tradicional, adaptada en *una estructura abierta que se activa como la interacción del lector*, así lo comenta Fernando Huici¹, es decir Aub busca una complicidad de este lector en el acercamiento al personaje ficticioso, y aceptarlo como si fuera real.

Un texto *literario siempre pertenece al mundo de la ficción*, aunque estuviera basado sobre un hecho real. Incluso, aunque se respetaran los datos de lo realmente sucedido, al ser trasladado a la literatura, pasa a “otro mundo” a “otra dimensión”. Por eso, la palabra “mentira” no tiene sentido cuando leemos literatura. Hay un acuerdo entre el escritor y los lectores: ambos saben que tienen libertad y que pueden dejar correr la imaginación.

El autor tiene derecho a romper las reglas de lo real, porque hay una ruptura entre la realidad y el pasaje de esa realidad a la literatura o sea a la mimesis (imitación). Es más, el autor puede *romper aun las reglas de lo que es verosímil*, es decir, creíble o posible, hemos a continuación lo que opinan algunos teóricos españoles de esta práctica aubiana. Santos Sanz Villanueva² comenta en este sentido que:

Esta obra JTC práctica el juego ilusorio de poner a prueba las fronteras entre verdad y mentira, realidad y ficción, y Torres Campalans responde a un estímulo variante. Aunque se mantiene el perspectivismo -voces que opinan o

¹ Fernando Huici. *La vida póstuma de Jusep torres Campalans*. Letra internacional. Otoño 2003. (80), ISSN: 02134721- p.40-41.

²Sanz, Villanueva, S., (1999) <http://www.elcultural.es/revista/letras/Jusep-Torres-Campalans/15474> 26/12/2014.

dan sospechosa fe del pintor-, de pronto encontramos un estudio de corte académico, con notas, bibliografía y un catálogo razonado de sus cuadros.

Abundando en la misma óptica explica Irene Andrés Suarez que:

El juego, por tanto, inteligente y sugestivo, el de esta biografía, novela, “o lo que sea”, por decirlo a la manera de su autor. Pero en modo alguno entretenimiento gratuito porque en ella, como en todo Aub, el lector encuentra la crónica crítica y escéptica de nuestra época. Y no en su dimensión estética - aunque también en ella-, sino en la humana y social. Lo curioso es notar cómo esta escritura de ayer tiene una plena modernidad que hace que Aub no haya envejecido, como les sucede a muchos autores de su tiempo¹

Este libro representa ser una obra híbrida, entre documento y monografía al mismo tiempo que biografía. Es en esta mezcla genérica que se presenta el discurso o escritura del autor real, Max Aub.

Para crear el proceso de engaño, explica Pozuelo Ivancos² que el discurso del autor está basado sobre unas relaciones entre ficción-realidad o verosimilitud-ficción, que imponen a la estructura novelística su construcción, desde un mundo ficticio en que se desarrolla la existencia del protagonista.

Debemos señalar la ficción en el mundo de Josep Torres Campalans como uno de los elementos fundamentales. El autor se inventa una historia que se sitúa dentro de los modelos de “un mundo tipo II”, mundos ficcionales verosímiles, como los llama Tomas Albaladejo Mayordomo³, que lo explica como un mundo construido por el autor contando con su equivalencia en el mundo real efectivo; y en esta obra hay una conexión fuerte entre texto y mundo, que puede crear una confusión entre el

¹ Andrés, Suarez, I., (1998), *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*. Madrid: Verbum., p.p. 67-83

² Pozuelo, Yvancos. op. cit., p. 45.

³ Albaladejo, Mayordomo T., (1992) *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid: Taurus, p. 29.

índice de realidad con él que opera el autor y otro con él que interpreta el lector como mundo ficcional.

2. Hibridación de géneros

2.1. Unas herramientas inéditas

En la estructura de la novela como tal, bajo el aspecto de una monografía, el autor detalla la vida del protagonista, apoyándose sobre documentos, manifestaciones de testigos oculares, de sus propias obras, con el objetivo de cercarse de veracidad de la información que quiere transmitir al lector, por lo tanto cuando escribe, sitúa la acción en un momento histórico y cultural preciso, tratando de provocar en el lector una lectura no ficcional de la dicha obra, y para lograr eso Max Aub añade a su texto unas marcas necesarias, como la reproducción de cuadros, fotografías, la recopilación de varios textos, el catálogo que contiene las 58 obras conservadas, etc., como lo explica José Antonio Pérez Bowie¹.

Max Aub escribió su libro basándose en materiales de referencia y materiales ficticios, igual como lo hizo en *Luis Álvarez Petraña*. Hay que recordar que esta biografía está escrita como lo ve Ana Calvo Revilla², de una forma que permita al lector concebir una objetividad, rigor científico y veracidad del autor, sin sospechar cualquier interpretación subjetiva imaginaria, y todo esto es una garantía para el público, como lo afirma el mismo Max Aub: “*escribí mi relación, valiéndome de otros, dejándome aparte, procurando en la medida de lo posible, ceñir la verdad*”;

¹ Pérez, Bowie, J. A, (1996), *Max Aub: los límites de la ficción*, valencia. P 369.

² Calvo, Revilla A. *Ficción y Realidad en Jusep Torres Campalans, de Max Aub*. www.uv.es/entresiglos/max.11-01-2015.

gran ilusión”¹y no solamente eso, Ana Calvo Revilla sigue en su explicación diciendo que Aub narra esta biografía como historiador, objetivo y veraz .

Basándonos en las aportaciones de la estudiosa, aprendemos que en la construcción de la obra se nota una discreción sobre todo el material recopilado por el autor, con el fin de ofrecernos su vida y sus etapas de una manera más fiable y creíble, de los acontecimientos que han sucedido durante el período que va de 1886 a 1914 al protagonista, los artículos escritos sobre él, las conversaciones que tuvo con Max Aub en San Cristóbal. Todo ese proceso el autor lo hace en un simulacro de realidades creado por él mismo, en donde la mayoría de los datos y documentos citados no existen, y lo peor es que son falsos; incluso evocó personajes históricos para reforzar la verosimilitud de su narración.

Dice Ana Calvo Revilla que : “ *Estas infracciones a la verdad forman parte de uno de los procedimientos artísticos con los que la literatura juega con la realidad - fragmentándola o mezclándola con la imaginación-, y con los que el autor capta la atención del lector*”².

Nos informa Virgilio Tortosa³, que la novela está plagada, desde su inicio, de aseveraciones intelectuales, estéticas, religiosas, y políticas, etc.; son muchísimas las referencias a pintores contemporáneos como Picasso, Rosselló, Casas, Nonell, Gris, Georges Braque, Turner, Mondrian, Modigliani, Seurat, etc.; añade el crítico que hay también alusiones a Tristán Tzara y a Benedetto Croce y define su técnica

¹ Calvo, Revilla, A., op. cit.

² Ibid.

³ Tortosa, V. (1996), “En un lugar del tiempo llamado siglo XX: *Jusep Torres Campalans*, entre el biografismo y la historia”, Valencia-Segorbe. p.495.

afirmando que: “*Aub transparenta y airea su método trabajando en todo momento la verosimilitud para alejar del receptor toda posibilidad de pensar en la ficción de la que se le viene encima*”.

Ana Calvo Revilla¹ nos indica otro de los elementos narrativos utilizados por el autor, que contribuye a crear esta falacia, es la inserción en el capítulo consagrado a los *Anales*, de diversos artículos ya publicados; uno de éstos es el artículo de Miguel Gasch Guardia² publicado en 1957, bajo el rótulo “*Un fundador del cubismo: Jusep Torres Campalans*”, en el que se nos dice: “*Nonell nace en 1883, Picasso en 1881, Gutiérrez Solana, como Torres Campalans, en 1886. Todos con una base común: la impronta de la generación del 98; el interés por los pobres, por los desheredados*”.

Como señaló Baquero Goyanes³, los discursos del autor son uno de los modos usados, para construir la ficción realista de los personajes, la presentación de voces polifónicas, siguiendo al teórico ruso Bakhtin en esta línea⁴, esta técnica se revela de abundantes diálogos, llenos de sutilidad entre nuestro protagonista y personas que han existido verdaderamente, que pueden ser también elementos constructivos de verosimilitud ficcional? apoyan la apariencia de realidad de la construcción ficcional.

¹ Calvo Revilla, A., op. cit.

² Aub, Max, op. cit. p.82

³ Baquero Goyanes, M. (1972), *Temas, formas y tonos literarios*, Madrid: Prensa Española. p.98

⁴ Bajtin, M., (1970) *Poétique de Dostoïevski*, Paris : Seuil, p. 232.

En cuanto a Mayordomo Albadalejo, nos indica que Max Aub crea una nueva realidad, que tiene un carácter imaginario, que implica que la lectura de la obra la aborda una persona con competencia narrativa activa para entender las claves de construcción de este mundo narrativo. La novela, a medio camino entre la ficción y la realidad, no puede ser interpretada sin tener en cuenta su dimensión real, siendo el panorama vanguardista un ¡justo! de las claves interpretativas de la novela¹.

Joan Oleza², uno de los pioneros del estudio del mundo apócrifo aubiano, explica que escribir una obra apócrifa no es una casualidad, o puro placer de burlarse del público, siempre la práctica del falso, tanto desde la literatura como desde el arte, supone un afán de claridad en los escritores, en ciertos casos, para buscarse a sí mismos en otros yo posibles, pero también, como explica el mismo estudioso, un afán de sacar a luz un yo clandestino: *«ese otro que convive secretamente con uno mismo, y proceder a su reconocimiento»*.

2.2. Presencia tácita del autor real

Hemos tratado de entender más el porqué de nuestra obra *Jusep Torres Campalans* apoyándonos en el trabajo de Pasqual Mas i Uso³ que afirma que en la obra se asiste a la encarnación de un contemporáneo amigo de Picasso, y así:

Max Aub se inventa a sí mismo, héroe de una historia falsa y protagonista de un hecho que, tal y como ocurrieron las cosas en la realidad, no se hubiera podido dar mientras la dictadura franquista mantuviera amordazadas las palabras.

¹ Albaladejo, Mayordomo, T. (1992), op. cit., p. 129.

² Oleza, J. op. cit., p. 26.

³ Pasqual, Mas i Uso, *Lo real de la ficción: De Max Aub a Antonio Muñoz Molina*
<http://www.uv.es/entresiglos/max/pdf/pasqual%20mas.pdf> 14-01-2015.

En cuanto a la forma estructural del discurso aubiano Pasqual Mas i Uso¹ explica:

La espiral que organiza el texto aubiano lleva a tomar lo narrado como “autobiográfico” dentro de una imposibilidad histórica, porque el *Discurso* es una hipótesis utópica presentada como verosímil a través de la imbricación de numerosos datos reales o probablemente reales.

Pero a nosotros los lectores siempre nos cuesta identificar lo real de lo ficticioso, como dice María Rossel²: « *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 mensaje que puede transmitirnos esta obra, es ver de otra forma los sucesos de la vida real, pero dentro de los parámetros de la ficción, sacar al lector de los límites de la realidad y llevarlo a otro mundo posible. Esta biografía modifica la historia, la falsea, narra una ficción como si la historia hubiera seguido su curso de manera diferente, es decir de la manera propuesta por Max Aub³, como lo afirma él mismo en *La Gallina ciega* a propósito de cómo percibía la realidad española cuando volvió a la Península Ibérica en el año 1969: “¿Dónde está nuestra España? ¿Dónde queda? ¿Qué han hecho con ella? No lo sabes, no lo sé, nadie lo sabe. Habría que inventarla” y además “soy un turista al revés, vengo a ver los que ya no existe», aquí se entiende que se trata de una pequeña venganza, y el autor intenta, a raíz de eso, crear una realidad falsa con el objetivo de sustituir la realidad que existe y que no le gusta, ni la reconoce.

¹ Pasqual, Mas i Uso, op. cit.

² Rossel, M., op. cit., p. 527.

³ Aub, M., (1995), *La gallina ciega*, Barcelona: Alba, p.245 y p. 413.

2.3. Una mistificación

Algunos críticos como Manuel Durán llamaron a Max Aub “*el héroe de mil caras*”¹ por su técnica de escribir usando disfraces, como lo afirma Irizarry²: “*hay disfraces de mil calañas, la cuestión, como siempre, saber escoger*”. Max Aub le gusta disimularse detrás de sus personajes, o mejor dicho ocultarse dentro de ellos, en cuanto a Jusep Torres Campalans, encontramos a Max Aub a cada paso.

Max Aub, siembra en su libro unas señales para que las reconozca el lector, y sorteando entre dichos y no dichos, nos escribe en el “*Cuaderno, verde*”: “*No estafar; alucinar, no burlar; si hay empeño: burlarnos, a lo sumo, de nosotros mismos*”³.

Aclara Irizarry Estelle⁴, que ante una declaración como ésta, los lectores normalmente no tienen porque sentirse víctimas o estafados por la gran broma literaria inventada, ya que al final él mismo se convirtió en objeto de su burla.

Con respecto a la relación que existe entre Aub el autor con los dibujos que aparecen en el libro, nos explica que:

A través de la estética cubista, se capta al propio autor de la broma desde distintos enfoques simultáneos y sobrepuestos. Allí está dentro de la novela, disfrazado con otros nombres o con el suyo verdadero; nos mira a veces con guiños desde los cuadros y dibujos de Campalans; es su propio comentarista y crítico, y finalmente se convierte en espectador de su propia exposición.

¹Durán, M., que cita Irizarry E., op. cit., p.107.

² Ibid.

³ Max Aub. op. cit., p. 262.

⁴ Irizarry E., op. cit., p.108.

Lleva el embuste hasta engañarnos al describir el protagonista entrevistado en un pasillo: “*al pasar frente al espejo del gran perchero le vi andando. ¿Qué había debajo de esa costra?*” (AUB: 1999, 330). Pero en realidad se trata de Max Aub mismo que describe su propio reflejo entrevistado en el espejo, al pasar en el pasillo de un hotel y la gran estafa, el mayor enredo, es que cae el lector en el embrollo, no se le deja ninguna suerte para darse cuenta de ello.

Para Antonio Muñoz Molina¹, Jusep Torres Campalans no era una persona real, pero tampoco era un personaje puramente literario, aunque fuese una criatura de ficción: «*deambulaba entre un reino y el otro, aparecía en una foto en blanco y negro, conversaba con Max Aub*».

No es fácil buscar posibilidades de aspectos de autobiografía en las obras de la ficción, pero creemos que se pueden asomar de vez en cuando unas alusiones que aparecen en el libro, como la descripción del cuadro “*El prisionero*” (p. 287) por ejemplo, lleva insinuaciones de la experiencia propia del autor, cuando fue prisionero del campo de concentración en Djelfa, en Argelia en 1942, luego el exilio de un pintor que se quedó olvidado muchos años en Méjico, en realidad, es la historia de un destino muy parecido al de Max Aub, el deseo de salir de esas tinieblas, o mejor soñar con otra realidad, no deja mucha distancia entre Max Aub y Jusep Torres Campalans, los dos se parecen mucho, y tienen el mismo destino, como dice Estelle Irizarry²: “*Estamos seguros de que a través de su Jusep Torres Campalans, nuestro*

¹ Muñoz Molina A., (1998) “*Destierro y destiempo de Max Aub*”, en *Pura alegría* Barcelona, Alfaguara, p.102.

² Irizarry E., op. cit., p 108.

autor proyecta sus más recónditos anhelos de que se repita algún día la recuperación española de un escritor exiliado en México, de nombre Max Aub”.

Toda la razón la tiene Estelle Irizarry ya que lo que confirma esta aseveración es el hecho de ser eliminado de la vida literaria de la España franquista. Esta situación se averigua en el caso de la recopilación de la narrativa española de 1967 que normalmente debe contener todos los autores españoles; al hojear el libro de Guillermo Díaz Plaja¹, Max Aub va directamente a mirar lo que dicen de él: *“Como es natural me lanzo enseguida ya que se subtitula “Literatura contemporánea” a buscar lo que dicen de mí. Nada. Bueno, costumbre ya tengo...”*. Esta confesión está recogida por Cesar Núñez en los archivos mejicanos de Max Aub².

Carmen Valcarcel³ cree que la idea de Max Aub no es la de presentar ficticiamente a un pintor, sino más bien la de desmitificar la figura del pintor y su obra, sobre todo para reflexionar sobre la creación y la reproducción en la época contemporánea, por lo tanto, el acto de inventar aquí, no es un simple juego aubiano cuyo objetivo es distraer al público.

Así Carmen Valcarcel⁴ intenta explicarnos que se trata de un trabajo complejo con otra dimensión, que lleva Aub en su carrera de escritor, a asumir todas las dificultades que surgen alrededor de su obra.

¹ Díaz-Plaja, G., (1967) *Historia general de las literaturas hispánicas*. Vergara: Barcelona, vol. VI. P.154.

² César N., (2003) *Max Aub en “el país del viento”: algunos poemas del denominado Ciclo de Djelfa (1941-1942)* <http://www.uv.es/Entresiglos/max/pdf/C.%20Nunez.pdf> 12/12/2003.

³ Valcárcel, C., op. cit., p. 1515.

⁴ Carmen Valcárcel, op. cit., p. 1515.

Capítulo IV.

La pintura de Jusep Torres Campalans

Para concluir, podemos decir que *Jusep Torres Campalans* puede ser considerada una reflexión sobre cómo hacer una biografía, sobre como historiar, como exteriorizar lo que no se puede. Podemos también adelantar que siendo el autor víctima de unas vicisitudes de la vida, éstas le llevaron de unas decepciones hacia otras, lo que provocó en él unos instintos de supervivencia, como esa manera de inventarse una libertad suya, como el arte cubista que atribuye a otro.

Capítulo IV. La pintura de Josep Torres Campalans.

Esta parte de nuestro trabajo de investigación se considera una práctica de la intermedialidad que da razón a los que dicen que Max Aub es un precursor de corrientes en su época, es conocido por haber insertado en sus escritos lo que se llama el intratexto que es la inclusión de historias en la historia como es el caso de *Deseada*¹ el teatro o de *Toda una historia*², el poema que llevan en si unos núcleos núcleos autónomos.

1. Temática artística.

Ante todo debemos aclarar que no vamos a estudiar todos los cuadros de la obra, ya que no es la finalidad de este trabajo, que es dar a conocer las técnicas de una ficción de dimensión transdisciplinaria, sino que vamos a centrarnos en algunas obras destacadas y relevantes para la comprensión de las intenciones de Max Aub, al crear su libro más genial, por la vasta manipulación que en él está.

Hay que señalar que aparecen ochenta diseños en total en el libro, distribuidos en sus diferentes páginas, junto a esta documentación se incluyen tres fotografías, la del padre y la madre de Campalans, supuestamente, facilitadas por un hermano del pintor durante la investigación y, que, en realidad, corresponden al archivo de extras de la película *Sierra de Teruel* realizado por Max Aub. La otra de Josep junto a Picasso, es en realidad es un montaje realizado por Renau sobre una fotografía real de 1906 tomada por Vidal Ventosa en su estudio el “Guayaba” en la que Picasso, sentado, tiene a la derecha a Fernando Olivier y a la izquierda al poeta Catalán

¹ Aub, M., (1948) *Deseada, Espejo de Avaricia*, Edit. Tezontle, México.

² Aub, M., (1970) *Diario de Djelfa, Obras incompletas*, México: Joaquín Mortiz.

Ramón Raventós que es precisamente quien presta su lugar al pintor imaginario Jusep Torres Campalans.

Todos los cuadros son la realización supuesta de Jusep Torres Campalans. La temática es variada y la mayoría de los dibujos de objetos y los retratos de hombres se representan deformados y en negro y blanco, lo que recuerda los esperpentos de las Vanguardias, lo que les hace más cubistas.

En primer lugar, queremos decir que esta colección de pinturas, forman parte de la biografía de Jusep Torres, porque al citarla en el libro, Max Aub no deja de contarnos anécdotas e historias en boca de H. R. Town, el supuesto crítico irlandés, en la parte *Catálogo*, entonces esto nos permite conocer unos momentos y detalles que sucedieron en la vida del pintor que no están en la parte *Biografía*, lo completa en estos cuadros, precisando una escenas relacionadas con su producción artística. Por lo tanto presentamos una explicación breve de cada cuadro de una sola parte, como muestra de esta técnica aubiana en este libro, no pudimos hacerlo con el resto de todas las pinturas del libro por el miedo a desviarnos hacia el mundo de la pintura y salir de nuestro objetivo literario.

Una recurrencia se da en las tres iniciales que representan las letras: una Jota, una Te y una Ce, que son las abreviaturas del personaje Jusep Torres Campalans y estas iniciales que forma un logotipo porque están diseñadas e imbricadas: Max Aub ha fusionado la J y la T que cruza la C. Esta marca aparece en la portada y primera página del libro, luego las encontramos en cada cuadro, como una firma y cuño del pintor, eso significa también la importancia de esas tres letras en la concepción artística de un hombre que no quiere quedarse en el olvido, que quiere imponer su

renombre para no decir su nombre, es una lucha constante contra la marginalización artística y el exilio, luchar para que ese arte de las Vanguardias se quede marcado con su autoría, que es la modalidad para identificar sus obras en los pintores. Así lo deja constar también nuestro pintor.

Por otra parte también podemos entender que cómo se trata de un pintor ficticio, Max Aub lo hace con la intención de decir que esto pertenece efectivamente a una persona que lleva el nombre de Jusep Torres Campalans: “JTC”, la justificación está relacionado con el lío que presidió a la creación de la obra, para que nadie se dé cuenta de la realidad. La insistencia con que lo pone en la primera página y luego en cada uno de los dibujos, ayuda a entender que el lector se encuentra frente a unas obras originales de Jusep Torres Campalans y no otro pintor, como siempre nos acostumbramos a verlo en todas las pinturas ya que una pintura sin firma es anónima.

2. El género pintoresco¹

2.1. Retratos

El termino *retrato* según la Real Academia Española, es una *descripción de la figura o carácter, o sea, de las cualidades físicas o morales de una persona*². Pero en la historia ha sido un largo debate sobre este género y sus funciones, Rodríguez Maya³ nos explica que un retrato es aquella pintura, escultura, grabado o dibujo que recoge la imagen fiel de un ser humano, o puede ser no fiel, por lo tanto,

¹ En esta parte, pensamos mencionar los cuadros en el orden en que aparecen en el libro, con su título, su número y su fecha y la pagina correspondiente.

² Diccionario de la lengua española, www.rae.es – 19 / 05 / 2015.

³ Rodríguez Maya, I., “*La mirada del virrey: iconografía del poder en la nueva España*”. Universitat Jaume I, 2003. P.75.

en un retrato predomina las expresiones físicas de la cara sobre todo, incluso la personalidad y su carácter. Si miramos la pintura medieval o contemporánea, encontramos el interés de transmitir un concepto simbólico, culto o político.

2.1.1. Retratos con colores

“1-San Lorenzo – 1908. (P.8)”.

En este cuadro hay un retrato de un hombre, en color verde, rojo y marrón, a su cara se ve que está dentro de una parilla, manchada con rojo, la nariz en forma de triángulo, en azul.

“10-El Tabernero de la esquina -1908. (P.137). (25 x 18 cm)”.

Retrato de un hombre en colores, vestido de verde, en corbata, la cara ancha, serio, los bigotes amarillos. Según Aub¹ en la parte *Catálogo* de H. R. Town, nos informa que este hombre era el dueño de un bar, en la calle Caulaincourt, este hombre sospechoso, tenía relación con un asesinato.

“31-Retrato de Rainer María Rilke, 1913. (P.173). (25 x 18 cm)”.

Un retrato de una mujer, dibujado en amarillo, marrón; ojos y nariz verdes y un poquito de negro en la frente. En este cuadro el pintor aplicó unos métodos abandonados (sobras rayadas) de influencia alemana, según H. R. Town (AUB, 350).

“34-Retrato de Alfonso Reyes, 1914. (P.183). (34 x 23,5 cm)”.

¹ Aub, M., op. cit., p. 345.

En el trasfondo del cuadro todo está en verde, se ve sola la cara del hombre con el pelo negro, la cara expuesta a la luz. Max Aub afirma que en este cuadro hay una muestra importante de un estilo viejo, y verdadera amistad¹, alude a Alfonso Reyes. En nombre de esta amistad, la Fundación Max Aub editó un libro titulado *Max Aub - Alfonso Reyes 1940- 1959. Epistolario*².

“64- Retrato corto de Picasso, 1912. (P.255). (26 x 18 cm)”.

La cara de Picasso está dibujada de cerca, no se ve toda la cara, solo los ojos, la nariz, una parte pequeña de boca y el pelo, en blanco, negro, marrón, un poco de amarillo para la claridad. Según H. R. Town este cuadro está pintado con una técnica complicada, con tinta china, lápices de color.

2.1.2. Retratos en tonos de gris

“7- Retrato de mujer 1906. (P. 120). (34 x 23,5 cm)”.

Una mujer pintada en gris, pensativa, mirando hacia abajo, triste, según Aub³, se llama Vicenta Guillén, era una viuda y huésped del pintor.

“8- Retrato de Ana María - 1907. 121. (33 x 23 cm)”.

Esta persona tiene una cara pálida, seria y falta de alegría, dice Max Aub que era la abnegada compañera de Jusep Torres Campalans y pintora también.

“9- El marino Bizco - 1907. (P.122). (49 x 32)”.

¹ Aub, M., op. cit., p. 352.

² Enriquez, Perea, A., Max Aub – Alfonso. Epistolario 1940-1959, www.maxaub.org 11-06-2015.

³ Ibíd. Jusep Torres Campalans. p. 343.

Un hombre triste, con ojo único, Max Aub dice que ese cuadro fue pintado después que Torres Campalans se unió con Ana María Merkel, había conocido al retratado una noche, en un Bar de La Rue Lepic, es un joven irlandés y que su cara era quemada y carcomida.

“12-¿Retrato de Cristo -1907 - 1908? (P.140). (34 x 23 cm)”.

Cara con aspecto triste, sangre en las mejillas, lagrimas, a propósito de ese cuadro dice

Max Aub:

Es uno de los cuadros más importantes de la primera época. Sin fecha ni firma. Influencia evidente de los primitivos catalanes y de los Picasso de esa fecha. EL rayado de la nariz es característico del momento¹.

“13-Neptuno - ¿1907 - 1908? (P.141). (34 x 23 cm)”. Se supone que este cuadro es un autorretrato del propio autor (Aub: 1999, 201).

Cara con barba, un solo ojo, como dice Aub: *la fuerza concentrada de la mirada, la composición hacen suponer un hijo libre de la fantasía.*

“48-La Filla de la Carbonera – 1908. (P. 221). (49 x 32 cm)”.

Una mujer de cara un poco cómica, la nariz en forma de pico, los ojos grandes, según Max Aub, esa muchacha en realidad no fue tan fea como se ve en su retrato.

“49-Pierrot – 1908. (P. 222). (28 x 21 cm)”.

Se ve un payaso sentado en una silla, con un gorro largo en forma de cono puesto.

“53-Retrato de M(ax) J(acob) con Flemón- ¿1909 – 1910? (P. 237)”.

¹ Aub, M., op. cit., p. 343.

Retrato de Max Jacob, en un aspecto muy deformado, sin fecha precisa, Max Aub piensa que puede ser una caricatura, cuando este personaje padecía de un verdadero flemón, lo que es muy probable¹.

“59-El pintor – 1911. (P. 246). (20 x 25 cm)”.

Es difícil ver al pintor, solo se ve su sombra, una mano tendida con un lápiz dibujando, y una mesa pequeña, a propósito de este cuadro Aub dice que ese pintor es Picasso.²

“69-Retrato del pianista Maldonado – 1913. (P. 267). (34 x 23,5 cm)”.

Se ve la cara de un hombre, de ojos claros, Max Aub informa que se trata de un pianista de Soria, había estudiado piano en conservatorios de Madrid y Barcelona.

2.1.3. Retratos a lápiz

“39- Guillaume Apollinaire – 1911. p.202. (45 x 31 cm)”.

El cubismo se ve aquí fuerte, ya que la cara del hombre se ve en forma de triángulos y cuadros. Y Guillaume Apollinaire es un conocido vanguardista y posible amigo del autor.

“40-Doctor Raynau – 1912. P.203. (48 x 32 cm)”.

La cara dibujada en forma rectangular, en cuanto al personaje, Max Aub dice que era medico otorrinolaringólogo, amigo de Ana María Merkel.

¹ Aub, M., op. cit., P. 347.

² Ibid. p. 346.

2.2. Bocetos y caricaturas

2.2.1. Bocetos

La historia del término *Boceto*¹, derivado del origen italiano (bozzetto), normalmente, significa un proyecto y una guía que permite ver el plan general de un dibujo antes de acabarlo, entonces en este sentido es un dibujo hecho de forma esquemática y sin dar importancia a los detalles o terminaciones para representar una idea, un lugar, una persona, un aparato o cualquier cosa en general. Entendemos entonces que su objetivo es simbolizar ideas, pensamientos o conceptos, de una manera muy sencilla y simple, con el mínimo de instrumentos, una hoja y un lápiz por ejemplo.

“51-Boceto para “Francisco Ferrer” – 1909”. (P. 224). (28 x 18 cm).

En este dibujo, se ve una cruz, se trata de un hombre crucificado pero no se nota bien claro, el aspecto y el cuerpo humano, la cabeza recubierta por una capucha roja y negra, una pierna gris , otra negra, las manos están figuradas por otras figuras geométricas rojas y negras, como lo dice el título, *Boceto*, no llega a ser un cuadro finalizado, además el color dominante es el gris, con un fondo muy oscuro, en forma de nubes, y como lo explica Max Aub², esta pintura marca un acontecimiento importante en la vida de Jusep Torres, es el fusilamiento de ese hombre llamado Francisco Ferrer, en Barcelona en 1909, era anarquista catalán, lo mataron por sus ideas anarquistas, entonces el trabajo realizado es un homenaje al hombre.

¹[http:// www.definicion.de/ boceto/](http://www.definicion.de/boceto/) copyright ©2008-2015. consultado el 19-5-2015

²Aub, M., op. cit., p. 346.

“5- *Picasso 1912*”. (P. 69).

Otra cara de un personaje conocido y muy importante en esta obra, donde le dedicaron dos dibujos y una foto, Picasso el amigo, el otro protagonista en la historia, aquí está dibujado con lápiz, sin color ninguno, pero es idéntico al creador de la corriente, un toque cubista claro, sobre todo su pelo, en forma de líneas rectas, pero nada le quita su identificación, un verdadero boceto.

“33-*Jeanne, 1914*”. (P.179). (25 x 18 cm).

Lo clasificamos como un boceto porque está pintado de una forma muy sencilla, sin colores, sin muchos detalles de la fisionomía de esa señora, con lápiz nada más, pudo trazar su aspecto, la cara un poco larga, la nariz también, de un toque cubista claro, pero a pesar de todo, se puede identificar el personaje, y esto es uno de los secretos del artista, llegar a tener una visión clara de un simple boceto, y lo confirma Max Aub¹ cuando dice : “*lleno de vida contenida en lo menos posible y con lo menos posible*” , y también nos informa que, Jeanne era hermana de Ana María Merkel.

2.2.2. Caricaturas

El género caricatural que se ha dado a conocer en el siglo XIX cuando hubo la masificación de la prensa escrita, es un instrumento encontrado por los periodistas del momento para ridiculizar o satirizar, es decir caricaturar a la sociedad de aquella

¹Aub, M., op. cit., p. 352.

época y hoy día es un recurso corriente: hemos aquí una interesante definición en la web¹:

La caricatura como género artístico suele ser un retrato, u otra representación humorística que exagera los rasgos físicos o faciales, la vestimenta, o bien aspectos comportamentales o los modales característicos de un individuo, con el fin de producir un efecto grotesco. La caricatura puede ser también el medio de ridiculizar situaciones e instituciones políticas, sociales o religiosas, y los actos de grupos o clases sociales. En este caso, suele tener una intención satírica más que humorística, con el fin de alentar el cambio político o social.

La inclinación hacia las caricaturas en la pintura de Jusep Torres no es de objetivo puro humorístico, puede significar que nada es perfecto en la vida, todo se puede criticar, las personas son igual que los objetos, se modifican igual con el sentido de despertar en el público el espíritu crítico de nuestra vida.

Como hay que señalar que en varias ocasiones son caricaturas de hombres que no conocemos, los puso para salir de la rutina, romper con las barreras de las normas; llega hasta deformar las personas para estar en el nuevo aspecto del arte cubista, y puede ser que nos diga que la pintura es también libre.

“2-Saint Benoit Sur- Loire. 09 ”. (P.30).

Lo que nos llama la atención, el interés del pintor por caricaturar cabezas de personas, es una manera de expresar sus intenciones y sus ideas respecto a los hombres, en ésta, rinde homenaje a alguien cuyo nombre no quiere que desaparezca,

¹www.wikipedia.org – 11/06/2015.

Max Jacob. En este caso, nos informa Fernández Martínez¹ que “Saint Benoit-Loire” es un monasterio, donde está enterrado el personaje.

“4-les rois du trapèze, Jean et George Blanc, Paris. Octobre 1910”. (P.64).

Las dos cabezas de los citados, uno se le ve una parte muy pequeña, probablemente sea Jeanne, y la otra se ve hasta con su cuello deformado, todo está pintado en lápiz, de manera caricaturesca, uno mirando al otro, de forma seria, que puede inspirar un diálogo silencioso entre los dos, en lenje de los ojos, es una forma de comunicación a través de la imagen, el lector es libre, puede imaginar lo que quiere a través de esa caricatura.

“6-Moissac 09”. (P. 92).

Es la cara de un viejo con barba y bigote largo, debe ser un eclesiástico ya que viste una ropa episcopal. Está en lápiz, quizás el mensaje que quiere transmitir en este cuadro es burlesco o humorístico, pero al mismo tiempo entendemos que cualquiera en la vida puede ser criticado, incluso los hombres relegiosos.

38-El sabio – 1910. (P. 201). Se supone que es un autorretrato del autor y que aparece como un personaje en la novela (Aub: 1999, 108).

Cara de un viejo, porque como está pintado en lápiz y de manera muy geométrica, aún se le nota el aspecto humano, el secreto de las pinturas de *Jusep Torres Campalans* reside en esa técnica muy cubista, que es crear desde un mundo abstracto.

¹ Fernández, Martínez, D., op. cit., p. 837.

Dice Aub¹ que el sabio era autor de una curiosa obra que se titula *Elementalísima historia del arte*, según su discípulo de Veblen, llamado Miranda, también matemático. Nos explica que es la teoría anarquista que cree que la historia del mundo se divide en dos, una divinidad dentro del hombre y otra afuera.

82-“Jean Claude, 1908”. (P. 295).

Cabeza de hombre muy deformada, está a nombre de Jean Claude, pero no se le reconoce nada de fisionomía, puede ser que Max Aub lo hace con el sentido de llegar hasta los límites del cubismo, mostrar el ser humano igualado a un objeto o figura geométrica: el afán de salir al máximo de las normativas del arte.

Las caricaturas de *Jusep Torres Campalans*, son algunas de personas conocidas, y otras no, como lo hemos visto, pensamos que quizás Aub lo hace para un simple placer de cambiar de estilo y salir de las normas del arte cubista, para llevar al lector hacia otro mundo de arte, igual lo hace con otras caricaturas de dos mujeres bailando, sin cabeza del año 1907. (P.198), que puede expresar la belleza física de la mujer, y el aspecto de los cuerpos solo sin cara significa también, que algunas mujeres no les importa su mente sino su cuerpo más que otra cosa.

Pensamos que el catálogo de las caricaturas es un simple ejercicio de pasatiempo de un autor que se aburría y que quiere variar de estilo para enriquecer su producción y romper con la seriedad a la moda de la irrisión del vanguardismo.

¹ Aub, M., op. cit., p. 349.

2.3. Paisajes y bodegones

2.3.1. Paisajes

Dentro de los paisajes aparecen tres vertientes, los paisajes en color, los que están elaborados en tonos de gris y los que están hechos a mano.

25-Ocaso - ¿1909 - 1910? P. 151. (34 x 22,5 cm).

El nombre de este cuadro expresa bien lo que quiere decir, el crepúsculo. Los colores, que son de tono oscuro, por falta de claridad y de luz, no solamente porque se trata de la puesta del sol, sino porque expresa la decadencia, la declinación y el acabamiento de algo lindo y alegre como el día, que es símbolo de vida, quizás aquí también el pintor quería hablar de la muerte que siempre se caracteriza por el color negro, como lo notamos en ese cuadro, todo está negro, y el sol se ve en rojo con un mínimo de amarillo, Max Aub dice a propósito de este cuadro: *“la luz del horizonte anuncia un nuevo mundo”*:

Uno de los pocos cuadros horizontales de Jusep Torres Campalans, en contra de su teoría acerca de la «necesaria de la verticalidad» de los mismos. Una de sus pinturas más famosas, por haber dado el «collage» un sentido oscuro y poético distinto al que, por esa época, empezaron a emplear Braque y Picasso¹

42-Paisaje rojo, ¿1912? P. 206. (33 x 25,5 cm).

Aquí predomina el tono rojo, y su nombre lo confirma, podemos entender a través de ese cuadro la importancia de la naturaleza, lo que rodea nuestra vida, hay que aprender a apreciar lo natural con sus colores, y el secreto en concentración del rojo, nos deja reflexionar un poco sobre la sangre, quizás viene decirnos algo de las

¹ Aub, M., op., cit. p.347.

guerras, que ese pinto vivió en una época de guerras y matanzas, y solo se viene sangre en el horizonte, mucha sangre por la muerte masiva de los hombres inocentes.

74-Sol y Luna, 1914. P. 281. (25 x 17,5 cm).

Este cuadro es de tono oscuro con un poco de amarillo, une las dos cosas la luna y el sol, puede expresar con eso, que nada es imposible en la vida, no hay contradicción, y buscar la libertad a través de esa unión, ya que la luna y el sol nunca se unen, pero si se puede encontrar la libertad siempre, tratar de lograr todo lo que siempre creemos que es inalcanzable, y salir de los límites de la razón para llegar a donde lleva la libertad de la imaginación.

Los paisajes en tonos de gris son principalmente los siguientes:

15-Catedral de Gerona -¿1906 - 1907? (P.102).

Es una torre, pintada con tono gris, en un cielo muy tormentoso, parece que el pintor quería expresar algunas inquietudes, un malestar, o una situación complicada que le hubiera pasado en su vida, porque hay que recordar que, Gerona es donde vivió una parte de su vida como lo hemos señalado antes.

63-Cannes - ¿1912? (P.248).

Es una vista desde una ventana, hacia una calle estrecha, con banderas pequeñas, está con tono gris, puede expresar una admiración de ese lugar que el pintor pudiera haber visitado alguna vez, y lo realizó por un buen recuerdo, como puede expresar unos momentos difíciles de su vida y lo representaba en la imagen de esa calle estrecha.

La técnica del lápiz es conocida en el mundo de la pintura y la que realiza Max Aub da una prueba de su dominio del arte. A continuación mencionamos algunos paisajes realizados a lápiz

41-Paisaje, 1912. (P. 204).

Este cuadro es un paisaje con lápiz, se nota la técnica del cubismo hasta el la naturaleza, el pintor trató aquí de poner las montañas y las construcciones en cubos y cuadros, pero siempre guardando el dibujo de un paisaje, lo que refleja la visión cubista del autor, inspirando tristeza según el color, lo mismo lo podemos notar en el cuadro: Paisaje “*Semiurbano-1909*” (AUB: 1999, 239) donde se ven las casas mezcladas con algo de naturaleza, en negro y blanco, todo se hunde en un color gris y borroso, donde se nota la unión entre la naturaleza y el urbanismo, una tendencia artística del pintor, muestra el deseo de ver al mundo con sus diferentes paisajes desde un solo ángulo, y dar una imagen confusa entre lo urbano y lo natural.

56-Chimineas y Calor – 1910. (P. 240).

Otro cuadro pintado con lápiz, muestra el interés del pintor, por transmitir todo lo que existe a su alrededor en sus cuadros, quizás esto significa que el lazo profundo entre él y la naturaleza. Entendemos que hay que buscar la belleza en todo lo que el hombre puede ver, sobre todo las cosas verticales, como esas chimeneas, eso puede significar algo importante en el alma de un artista, como la resistencia contra todo lo que pueda destruir nuestros sueños, defender nuestros ideales para siempre.

72-El mar de Mondrean. (P.276).

Este cuadro tiene un toque muy abstracto, es difícil de entender esa forma de dibujar el mar en líneas rectas, sin color ninguno, esto significaría un aburrimiento de la vida, porque el mar siempre representaba la tranquilidad y la esperanza, pero para el pintor, nos da la impresión que quiere ver la vida diferente, tener una visión nueva a todo lo que siempre hacemos, buscar novedades en la naturaleza, aplicando el cubismo.

2.3.2. Bodegones

El bodegón, conocido también como naturaleza muerta, es una pintura que representa objetos. Dice Zuriñe Lafón¹ que *“es una pintura que representa objetos sin vida en un espacio determinado, como animales de caza, frutas, flores, utensilios de cocina, libros, armas o antigüedades, etc. Antes es situado en el último escalafón de la jerarquía de los géneros, pero hoy es revalorizado”*.

“29-Bodegón, 1910. (P.165).

Un verdadero bodegón en colores, vemos unas frutas y objetos, entre el azul, verde, amarillo, malva y negro. En este cuadro el mensaje está claro, en primer lugar es la vida, aunque se trate de una naturaleza muerta, para el pintor puede ser un espacio de libertad, ver a los que está muerto como algo eterno, intacto, en el mismo estado de vida, es una batalla contra el olvido y la putrefacción. Aquí hay una mezcla de frutas, un vaso, una mariposa, una jarra grande, el fondo de ese cuadro está en rojo, y el resto de las cosas están en azul, verde, amarillo, malva.

¹Lafón, Z., *El bodegón en el arte contemporáneo* abril 29, 2014 en artes/pintura
<http://www.elarteporelarte.es/arte-contemporaneo-2/pintura-arte-contemporaneo-2/el-bodegon-en-el-arte-contemporaneo/>

Ese cuadro no transmite una explicación a la vida, no esa vida sobre la tierra sino, otra vida, la que es eterna en el más allá, después de la muerte, la vida continua, como mismo se ven esas frutas, objetos en su estado natural, quiere decir también que no hay que obsesionarse mucho con lo que es material, ya que todo se acabará un día, en vano; el bienestar espiritual, vale más que otra cosa.

30-Elegante, 1912. P.171.

El tono que predomina aquí es el marrón, su nombre indica su significación, la belleza y la elegancia, son objetos de cristal, dan la impresión de la calidad en la vida, la importancia de ese aspecto para el bienestar y la felicidad en nuestra realidad.

32-Cabeza de Juan Gris – detalle, 1912. P. 177.

Lo raro en este cuadro es que representa una estantería de una biblioteca con libros, no se entiende el haberle atribuido el nombre de “*Cabeza de Juan Gris*”, la explicación dada confirma el bodegón a pesar del título.

11-¿Cómo lo ves? - ¿1907-1908? (P.139).

Este cuadro es otro bodegón que muestra el interés del pintor por la naturaleza muerta, es un método que usa para expresar su visión sobre la vida a través de estos objetos o frutas, ahora con tono gris, nos encontramos ante un ramo de uvas, una manzana y un melón.

24-Estudio XVI: El rábano por las hojas – 1908. (P.142). (26 x 23,5 cm)

Aquí está pintada una botella con una parte de guitarra, otro bodegón que muestra el interés del pintor por los objetos para llegar a unir diferentes cosas, creando una miscelánea de pinturas, como lo notamos frecuentemente en sus dibujos, los nombres no reflejan exactamente lo que aparece en el cuadro, el autor busca la estética en la mentira, deja al lector siempre pensando, trabajando su imaginación, para poder llegar a una interpretación de los cuadros.

77-El prisionero- 1914. P.287.

Este cuadro no represento lo que dice su nombre, es un dibujo de una pared, que da la impresión de un labirinto.

3-Mesa con una botella y un vaso, en lápiz, (P.35).

Aquí notamos que el pintor busca la estética en la sencillez, una simple mesa con una botella y un vaso, pintado todo en lápiz, de una manera muy simple, algo que nos inspira la humildad, y quizás él quiso decir que en la vida hay que mirar a los pobres con ojos de humanismo.

12-Trama persa, (P. 73), (sin fecha, ni colores en lápiz, es una especie de mosaico). Podemos entender de eso que, la estética empieza por dentro del ser humano, demos encontrar la admiración en cualquier objeto, que puede ser aparentemente una bobería, pero en realidad tiene su valor artístico, eso es uno de los objetivos del arte, despertar en nosotros las cosas tan lindas que pueden existir, y tener ojos para la crítica y la apreciación.

66-Una bandeja con frutas, una jarra, vaso, (en lápiz, sin título). (P. 262).

Como hemos mencionado antes, nuestro pintor se interesa por todos detalles en la vida, todo lo que se come, lo que se usa, quiere decirnos también, que cualquier cosa en este mundo vale, nada sobra, lo material como las creaturas, sean vivas o muertas, saber dar valor a la belleza, y que vivimos en un mundo lleno de estética, y nunca se acaba la admiración, cada día debemos encontrar algo lindo para disfrutarlo con nuestros emociones.

3. Crítica artística

Es importante recordar que los 83 cuadros que integran el libro son auténticos y reales, puede ser que sean también la razón de ser de esta original concepción literaria. Nos proponemos entonces dar a conocer algunos comentarios de los estudios del autor y de su obra para tener una mejor comprensión de la intencionalidad de Max Aub. Debemos decir que el pintor que realizó las obras pictóricas es el mismo Max Aub, ya que siendo miembro de las Vanguardias, y teniendo como amigo a Pablo Picasso, no puede sino conocer el cubismo. Entonces, queda confirmado que este pintor biografiado es apócrifo, como lo explica Eusebio García Luengo¹:

Las pinturas reproducidas por Max Aub, de la época cubista pueden ser auténticas en sí mismas, aunque no sean de Josep Torres Campalans porque nunca ha existido este personaje, eso puede constituir uno de los méritos fundamentales del libro; en el enorme conocimiento de que revela de la época de la pintura y del arte contemporáneo en general.

¹ García, Luengo, E., *Jusep Torres Campalans*. www.editorialcelya.com – 04 /05 /2015.

Los cuadros en este libro forman una parte importante en la construcción biográfica del personaje, a través de ellos el autor trata de exponer la vida del pintor desde diferentes aspectos, dando certeza a su existencia.

Son los retratos muy variados, van desde la presentación de un único personaje, a otras figuras de hombres en forma geométrica, o mosaicos en colores como el cuadro “*Elegante*”. (AUB: 1999,171), o “*Trama Morada*” (AUB: 1999,191).

Es lógico que el autor adoptara sus múltiples disfraces con humildad, para no sufrir la humillación que teme Campalans al exponer sus obras ante ojos ajenos, como lo afirma el mismo Aub: “*Humildad, lo contrario de humillación*” (AUB: 1999, 218).

Explica Estelle Irizarry¹ el rastro de los campos de concentración se puede ver en uno de los cuadros titulado “*El prisionero*” (AUB: 1999,287). Es una huella de las vivencias del autor, cuando fue prisionero en el campo de concentración en Djelfa, Argelia en 1942. Notamos que el cuadro está pintado en negro y blanco, y el color dominante es el gris, y eso puede significar la tristeza y la desesperanza de un prisionero.

El bodegón representado en el cuadro titulado “*Estudio XVI: “El rábano por las hojas*” (AUB: 1999,142), tiene el propósito, según dice el crítico Richard Town², de dar a un objeto los colores que tiene otro:

Por ejemplo: a una botella de vino los de un rábano; a una guitarra los de unos calcetines. No para ver lo que sale, sino al revés, para buscar la hermosura en la mentira. El chiste reside en el hecho de que una botella

¹ Irizarry, E., op., cit.

² Richard Town que cita Aub, M., op. cit., p. 352.

llena de vino rojo pueda ser del color de un rábano y unos calcetines puedan ser de cualquier color, aún el de una guitarra.

La gran lección que hay que sacar de este juego del autor-pintor, bañada en un ambiente intermedio entre verdad-falsedad, imbricado de tal manera que es difícil descubrir la estafa, tiene una honda huella de los valores humanos que existen en Max Aub como lo explica Estelle Irizarry¹:

La percepción intuitiva de la verdad, el respeto por los demás, la auto-burla, el copiar como presunción inevitablemente falsificadora, y la asociación de la mentira con la imaginación creadora encuentran su más alta expresión en la novela.

En esta novela, ha funcionado Max Aub como un verdadero dramaturgo que estrenará su obra ante un público, como lo manifiesta Estelle Irizarry²:

Lo que ha hecho Aub, pues, es escribir su obra, poner en movimiento una representación ante el público, de la que se retira, para dejar que éste reaccione a ella, y asumir él mismo el papel de espectador complacido.

En cuanto a calidad artística y literaria de la obra, dice Ignacio Sodevila que es una detallada y exhaustiva monografía de arte, en el sentido estricto del término y por ende reveló a Max Aub como un auténtico especialista de las artes plásticas³.

Saliha Zerrouki⁴, en su artículo sobre los dos artistas cubistas, Max Aub - cuyo sobrenombre es Jusep Torres Campalans- y Pablo Picasso, sobre el pastiche que supone esta obra, comenta:

Y una vez más, se imponía la originalidad del máximo representante del exilio español *el poeta de Djelfa*: fue capaz de “inventar” un tratado de arte con la rigurosidad de criterios que exigía el tema, quedando cabalmente probada la validez del trabajo en artes bellas, lo que valió al libro, su traducción a varios idiomas.

¹ Irizarry, E., op. cit.

² Ibid.

³ Soldevila, Durante, I., op. cit., pp. 150-151.

⁴ Zerrouki, S., (2010) *Max Aub, Pablo Ruiz Picasso y Jusep Torres Campalans: arte y embrollo*, El Adab Wa Loughat, n°4 Faculté des Lettres et des Langues, pp. 133-144.

El efecto producido por esta genial creación tanto artística como literaria encuentra una posible explicación en las extravagancias del autor en su tardía vanguardia, ya que es en 1958 que escribe su libro, tendencia que explica Zerrouki¹ como siendo:

...una de las fantasías en la creación narrativa de Max Aub, uno de sus juegos preferidos. Lo que confundió a críticos de arte y a literatos, fue aquella mezcla de hechos reales con otros ficticios. El libro tenía el carácter de un escrupuloso estudio biográfico del personaje central, apoyado en referencias, testimonios y cartas de conocidísimos pintores y escritores -lo que funcionó a modo de autenticación a los ojos de los lectores- y residía el despiste en la cantidad de autores, citas y referencias, todas falsas ellas también, que hacían difícil discernir lo real de lo irreal.

El estudioso de Max Aub de más renombre, Ignacio Soldevila Durante² dijo que hubo especialistas de fama que fueron víctimas de la total mistificación que ha sido el libro titulado “*Jusep Torres Campalans*”. Uno de los que cayeron en el cebo fue el experto de literatura española, Juan Luis Alborg, distinguido crítico literario que, al leer la obra se le planteó la duda del ser o no ser del pintor. Para salir de la incertidumbre, mandó una carta al autor a Méjico para más informaciones³:

Escribí al propio Max Aub preguntándole; pero no me dio respuesta concreta, como yo pedía. Se limitó a remitirme un folleto de presentación para la edición francesa, firmado por Jean Cassou, que tampoco me sacó de dudas.

Nos informa Soldevila que “*su amigo Jean Cassou, fue el primer testigo citado para corroborar la existencia del pintor imaginario y de sus cuadros*”⁴.

¹ Zerrouki, S., op., cit. p. 140.

² Soldevila Durante, I., op. cit., p. 130.

³ Ibid., p. 153.

⁴ Ibid., p.339.

Francisco Aris¹ explica que Jean Cassou, es un poeta, novelista, crítico literario y de arte y director del Museo de Arte Moderno de París de 1945 a 1965, fue, además de un gran escritor, un gran divulgador en Francia de la obra de varios escritores españoles.

Gérard Malgat² confirma esta amistad y complicidad del crítico hispano-francés diciendo:

En ese período, Aub está también en plena fase de invención literaria, ya que está redactando su Jusep Torres Campalans, con la connivencia de Cassou [...]

[...]Durante los meses que precedieron a la aparición de la edición francesa, Jean Cassou publicó varios textos para atraer la atención de los lectores sobre la originalidad y el interés de la obra.

La exposición del contenido de la obra pictórica de Max Aub nos permite dar una muestra de la maestría efectiva del escritor de las vanguardias y del exilio. Los principales cuadros citados dan una idea de su hondo humanismo y de la visión que tiene del mundo, ya que su temática rodea principalmente al ser humano y sus estados y la naturaleza en sus fases. Todo esto no debe hacernos olvidar la finalidad del escritor que ha manipulado tanto el público lector como los críticos de arte y de literatura. Quiso surtir la sorpresa y la ha conseguido, ha inventado un pintor y ha creado cuadros, luego escribió una biografía para fusionarlos. Conocido por ser bromista, ha plasmado para la posteridad su mayor farsa.

¹ Francisco Arias Solís, que cita Saliha Zerrouki op. cit., p. 141.

² Gérard, Malgat, (2007), *Max Aub y Francia o la esperanza traicionada*, Sevilla: Renacimiento, p. 339.

Conclusión

En esta tesina presentada con el título de “*Ficción y realidad en el discurso transtextual en la obra ‘Jusep Torres Campalans’ de Max Aub*”, hemos estudiado la relación entre la literatura y de la ficcionalidad que se han dado en una obra híbrida a medio camino entre novela biografiada y monografía de arte.

Nuestro objetivo es dar a conocer una obra que confirma las teorías literarias estructuralistas y a las nuevas interacciones que se ha creado con otras disciplinas como es el caso de la pintura aliada a la literatura.

En el primer capítulo titulado “*Conceptos teóricos*”, tomando como base los trabajos de Miguel Ángel Garrido en su análisis de “*Nueva introducción a la teoría literaria*”, explicamos la evolución del campo literario hacia una nueva disciplina que se llama teoría literaria.

Con los estudios de teóricos como Todorov Tzvetan en su libro “*Littérature et signification*”, llegamos a aclarar los elementos necesarios para un análisis de un discurso literario y el principio de la imitación, sabiendo que la literatura es igual que la pintura y que solo se hace por el lenguaje y no por la imagen.

Hemos expuesto también la relación entre el discurso narrativo y el proceso de la ficción en la representación de la realidad a través de los mundos posibles como lo plantea Miguel Ángel Garrido en *Nueva introducción a la teoría literaria*. Hemos dado la prueba que la ficción no es metafísica, ni ontológica, sino pragmática y que se hace a través de un acuerdo tácito con el lector con la poética como elemento necesario en este proceso, según la explicación de Pozuelo Ivancos en su libro la “*Poética de la ficción*”.

Hemos hecho constancia de que la producción literaria de Max Aub fue muy influida por la corriente de las vanguardias basándonos en los estudios de Ignacio Soldevila Durante. Así, hemos demostrado cómo se hace el compromiso social de un autor que se esconde detrás de sus personajes y hemos resaltado la dimensión artística del personaje apócrifo Jusep Torres Campalans apoyándonos en el estudio de Xelo Candel Vila, *la poética realista de Max Aub en el contexto de la modernidad literaria*.

Es en el segundo capítulo que lleva el título: *Construcción de la obra* donde focalizamos nuestro análisis sobre la estructura y el discurso de la obra, con el fin de demostrar la colaboración de todas sus partes, con elementos estéticos, en la elaboración de una historia coherente, cuyos sucesos y personajes son falsos, pero en donde todo aparenta ser verídico como lo ve Irizarry Estelle en *Una biografía cubista Jusep Torres Campalans de Max Aub en la broma literaria de nuestros días*.

Apoyándonos en la crítica de Vílchez Ruiz: “*Literatura y pintura. Jusep Torres Campalans, una novela cubista*”, demostramos la influencia de las nuevas teorías literarias en los componentes textuales de Max Aub, como la intertextualidad y la paratextualidad.

En cuanto al nuevo concepto de la intermedialidad, que ofrece el carácter de modernidad y actualidad a Max Aub, lo hemos demostrado con la publicación de Santos Villanueva titulada “*Jusep Torres Campalans, Max Aub*”.

Hemos probado también, según el artículo de Javier Quiñones titulado *Conceptismo y agudeza: “Max Aub en la tradición aforística”*, que Max Aub va muy lejos en la cuestión de libertad en la creación literaria, y que esta obra ha sido

una novedad en su época, y que en la literatura igual que en la pintura, la imaginación no tiene fronteras. En esta parte también, hemos demostrado una de las características del estilo aubiano: el embrollo y la complejidad, dos aspectos presentes en nuestra obra, que marcan la distinción de Max Aub como escritor, inspirándonos de la aportación de Joan Oleza; “*Max Aub entre vanguardia, realismo y postmodernidad*”

Hemos resaltado que el espacio de la novela es totalmente ficticio, ambientado en la imaginación del autor, igual que el tiempo, lleva tanta precisión, hasta que le parece a cualquier lector como si fuera real, como lo explica Gaston Bachelard en *La poética del sueño*.

En el tercer capítulo que es *La multiplicidad de la obra*, hemos subrayado la excepción y la dimensión estética del libro según el análisis de Soldevila Durante “*La obra narrativa de Max Aub*” y Estelle Irizarry: “*Una biografía cubista Jusep Torres Campalans de Max Aub, en la broma literaria*”.

Así mismo hemos revelado que no se trata de una monografía de arte sino de una obra múltiple que alía tanto las técnicas estructuralistas del intertexto y del paratexto como introduce una nueva tendencia que es la intermedialidad, como lo asegura Joan Oleza en “*Antagonismos de apócrifos*”.

Hemos puesto de relieve que todo está basado sobre la mentira, incluso los mismos testigos y testimonios, que son pura invención del autor, a parte de los cuadros que son del escritor del libro como lo especifica Ana Calvo Revilla en su estudio: “*Ficción y realidad en Jusep Torres Campalans de Max Aub*”.

En cuanto al aspecto del exilio eterno de Max Aub y el hecho de inventar personajes apócrifos como Jusep Torres, hemos aportado la prueba que es la búsqueda constante de una existencia en su sentido real y no la del exilio, como lo precisa Joan Oleza en su libro “*Jusep Torres Campalans o la emancipación del apócrifo*”.

En el cuarto capítulo que se titula *La pintura de Jusep Torres Campalans*, demostramos la habilidad de Aub en unir dos artes diferentes, la pintura y la escritura, y que esta última tiene el sello cubista como lo es la propia producción de cuadros que salieron de la mano del escritor, lo que nos ha llevado a dar la prueba de la mismísima fusión arte-literatura que hoy forma parte de lo que se llama intermedialidad y ha quedado claro que el genio de nuestro autor es incuestionable lo que es una opción más en la vasta gama de cualidad que poseyó y que hacen de él un eterno pionero las artes y de las teorías.

Hemos explicado, apoyándonos en Rosa María Grillo: “*Escritura de una vida: autobiografía, biografía, novela*” que los cuadros son una continuidad de la narración, complementan la historia de Jusep Torres Campalans, porque participan en la trama de los hechos y acontecimientos

Nos apoyamos en Pozuelo Yvancos para explicar que esta creación tiene un objetivo importante que es crear un alter-ego de Picasso, con el fin de formar parte del mundo artístico limitado, y hacer en la literatura lo que se puede hacer en la pintura.

En concreto, hemos destacado que se pueden mirar los sucesos reales con el poder de la imaginación y siempre ver otro mundo posible, sustituir una realidad que

existe por otra falsa, apócrifa, como bien lo explico Estelle Irizarry en el libro arriba mencionado.

Finalmente, el estudio de este libro, que no es ni una novela clásica ni una biografía tradicional, nos ha permitido entrar en un mundo de posibilidades insospechadas y en unas dimensiones en donde pueden fusionar tantas las teorías narrativas como las artes pictóricas y el todo ambientado en un embrollo difícil de desenredar ya que se codean la verdad y la mentira; pero lo positivo es el aprendizaje de técnicas inesperadas con las que hemos tenido que trabajar para llevar a cabo esta tesina de magíster.

No damos por acabada la investigación, quedan muchos aspectos por descubrir todavía y esperamos que sea un incentivo para los futuros investigadores en el dominio de la lengua castellana.

Bibliografía

Obras consultadas.

Libros.

- ALBALADEJO MAYORDOMO TOMAS. (1992) *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid: Taurus.
- ANDREZ SUAREZ IRENE, (1998), *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*. Madrid: Verbum.
- ABAD FRANCISCO (1987) *Retorica, poética, teoría de literatura*, Madrid: UNID.
- AUB MAX, (1999) *Jusep Torres Campalans*, Barcelona: Destino.
- AUB MAX, (1995) *La gallina ciega*, Barcelona: Alba.
- AUB MAX, (1995) *Enero sin nombre*, Barcelona: Alba.
- AUB MAX, (1948) *Deseada, Espejo de Avaricia*, Edit. Tezontle, México.
- AUB MAX, (1970) *Diario de Djelfa, Obras incompletas*, México: Joaquín Mortiz.
- BAJTIN MIGUEL, (1970) *Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil.
- BALIBREA ENRIQUEZ MARI PAZ. (2007) *Tiempo de exilio*, Editorial Montesinos.
- BALIBREA ENRIQUEZ MARI PAZ, (2007), “*Tiempo de exilio*” Editorial Montesinos.
- BAQUERO GOYANES MARIANO, (1972), *Temas, formas y tonos literarios*, Madrid: Prensa Española.
- BLANCHOT MAURICE, (1982), *L’espace littéraire*, Edit. Gallimard, Paris.
- BOWIE PEREZ JOSE ANTONIO, (1996) *Max Aub: los límites de la ficción*, 1996, valencia.
- DOLORES FERNANDEZ MARTINEZ, (2002), “*La imagen literaria del artista de vanguardia en el siglo XX: Jusep Torres Campalans*”. Universidad Complutense de Madrid.
- DIAZ-PLAJA GUILLERMO, (1967), *Historia general de las literaturas hispánicas*. Vergara: Barcelona, vol. VI.

- FERRERAS LADA ULPIANO, (2003), *La narrativa oral literaria: estudio pragmático*, Kassel: Reichenberger.
- GARCIA LANDA JOSE ANJEL, (1989) *Los conceptos básicos de la narratología*, Univ. de Zaragoza.
- GARRIDO, DOMINGUEZ, ANTONIO, (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- GARRIDO MIGUEL ÁNGEL, (2000) *Nueva introducción a la teoría literaria*, Madrid: Síntesis.
- GARCIA BERRIO ANTONIO. (1994) *Teoría de la literatura (la construcción del significado poético)*, Madrid: Cátedra.
- GENETTE GERARD, (1991) *Fiction et diction*, Paris: Seuil.
- GENETTE GERARD, (1972), “*Figures III*”, Seuil, Paris.
- GENETTE GERARD, (2001), “*Lingüística y teoría literaria*”, Siglo XXI.
- GENETTE GERARD, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris : Seuil.
- GERARD MALGAT, (2007), *Max Aub y Francia o la esperanza traicionada*, Editorial Renacimiento
- GOMEZ JESUS, (1995) *El dialogo en el cementerio español*, Madrid: Cátedra.
- GOYANES BQUERO MARIANO, (1972), *Temas, formas y tonos literarios*, Madrid, Prensa Española
- IRIZARRY ESTELLE, (1979), *una biografía cubista Jusep Torres Campalans de Max Aub en la broma literaria de nuestros días*, New York: Eliseo Torres.
- JAVIER RODRÍGUEZ PEQUEÑO, (2008). *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid: Eneida.
- KRISTEVA JULIA, (1978) *Le mot, le dialogue et le roman, Sèmiotiké*, Le Seuil : Paris.
- LEJEUNE PHILIPPE, (1994) *El pacto autobiográfico y otros ensayos*. Madrid: Megazul.
- MUÑOZ MOLINA ANTONIO, (1998), “*Destierro y destiempo de Max Aub*”, en *Pura alegría*, Barcelona, Alfaguara.

- MOLINA MUÑOZ ANTONIO, (1992), *La verdad de la ficción*, Sevilla: Renacimiento.
- MARÍA PAZ SANZ ÁLVAREZ, “*La narrativa breve de Max Aub*” Fundación Universitaria Española, 2004.
- OLEZA JOAN, (1994) *Max Aub entre Vanguardia, realismo y posmodernidad*, Madrid: Ínsula.
- OLEZA JOAN, (2003), *Jusep Torres Campalans o la emancipación del apócrifo*. Valencia.
www.uv.es/entresiglos/max/pdf.
- OLEZA JOAN, (2003) *Antagonismos de apócrifos*, Blanco y negro cultura.
- OLEZA Joan., (1994) *Max Aub entre Vanguardia, realismo y posmodernidad*, Ínsula.
- POZUELO YVANCOS JOSÉ MARÍA., (1993) *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.
- RAMOS JULIO, (2003), *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. Editorial Cuarto Propio.
- RAMON JAKOBSON, (1973) *Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie, Questions de poétique*. Seuil: Paris.
- RODRIGUEZ MAYA INMACULADA, (2003), *La mirada del virrey: iconografía del poder en la nueva España*. Universitat Jaume I.
- SOLDEVILA DURANTE IGNACIO, (1999) *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*, Segorbe.
- SOLDEVILA DURANTE IGNACIO, (1973) *la obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*. Edit. Gredos.
- TORTOSA VIRGILIO, (1996), “*En un lugar del tiempo llamado siglo XX: Jusep Torres Campalans, entre el biografismo y la historia*”, Valencia-Segorbe.
- TZVETAN TODOROV, (1967), *Littérature et signification*. Paris: Larousse.
- UMBERTO ECO, (1990), *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.

VLLES CALATRAVA JOSE RAFAEL. (2008) *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática*. Iberoamericana editorial.

VLLES CALATRAVA JOSE RAFAEL, (2002). *Diccionario de teoría de la narrativa*. Granada: Alhulia.

VILLANUEVA DARÍO, (2006) *Comentario de textos narrativos: cuento y novela*, Gijón: Júcar.

Webografía.

Artículos.

ALVAREZ TOMAS, *Torres Campalans. El Max Aub cubista*, www.guiarte.com

AZCÁRATE VARELA LOPEZ, *Génesis semiótica de la intermedialidad: fundamentos cognitivos y socio-constructivistas de la comunicación*.
www.revistas.ucm.es

BAGUÉ LUIS, *Una parodia de la literatura de vanguardia, Jusep Torres Campalans, de Max Aub*, <http://www.uv.es/entresiglos/max/pdf/luis%20bage.pdf>

CALVO REVILLA ANA, *Ficción y realidad en Jusep Torres Campalans de Max Aub* disponible en <http://www.changement-egalite.be/spip.php.article697>.

EUSEBIO GARCÍA LUENGO, *Jusep Torres Campalans*. www.editorialcelya.com

GERHARDT Federico, *Tres epígrafes y uno solo verdadero: Jusep Torres Campalans o el lugar de la ficción en la historia del arte*,
<http://www.fahce.unlp.edu.ar>.

GONZALEZ MIGUEL ÁNGEL SANCHEZ, *una lectura cubista en la obra de Max Aub*. www.cervantesvirtual.com.

GRILLO ROSA MARÍA, *Escritura de una vida: autobiografía, biografía, novela*.
www.cervantesvirtual.com.

HUICI FERNANDO, (2003), *La vida póstuma de Jusep torres Campalans*. *Letra internacional*. Letra internacional, otoño, 2003. www.almendron.com/artehistoria

INFANTE ANTONIO MARTÍN y FELIPE JAVIER GÓMEZ. *Apuntes de narratología*. www.maristahuelvas.es.

IRIZARRY ESTELLE, (2000), *La broma literaria en nuestros días: Max Aub, francisco de Ayala, Ricardo Gullon, Carlos Ripoll, César Tiempo, Estelle Irizarry*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
<http://www.biblioteca.org.ar/libros/89947.pdf>.

LAFON ZURINE, *El bodegón en el arte contemporáneo* abril 29, 2014 en artes/pintura
<http://www.elarteporelarte.es/arte-contemporaneo-2/pintura-arte-contemporaneo-2/el-bodegon-en-el-arte-contemporaneo>.

NUNEZ CÉSAR (2003) *Max Aub en el país del viento: algunos poemas del denominado Ciclo de Djelfa (1941-1942)*
<http://www.uv.es/Entresiglos/max/pdf/C.%20Nunez.pdf> 12/12/2003.

PILAR GARCIA SÁENZ, (1995), *De ambigüedades y violaciones del arte de narrar: la novela de Max Aub*. Actas XII. www.cervantesvirtual.com
PASQUAL MAS I USO, *Max Aub testigo del siglo XX*,
www.uv.es/entresiglos/max/pdf/pasqual.

QUINONES JAVIER, *conceptismo y agudeza: Max Aub en la tradición aforística*,
www.uv.es/entresiglos/max/pdf/javierquinones.pdf

RUTH CUBILLO PANIAGUA, *La intermedialidad en el siglo XXI*, Diálogos, Revista electrónica de Historia, Vol. 14, N° 2, (2013). <http://revistas.ucr.ac.cr/>

SAINS JOSÉ ÁNGEL, “*Max Aub testigo del siglo XX*”- www.google.es

SAGANOGO BRAHIMAN, *Realidad y ficción: literatura y sociedad*.
www.letrealia.com

SANTOS SANZ VILLANUEVA, *Jusep Torres Campalans, Max Aub* El mundo (Suplemento *El cultural*) 26 de diciembre de 1999. www.maxaub.org

SARMIENTO VÁZQUEZ CONCHI. *Realidad y ficción en la novela: la ficcionalidad*, www.filosofiayliteratura.org

VILCHEZ RUIZ CARMEN, (2007), *Lliteratura y pintura. Jusep Torres Campalans, una novela cubista* Universidad de Santiago de Compostela Arbor Ciencia,

Pensamiento y Cultura, clxxxiii 726 julio-agosto 503-510 PDF. Disponible en <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/122>.

XELO CANDEL VILA, (2006) *la poética realista de Max Aub en el contexto de la modernidad literaria*. El Correo de Euclides. Segorbe (Castellón).

Revistas.

CASTILLO MERLO MARIANA, *Paul Ricoeur, lector de Aristóteles: un cruce entre mimesis e historia*. Revista de Filosofía y Teoría política. 2011, nº 42.

ETTE OTTMAR (2002) *Vanguardia, Postvanguardia, Posmodernidad. Max au, Jusep Torres Campalans y la vacunación vanguardista*. Revista de Indias, nº 226.

GARCÉS MARIANA, (2005) *Leibniz o la arquitectura de un mundo solo*, Thémata, Revista de filosofía, nº 34.

MOLERO DE LA IGLESIA ALICIA, (2006). *Figuras y significados en la autonovelación*. Revista de estudios literarios ISSN-e1139-3637, nº 33.

ZERROUKI SALIHA, (2010) *Max Aub, Pablo Ruiz Picasso y Jusep Torres Campalans: arte y embrollo*, El Adab Wa Loughat, Faculté des Lettres et des Langues. Nº 4.

Diccionarios.

CALATRAVA VALLES JOSÉ, (2002), *Diccionario de teoría de la narrativa*. Granada: Alhulia.

ETÉBANEZ CALDERON DEMETRIO, (1999). *Diccionario de términos literarios*. Madrid:

Alianza Editorial.

REIS CARLOS Y ANA CRISTINA LOPES, (1996), *Diccionario de narratología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.

Anexos.

Aquí añadimos unos anexos de algunos dibujos y paginas de textos del libro Josep Torres Campalans.

Lista de todas los cuadros del libro

- 1-Las tres letras: una jota, una te y una ce, aparece en la portada y como firma de cada una de las creaciones.
- 2-San Lorenzo – 1908. Cabeza de un hombre dentro de una jaula, en colores. P.8.
- 3- Sin título, mesa en lápiz, sin color ninguno, caricatura. P. 30.
- 4-Saint Benoit Sur- Loire. 09. Cabeza de hombre en forma de un objeto o una piedra. P.30.
- 5-Botella sin título, la mitad negra y la otra mitad blanca. P.33.
- 6-Mesa con una botella y un vaso, en lápiz, sin color. P.35.
- 7-Cabeza de hombre deformada, sin título, en lápiz sin color, p.53.
- 8-Botella sin título, mitad negra y mitad blanca. P.59.
- 9-Placas y objetos, cubos, con letras en mayúscula: J, O, A, I. p. 62.
- 10-les rois du trapèze, Jean et George Blanc, Paris. Octobre 1910. En lapiz sin color. P. 64.
- 11- Picasso 1912. En lápiz sin color. P.69.
- 12-Trama persa, sin fecha, ni colores en lápiz, es como un mosaico. P. 73.
- 13-Moissac 09, es la cara de un viejo con barba y bigote, vestido de uniforme de iglesia, en lápiz. P. 92.
- 14-Tres fotos sin fecha, dos de los padres de pintor, separados, y una de él con Picasso, todas son en negro y blanco. P.101
- 15-Catedral de Gerona -¿1906 - 1907? En negro y blanco. P.102

- 16-Calle -1906. En negro y blanco.p.119
- 17-Retrato de mujer 1906. P.120.
- 18-Retrato de Ana María - 1907. 121.
- 19- El marino Bizco - 1907. P.122.
- 20-El Tabernero de la esquina -1908. P.137.
- 21-¿Como lo ves? - ¿1907-1908? P.139.
- 22-¿Retrato de Cristo -1907 - 1908? P.140.
- 23-Neptuno - ¿1907 - 1908? P.141.
- 24-Estudio XVI: El rábano por las hojas – 1908. P.142.
- 25-Ocaso - ¿1909 - 1910? P. 151.
- 26-La fábrica d'en Reomeu - 1908. P.159.
- 27-Ídolo - 1908. P.160.
- 28-A boca de jarro, 1909. P.162.
- 29-Bodegón, 1910. P.165.
- 30-Elegante, 1912. P.171.
- 31-Retrato de Rainer Maria Rilke, 1913. P.173
- 32-Retrato de Juan Gris – detalle, 1912. P. 177.
- 33-Jeanne, 1914. P.179.
- 34-Retrato de Alfonso Reyes, 1914. P.183.
- 35-Trama morada (Pancho Villa), 1914. P.191.
- 36-Sin título, Cabeza de hombre en forma de cuadros, con lápiz, 1913. P.195.
- 37-Sin título, dos mujeres bailando, sin cabeza, en lápiz, 1907. P.198.

- 38-El sabio – 1910. P. 201.
- 39- Guillaume Apollinaire – 1911. p.202.
- 40-Doctor Raynau – 1912. P.203.
- 41-Paisaje, 1912. P. 204.
- 42-Paisaje rojo, ¿1912? P. 206.
- 43-Sin título, es una guitarra en forma de botella con un espejo al lado, en lápiz. P. 209.
- 44-Sin título, un círculo con ojos de un hombre, en lápiz. P. 210.
- 45-Sin título, retrato de un hombre en forma de triángulo, en lápiz. P. 213.
- 46-Sin título, retrato de una mujer, caricatura en lápiz. P. 216.
- 47-Sin título, retrato de hombre, en forma rectangular, caricatura, en lápiz. p. 210.
- 48-La Filla de la Carbonera – 1908. P. 221.
- 49-Pierrot – 1908. P.222.
- 50- El eterno marido. 1909. P.223.
- 51-Boceto para “Francisco Ferrer” – 1909. P. 224.
- 52-Sin título, retrato de hombre, caricatura, en lápiz. P.234.
- 53-Retrato de M(ax) J(acob) con Flemón- ¿1909 – 1910? P. 237.
- 54-La lágrima frente al espejo -1909. P. 238.
- 55-Paisaje semiurbano - ¿1909? P. 238.
- 56-Chimineas y Calor – 1910. P. 240.
- 57-Sin título, cara de hombre, caricatura, en lápiz. P. 244.
- 58-Café – 1910. P. 245.

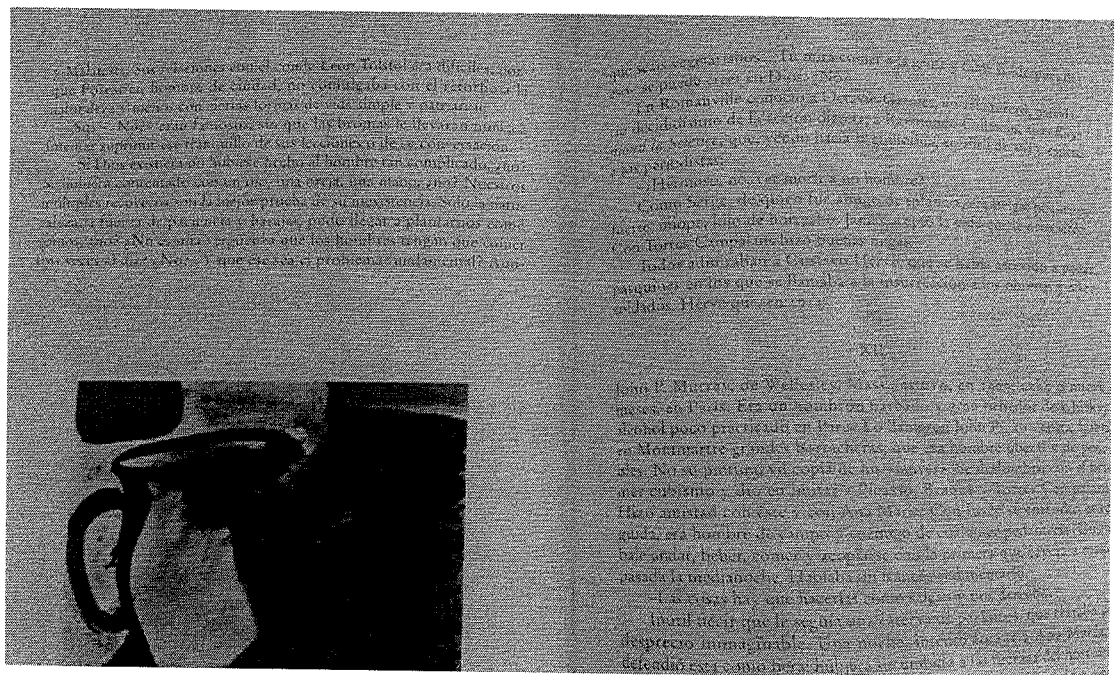
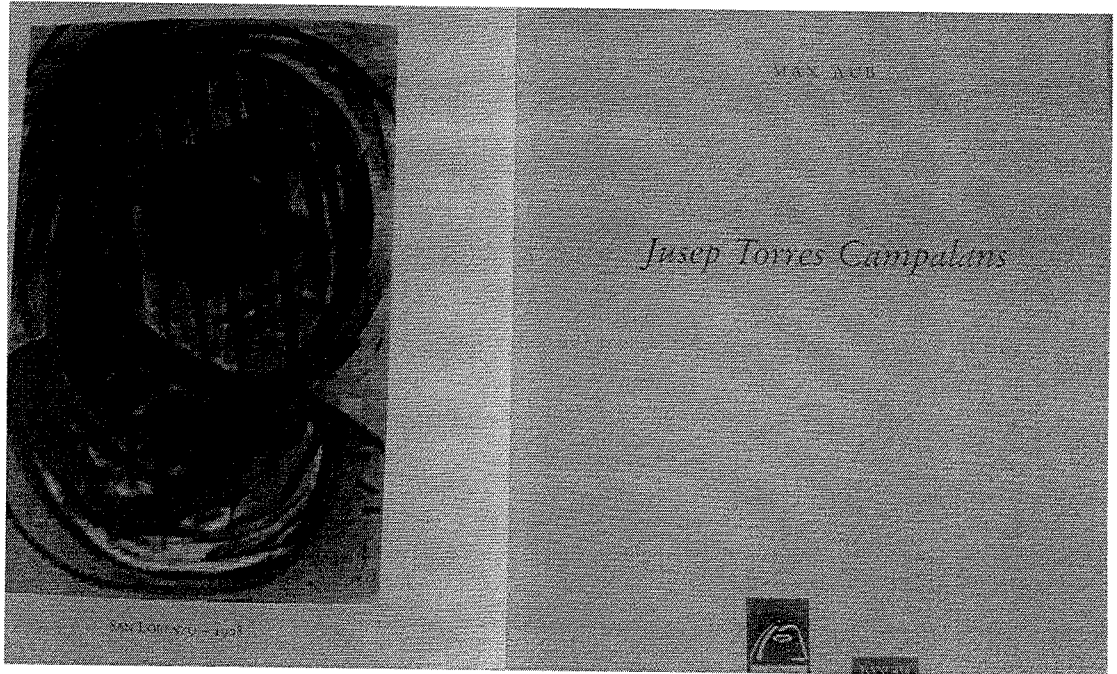
- 59-El pintor – 1911. P. 246.
- 60-Dibujo de Picasso. P.246.
- 61-Cabeza románica catalana. P.246.
- 62-Hotel – 1912. P. 247.
- 63-Cannes - ¿1912? P.248.
- 64-Retrato corto de Picasso, 1912. P.255.
- 65-Retrato de hombre, 1912. P.257.
- 66-Sin título, una bandeja con frutas, una jarra, vaso, en lápiz. P. 262.
- 67-Montaje IV- 1912. P. 265.
- 68-Homenaje a Van Gogh- 1912. P.266.
- 69-Retrato del pianista Maldonado – 1913. P. 267.
- 70-Superficie calcárea – 1914. P. 268.
- 71-La creación, 1913. P. 273.
- 72-El mar de Mondrian. P.276.
- 73-Trama morada, 1914. (Se cita por la segunda vez pero ahora aparece en colores). P. 278.
- 74-Sol y Luna, 1914. P. 281.
- 75-Trama verde 2 – 1914. P.285.
- 76-Trama parda 1914. P. 286.
- 77-El prisionero- 1914. P.287.
- 78-Trama (Ultima) – 1914. P. 288.
- 79-Sin título, Cabeza de hombre con un gorro puesto, 1909. P.289.

80-Sin título, una mezcla de objetos, en lápiz. P. 290.

81-Sin título, un pedazo de guitarra, con objetos, un vaso. P.293.

82-Jean Claude, 1908. (caricatura) en lápiz. P. 295.

83-Cabeza de Juan Gris, detalle, 1912. P. 341.



Gide se adhieren al «Culto del Yo», de Maurice Barrès. Madagascar, colonia francesa. Fracaso italiano en Addis-Abeba; independencia de Abisinia. Weyler, capitán general de Cuba. El presidente Cleveland ofrece la mediación de EE.UU., que se rechaza. Pi y Margall propone la concesión de la autonomía. Al morir Maceo, su ayudante, hijo de Máximo Gómez, se suicida a su lado. Eloy Gonzalo, héroe popular, por su gesto en Cascorro. Insurrección en Filipinas. Bonifacio da el grito de independencia entre Novaliches y Calvoán. Congreso internacional socialista, en Londres.

1897

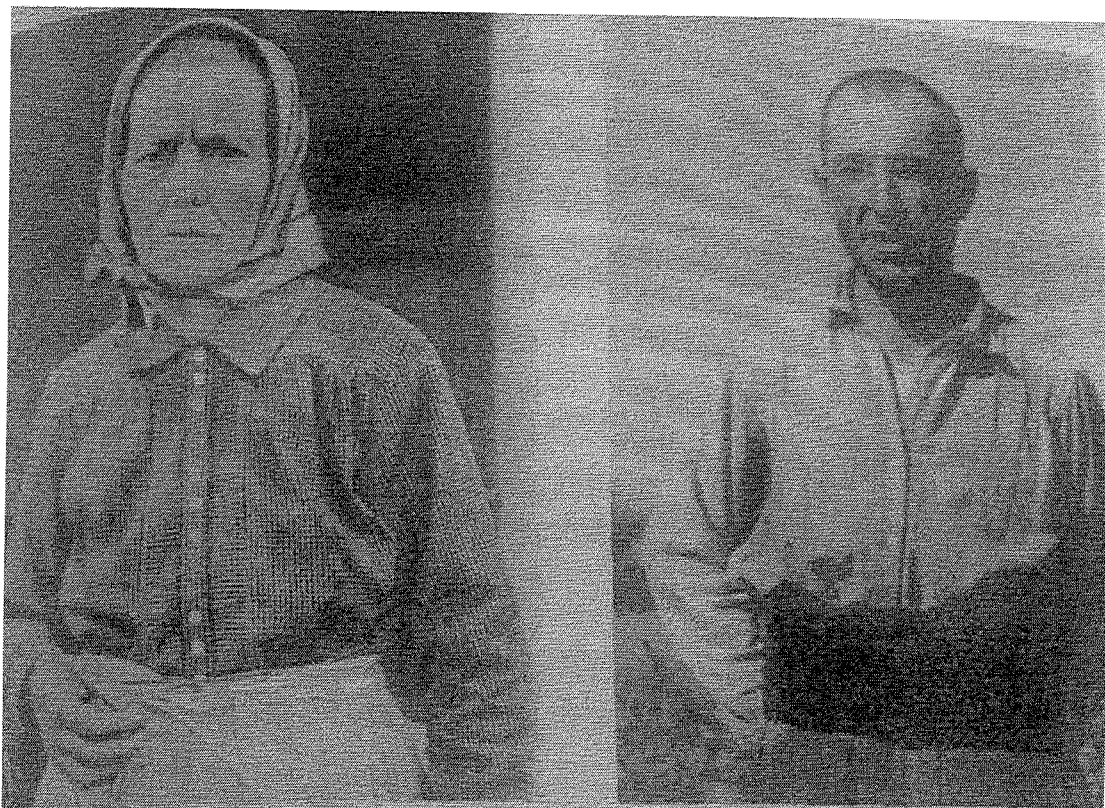
NACEN: Juan Cassou, Luis Álvarez Petreña, William Faulkner, José Bergamín, Henry de Montherlant, Luis Aragon, Thornton N. Wilder, Aneurin Bevan, Jiddu Krishnamurti.

MUEREN: Alfonso Daudet, Pascual de Gayangos, Johannes Brahms, Enrique Pérez Escrich, Henry George, José Feliu y Codina. Asesinato de Juan Idiarte Borda, presidente de Uruguay.

LITERATURA: James: *Voluntad de creer*. Gauguin: *Noa Noa*. Azorín: *Charivari*. Unamuno: *Paz en la guerra*. Don Benito: *El abuelo*. Misericordia. Maragall: *El sentimiento catalanista*. Ganivet: *Idearium español*. André Gide: *Les nourritures terrestres*. Bergson: *Materia y memoria*. Barrès: *Los desarraigados*.

TEATRO: Hermanos Quintero: *El ojito derecho*. Ed. Rostand: *Cyrano de Bergerac*. Chapí, López Silva, Fernández Shaw: *La revoltosa*. Javier de Burgos y J. Giménez: *La boda de Luis Alonso*. Echegaray traduce *Tierra baja*, de Guimerá.

BELLAS ARTES: PINTURA. Rousseau: *La gitana dormida*. Picaso «discípulo de Muñoz Degraín», presenta -y es premiado- *Ciencinco*, en la Exposición Nacional de Madrid. MÚSICA. Dukas: *El aprendiz de brujo*.



Los padres: Vicenta Campalans Jofre
Genaro Torres Moll

PABLO PICASSO Y JOSEP TORRES CAMP
Barcelona, 1982. Foto José

Jusep Torres Campalans nació el 2 de septiembre de 1886, en Moll, tal como allí constaba en los registros de la parroquia de San Esteban, que fueron quemados en 1936. Jean Cassou me dio el dato; consta en el folio 17 del tomo correspondiente a ese año. Sus padres fueron Jusep Torres Moll y Vicenta Campalans Jofre. Eran de un pueblo cercano a Bellpuig; fueron a Mollerusa, a trabajar en una fábrica de aguardiente de cierto nombre. Mollerusa es pueblo de la provincia de Lérida, de la diócesis de Vich; allí, en el seminario, estudió Jusep, quinto hijo de una prole de dieciséis. No permaneció sino unos meses. A los doce años, el 98, se fugó, no se sabe por qué, a Gerona. Cuando recordaba su juventud lo mismo se refería a su aprendizaje como mozo de una imprenta, escribiendo en una notaría o en el despacho de una compañía de minas de San Juan de las Abadesas. No hay duda de que pasó unos meses en Palamós, trabajando en algo relacionado con el mar y las industrias, ya que, a veces, sacaba ese pueblo a relucir; tenía una visión nada libresca acerca de peces mediterráneos sólo comparables a los que ostentaba –gastronómicamente hablando– referente a las sardinas, hablaba de *muxarnóns* y a todos se nos hacía la boca agua. Recuerdo Enrique Cabot—. Única manifestación de gula.

De Gerona le quedó a Torres Campalans un recuerdo imborrable. No el Sena, sino el Ter y el Oñar eran las corrientes que llevaba a sentir. Debió vivir por el Mercadal, según me indica Rafael Sanjaume, gerundense, lo trató un poco los últimos años de su vida por el recuerdo de las calles estrechas y empinadas se halla en muchas de sus obras. La obsesión de verticalidad patente en su obra decanta, sobre todo, de la repetida visión de las tristes y solitarias calles de Gerona que las daban ya, en su imaginación. (De la misma manera)

NOTAS

V. pag. 124

V. pag. 124

Por una sola y única mente, por una sola conciencia morada. (Que

está en la que se manifiesta el fondo, y la apariencia, no se separa

del fondo. La mente morada, que surge en todo lo español. (Nota de

Don Juan)

Don Juan, César, Ramón, entonces mi único amigo de los pinos de Mont

nales. Se murió en 1911. Cansado y una mujer horrible.

En un momento de una gran confusión, se les. (Nota de

Don Juan)

Don Juan, César, Ramón, entonces mi único amigo de los pinos de Mont

nales. Se murió en 1911. Cansado y una mujer horrible.

En un momento de una gran confusión, se les. (Nota de

Don Juan)

Don Juan, César, Ramón, entonces mi único amigo de los pinos de Mont

nales. Se murió en 1911. Cansado y una mujer horrible.

En un momento de una gran confusión, se les. (Nota de

Don Juan)

Don Juan, César, Ramón, entonces mi único amigo de los pinos de Mont

nales. Se murió en 1911. Cansado y una mujer horrible.

En un momento de una gran confusión, se les. (Nota de

Don Juan)

Don Juan, César, Ramón, entonces mi único amigo de los pinos de Mont

nales. Se murió en 1911. Cansado y una mujer horrible.

En un momento de una gran confusión, se les. (Nota de

Don Juan)

Don Juan, César, Ramón, entonces mi único amigo de los pinos de Mont

nales. Se murió en 1911. Cansado y una mujer horrible.

En un momento de una gran confusión, se les. (Nota de

Don Juan)

Don Juan, César, Ramón, entonces mi único amigo de los pinos de Mont

nales. Se murió en 1911. Cansado y una mujer horrible.

En un momento de una gran confusión, se les. (Nota de

Don Juan)

Don Juan, César, Ramón, entonces mi único amigo de los pinos de Mont

nales. Se murió en 1911. Cansado y una mujer horrible.

En un momento de una gran confusión, se les. (Nota de

Don Juan)

Don Juan, César, Ramón, entonces mi único amigo de los pinos de Mont

nales. Se murió en 1911. Cansado y una mujer horrible.

En un momento de una gran confusión, se les. (Nota de

Don Juan)

Don Juan, César, Ramón, entonces mi único amigo de los pinos de Mont

nales. Se murió en 1911. Cansado y una mujer horrible.

En un momento de una gran confusión, se les. (Nota de

Don Juan)

Don Juan, César, Ramón, entonces mi único amigo de los pinos de Mont

nales. Se murió en 1911. Cansado y una mujer horrible.

En un momento de una gran confusión, se les. (Nota de

Don Juan)

Don Juan, César, Ramón, entonces mi único amigo de los pinos de Mont

nales. Se murió en 1911. Cansado y una mujer horrible.

En un momento de una gran confusión, se les. (Nota de

Don Juan)

Don Juan, César, Ramón, entonces mi único amigo de los pinos de Mont

nales. Se murió en 1911. Cansado y una mujer horrible.

En un momento de una gran confusión, se les. (Nota de

Don Juan)

Don Juan, César, Ramón, entonces mi único amigo de los pinos de Mont

nales. Se murió en 1911. Cansado y una mujer horrible.

En un momento de una gran confusión, se les. (Nota de

Don Juan)

Segundo

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124

V. pag. 124



NOTAS

¹ V. pág. 124.

² V. pág. 126.

³ Hay una nota, seguramente muy posterior, escrita con
ones, Jusep!

⁴ Frase clave en la que se manifiesta el fondo –y la apari-
tubismo. Ese sentir moral –ético– que surge en todo
(Cassou).

⁵ Doctor César Raynaud, entonces médico amigo de l
re. Se suicidó en 1925. Cáncer y una mujer adorable.

⁶ En letra muy distinta, pluma gordísima, se lee. «Nada

⁷ Nota, en otra letra, evidentemente de Ana María: «
ioles, ¡cómo podría hacerlo! Es que...».

⁸ Inútil me parece recalcar la identidad de las ideas de
algunos de los mejores poetas de su tiempo. Dudo
as de Juan Ramón Jiménez, pero no sería inútil que
o tesis, se fijara en el tema.

Lo recoge también Michel Georges-Michel; *De R*
d, 1954.

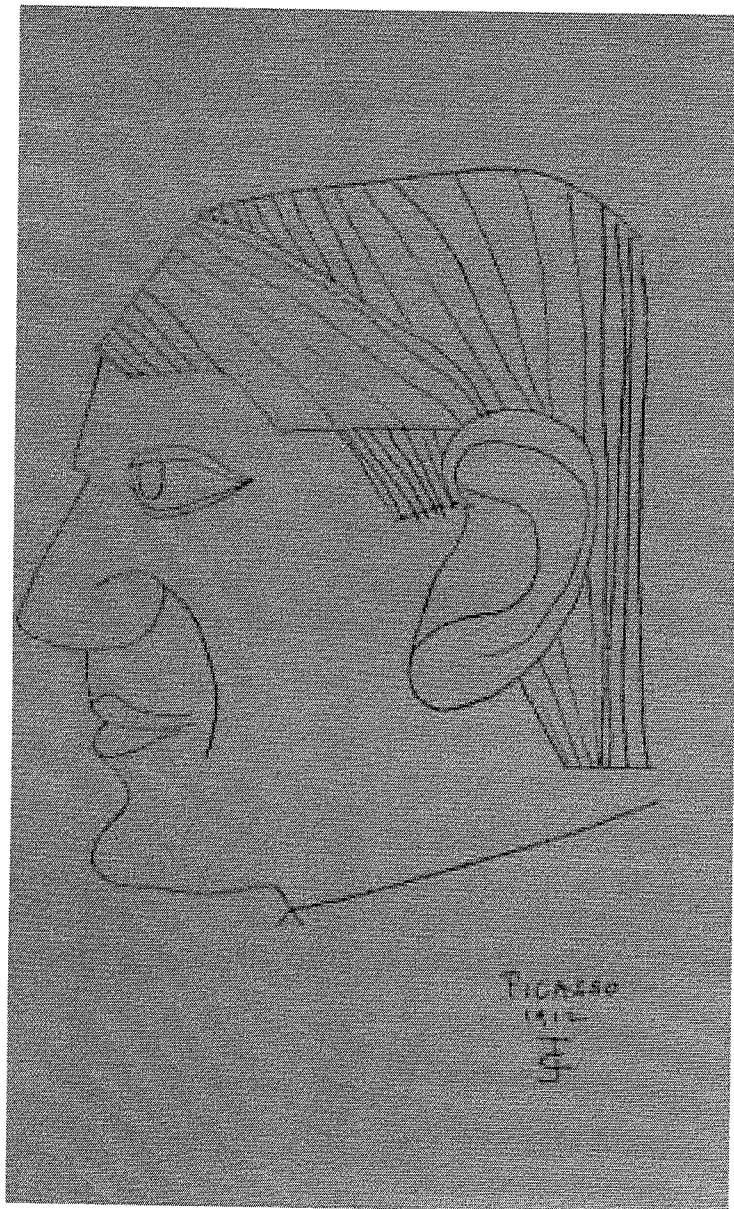
⁹ En 1936, los anarquistas catalanes hablaban de la disc
Las pocas referencias a Max Jacob y a Apollinaire
n de su cuerda. Las burlas de las que gustaban –sol
xtranjeras. Lo estrambótico y chusco de ambos de
z. (Nota de Jean Cassou.)

Estas ideas se han abierto camino. A. Hauser; *Hist*
el Arte. Madrid, 1957.

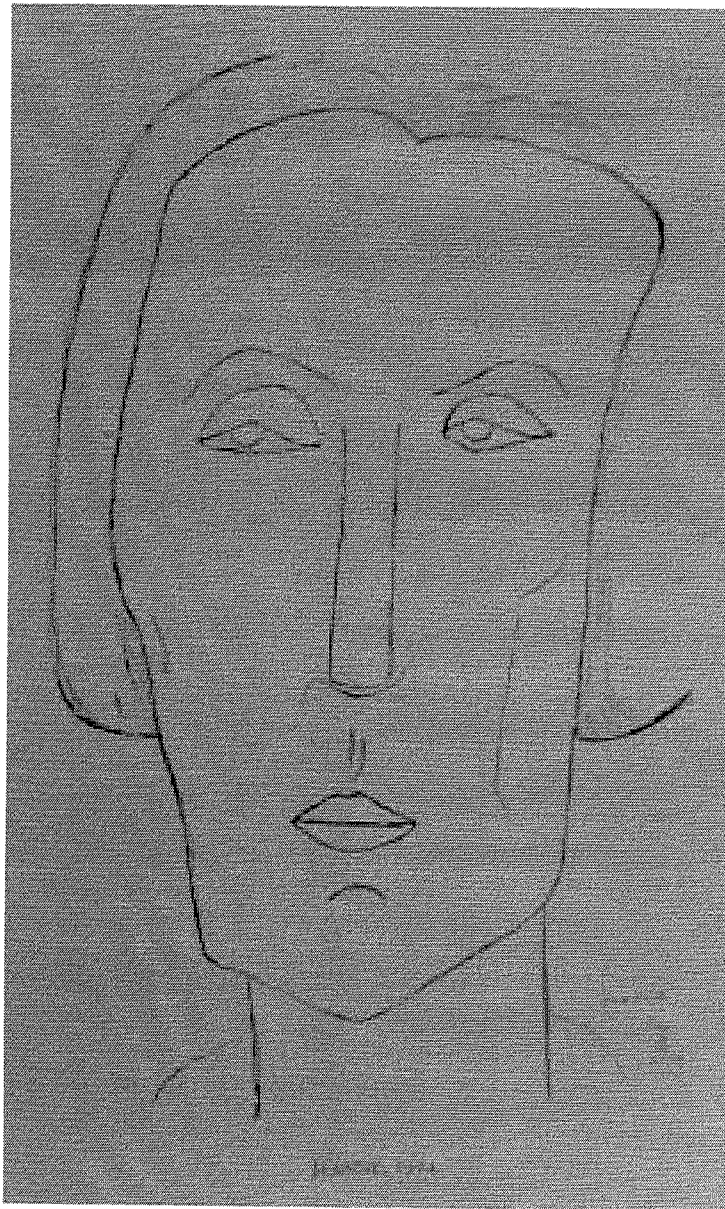
La página entera está llena de su nombre.

Se refiere, sin duda, a sus esfuerzos para entrar en l
orófugo. Lo supongo por la fecha, aunque quizá
a concisión de las notas personales lleva a estas amb
Le he localiz...

Ejemplos de bocetos en el libro:



PICASSO, 1912.



JEANNE, 1914.

ملخص المذكرة

في هذه المذكرة و تحت عنوان " الواقع و الخيال في الخطاب النصي لرواية خوسيب توريس كامبالانس لماكس أوب " ، تطرقنا الى دراسة العلاقة بين الادب و الخيال ، و ما تبلور عنه في هذه الرواية من مزج بين سيرة ذاتية و دراسة فنية ، و هدفنا من هذا هو التعرف على رواية جمعت بين فن الرسم و الادب المكتوب .

الفصل الاول تحت عنوان " مفاهيم نظرية " يبين لمحة عامة عن تطور النظرية الادبية ، و لقد اعتمدنا في هذا المجال على مفكرين و أدباء مثل " ميغال أنخيل قاريدو " و " تزفيتان تودوروف " ، و أبرزنا بناءا على تحليلهم و آرائهم عدة عناصر و عوامل أساسية في تحليل الخطاب النصي .

كما قمنا بشرح مفهوم و دور الخيال في تركيب الخطاب النصي و تمثيل الواقع .
و في الفصل الثاني تحت عنوان " بنية النص " ، حيث قمنا بتحليل البنية التركيبية للنص في الرواية ، ومضمون القصة ، من خلال تفكيك أجزاءها ، و شرحنا لأسلوب الكاتب معتمدين في ذلك على دراسات لـ " خافيير كينيونيس " و " فيلشيث رويث " ، كما برهنا على مدى البعد التصوري لمفهوم الحرية و الإبداع لدى الكاتب .

في الفصل الثالث تحت عنوان " التعددية في الرواية " حيث أكدنا على أن هذه الرواية هي فريدة من نوعها و تتمتع بخصوصية عالية ، كما أسست لفن جديد في عصر الكاتب الذي أثبت للعالم أنه قادر على خلق شخصيات تاريخية مثل " خوسيب توريس

كامبالانس " ، قريبة جدا من الواقع لدرجة أنه يصعب على كل قارئ مهما كانت صفته التنبه لحقيقة هذه النكتة الأدبية المبنية كلها على الخيال الإبداعي لـ " ماكس أوب " .

كما أشرنا الى علاقة هذه القصة بالمنفى الذي عاشه الكاتب ، لأنه في الواقع ما هو إلا تجسيد لشخصيته التي ظلت منفية من واقعها الحقيقي و الاصلي دائما ، وما كان ذلك الإبداع إلا عبارة عن بحث دائم للخروج من واقع أليم و الهروب الى عالم آخر لا يمكن تحقيقه إلا في ظل الخيال الأدبي .

أما في الفصل الرابع تحت عنوان " رسومات خوسيب توريس كامبالانس " شرحنا لوحات الفنان الموجودة في الكتاب مع إبراز حس الكاتب الفني و قدرته في المزج بين فنيين مختلفين (الرسم و الأدب) . كما أن تلك اللوحات ما هي إلا من صنع يد الكاتب " ماكس أوب " ، الذي بين مرة اخرة للعالم أنه فنان تكعيبي ، إضافة الى كونه كاتب ، أديب و سينمائي ، هو أيضا رسام ينافس عمالقة الفن مثل " بيكاسو " و غيره .

و لقد اعتمدنا في هذا الشأن على دراسة و تحليل الكاتبة " روزا ماريا قريو " لنوضح كذلك أن وجود تلك الرسومات في الكتاب يشكل تكميلا لسرد القصة لأن كل لوحة تحكي جزءا من حياة الفنان المزعوم .

و في الأخير إن عملنا هذا يجسد تحليل و دراسة كتاب مزج بين أسلوب كلاسيكي و سيرة ذاتية ، ذات أبعاد فكرية يصعب من خلالها التعرف على الحقيقة من الخيال ، لكن الشيء الإيجابي من هذه المذكرة هو أننا تعلمنا كيف نوظف تقنيات و أساليب البحث الأكاديمي في تحضير مذكرة الماجستير .

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الجزائر 2

بوزريعة

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة الإسبانية والألمانية والإيطالية

رسالة ماجستير

الأدب الإسباني

الواقع و الخيال في الخطاب النصي لرواية
"خوسيب توريس كامبالانس" لماكس اوب

للطالب : بوحية عبد الله

تحت إشراف الدكتورة : زروقي صليحة

أعضاء لجنة المناقشة :

رئيس اللجنة : فلاق عريوات مريم أ. م. 1 جامعة الجزائر 2

مدير اللجنة : الدكتورة زروقي صليحة جامعة الجزائر 2

الاستاذ الممتحن : حرفوشي نشيدة أ. م. ب. جامعة الجزائر 2

الموسم الجامعي

2015/2014